



„Analiza i Egzystencja” 61 (2023), 89–111  
ISSN (print): 1734-9923  
ISSN (online): 2300-7621  
DOI: 10.18276/aie.2023.61-05

---

## ARTYKUŁY

---

ANDRZEJ KRAWIEC

ORCID: 0000-0002-3230-2201

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

email: krawiecandrzej@gmail.com

### Doświadczenie sztuki w fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej

Słowa kluczowe: estetyka, fenomenologia, intencjonalność, kontr-intencjonalność, nie-intencjonalność, sztuka

Keywords: aesthetics, phenomenology, intentionality, counter-intentionality, non-intentionality, art

Experience of Art in Counter-Intentional and Non-Intentional Phenomenology

#### Abstract

The article raises the subject of intentionality of art in the light of transformations that counter-intentional phenomenology and non-intentional phenomenology have undergone. The changes to the way intentionality was understood substantially influenced aesthetic reflection and for that reason the starting point for the article is the analysis of Edmund Husserl's intentional phenomenology followed by counter-intentional phenomenology of Jean-Luc Marion and non-intentional phenomenology of Michel Henry. Next, we will analyse how the ideas were absorbed by the developing phenomenological reflection on art, which paradoxically resulted in counter-reduction of the world and existential opening to experiencing its contents thanks to art. At the same time, the changes in understanding intentionality opened new directions for research into the intentionality of art itself. Therefore, the article aims at pointing towards contemporary research areas for phenomenological aesthetics and also indicates major methodological problems related to counter-intentional and non-intentional research perspective.

## Wstęp

Sfera intencjonalności jest tym obszarem, w którym realizuje się rozumienie oraz przeżywanie sztuki. Intencjonalność sztuki jest zagadnieniem złożonym, wymagającym uwzględnienia perspektywy twórcy, odtwórcy (w wypadku sztuk performatywnych, takich jak wykonawstwo muzyczne czy aktorstwo) oraz odbiorcy, lecz nadto i przede wszystkim – jakkolwiek może to brzmieć niezbyt jasno – również perspektywę samego dzieła. W obrębie fenomenologii rozumienie intencjonalności ulegało modyfikacjom, co skłania do zastanowienia się nad jej statusem, funkcją i pierwotnym znaczeniem w świetle przemian, jakie dokonały się w fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej. Czy kontr-intencjonalność w ujęciu Jeana-Luca Mariona oraz nie-intencjonalność zaproponowana przez Michela Henry’ego przeczą samej intencjonalności, czy może jedynie modyfikują jej wewnętrzną strukturę? Jeśli w fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej dochodziłoby jedynie do reorganizacji struktury intencjonalności, to jakie znaczenie mają te zmiany w sposobie doświadczania i rozumienia sztuki? Czy z powodu różnych sposobów rozumienia intencjonalności zachodzą istotne zmiany w określeniu statusu podmiotu? Czy za sprawą tych przemian dochodzi do istotnych różnic w odbieraniu treści konkretnych dzieł sztuki? W ten sposób ukierunkowane zapytywanie o intencjonalność sztuki przekracza wymiar estetyczności dzieł artystycznych i dociera do fundamentalnego pytania o znaczenie sztuki w życiu człowieka.

Plan badań w niniejszym artykule jest trzyetapowy. W pierwszej części artykułu przeanalizujemy znaczenie i rolę intencjonalności w fenomenologii Edmunda Husserla. W kolejnej części wskażemy na istotne modyfikacje, jakie dokonały się w rozumieniu intencjonalności w fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej. W trzeciej części artykułu przeanalizujemy przyswojenie przez estetykę fenomenologiczną przemian w pojmowaniu intencjonalności. W podsumowaniu wskażemy na istotne – dla rozważań o sztuce – konsekwencje, których przyczyną były zmiany w sposobie rozumienia intencjonalności w obrębie fenomenologii. Wskażemy także na nowe perspektywy badawcze fenomenologicznej refleksji nad sztuką oraz zasygnalizujemy główne problemy metodologiczne związane z prowadzeniem szczegółowych badań estetycznych.

## Intencjonalna fenomenologia Edmunda Husserla

Kategoria intencjonalności odgrywa w fenomenologii rolę kluczową i dziedzić długą tradycję filozoficzną łacińskich terminów *intentio* i *intantum* oraz *cogitatio* i *cogitatum* (por. Dąbrowski, 2012 s. 20–21). Intendowanie (*intendere*) to akt poznawczy, nakierowany przez myślący podmiot ku myślanemu przedmiotowi. W obrębie tej obustronnej relacji aktu i przedmiotu myślenia ujawniają się określone treści poznawcze, które wstępnie i bardzo ogólnie nazwiemy tutaj „myślami”. Struktura intencjonalności, a więc relacja intendowania oraz tego, co intendowane, wyjawia podstawową dychotomię na wewnątrz (immanencję) oraz zewnątrz (transcendencję), a także wyznacza obszar dialogiczności pomiędzy subiektywnością (podmiotowością) a obiektywnością (przedmiotowością). Uzgodnienie fundamentalnego rozdzielenia na myślenie oraz to, co myślane, stanowi idealną granicę możliwości adekwatnego poznania i określa zarazem główny cel „filozofii pierwszej” (*Erste Philosophie*) jako nauki o transcendentalnej subiektywności, z której wszystkie inne nauki wywodzą swoje podstawowe pojęcia i zasady (Husserl, 1956, s. 5, 13; Husserl, 1959, s. 4).

*Cogitatio* jest według Husserla aktem psychologicznym, a więc *cogitatum* jako fenomen psychologiczny należy do nauki przyrodniczej, zwanej psychologią, a nie do fenomenologii transcendentalnej. Stąd zarówno *cogitatum*, jak i samo *cogitatio* podlegają redukcji fenomenologicznej (*ἐποχή*, *epoché*), którą metodycznie należy stosować w odniesieniu do wszelkich transcendensów. W ten sposób, tj. na drodze redukcji fenomenologicznej, zostaje przekroczony solipsyzm i otwiera się możliwość oglądu czystego fenomenu wraz z jego immanentną istotą (wziętą jednostkowo) jako daną absolutną. W tym czysto immanentnym ejdetycznym oglądaniu fenomenowi nie przesadzamy niczego o jego transcendentnym odniesieniu do bytu, lecz jedynie rozpatrujemy jego istotę, a więc to, czym ów fenomen jest sam w sobie – jako „co” jest dany i „jak” jest dany (Husserl, 1990, s. 54–56). Immanentne fenomenologiczne spostrzeganie (oglądanie) Husserl nazywa noezą, a jej intencjonalnym korelatem jest noemat, którego bytową transcendencję możemy domniemywać, to znaczy uznawać w bycie (*Setzung*). W fenomenologicznym oglądzie zmysłowy materiał (*hyle*) podlega noetycznemu opracowaniu i jako taki należy wraz z noezą do sfery absolutnej oczywistości (*Evidenz*). Noeza w wąskim sensie oznacza konstytuującą funkcję nadawania sensu (*Sinngebung*) noematowi albo w szerszym sensie

stanowi „konkretnie zupełne przeżycie intencjonalne” (Husserl, 1975, s. 313; por. Łaciak, 2012, s. 60–69). Kluczowe natomiast jest to, aby noematyczną zawartość noemy brać dokładnie tak, jak się ona jawi naszemu wsłuchiowaniu się w samo to przeżycie intencjonalne (Husserl, 1975, 285–286).

W *Badaniach logicznych* z lat 1900–1901 Husserl postulował „cofnięcie się do rzeczy samych” (Husserl, 2000a, s. 9; por. Husserl, 1974, s. 49–51), a wewnętrznemu spostrzeżeniu intencjonalnemu przypisywał wówczas możliwość doskonałej adekwatności poznania (Husserl, 2000a, s. 444). Lecz zaledwie kilka lat później – w *Wykładach z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* z roku 1907 – analizy Husserla ujawniły o wiele bardziej dynamiczną strukturę intencjonalności, w której praimpresjonalne spostrzeżenie nie tylko zawiera (w podwójnej intencjonalności, tj. podłużnej i poprzecznej; por. Husserl, 1989, s. 117–123) dołączające się retencje i protencje, ale te ze swej strony nieustannie modyfikują praimpresjonalny punkt „teraz” (Husserl, 1989, s. 58–61). W *Ideji fenomenologii* – czyli w wykładach pochodzących z tego samego okresu, co fenomenologiczne rozważania o wewnętrznej świadomości czasu – Husserl zaznacza również, że fenomenologia nie teoretyzuje i nie matematyzuje, to znaczy nie przeprowadza żadnych wyjaśnień w sensie dedukcyjnym, ponieważ jej metodologiczną procedurą jest rozjaśnianie w oglądzie oraz określanie i rozróżnianie sensu: „Fenomenologia porównuje, rozróżnia, łączy, wyznacza odniesienia, dzieli na części albo wyodrębnia momenty” (Husserl, 1990, s. 70). W pierwszej księdze *Ideji czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* Husserl ugruntowuje pojęcie absolutnej prezentacji jako samoprezentacji w słynnej „zasadzie wszelkich zasad”, która ustala:

[...] że każda źródłowo prezentująca naoczność jest źródłem prawomości 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.

(Husserl, 1975, s. 73)

Zasada ta ujawnia przemianę, jaka dokonała się w *Ideach czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* – w znacznej mierze dzięki wykładom o świadomości czasu – względem *Badania logicznych*, a polega ona na przewyciężeniu jednostronnego noetycznego punktu widzenia na rzecz „istotnościowych powiązań” (*Wesensbeziehungen*) noemy i noematu w strukturze

intencjonalności (Husserl, 1975, s. 302–303, 422–425; por. Husserl, 2000b, s. 79–81, 104–106; por. Łaciak, s. 63). Podkreślmy również, że Husserl odróżnia noemat jako intencjonalny przedmiot od jego noematycznej treści lub – mówiąc inaczej – jego fenomenologiczną materię od jakości. To ważne rozróżnienie nadawła kwestię adekwatności poznania i otwiera możliwość pojmowania oczywistości (*Evidenz*) jako poznania jednocześnie apodyktycznego i nieadekwatnego lub – mówiąc ostrożniej – jako adekwatności realizującej się w nieskończoności, o czym wspomina Husserl w *Medytacjach kartezjańskich* z roku 1929 (Husserl, 2009, s. 26, 250). Niebagatelne dla estetyki fenomenologicznej jest również stwierdzenie Husserla, że pra-przedmiotem dla noematów są przedmioty zmysłowe, które ujmujemy noetycznie w drodze syntezy aistetycznej (Husserl, 1975, s. 25–31), a w *Logice formalnej i logice transcendentalnej* czytamy, że „pramodusem samodawania jest postrzeganie (*Wahrnehmung*)” (Husserl, 2011, s. 156). To cofnięcie się do świata doświadczenia czy świata życia (*Lebenswelt*) i jego afektywnego przeddania pierwotnie pobudza noetyczną konstytucję noematów, a powrót do tego przeddanego świata jest obszarem pra-doksa, w którym poznanie rozpoczyna się od *doksa* i zmierza – w niekończącej się drodze – ku *episteme* (Husserl, 2013, s. 49–69). Również sama noeza ma własną, źródłową i ostateczną genezę, którą według Husserla jest anonimowa struktura przed-Ja (*Vor-Ich*) jako ostateczne źródło obowiązania (*letzter Ursprung der Geltung*) oraz pra-Ja (*Ur-Ich*) jako ostateczne źródło pobudzenia i działania każdego *ego*. Pra-źródło obu tych warstw jest przedrefleksyjne, nienaocnościowe i nietematyzowalne i stanowi ono pierwotne „podglebie” (*Untergrund*) dla *ego cogito*, niemniej, twierdzi Husserl, można je przeżywać jako absolutnie pra-przeplývające życie w absolutnie transcendentalnym Ja (Husserl, 1973, s. 584).

## Fenomenologia kontr-intencjonalna i nie-intencjonalna

Reprezentatywnymi przykładami fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej są – odpowiednio – fenomenologia donacji Jeana-Luca Marion oraz fenomenologia życia Michela Henry’ego. Oba te nowatorskie ujęcia problematyki intencjonalności sytuują się w wyraźnej polemice z Edmundem Husserlem, lecz jest kwestią dyskusyjną, czy są to stanowiska opozycyjne wobec „klasycznej” fenomenologii, czy może rozszerzają one rozumienie intencjonalności, nie przecząc istotnej roli, jaką nadal odgrywa ona w badaniach fenomenologicznych (por. Migasiński, 2006, s. 7–26).

Kontr-intencjonalny charakter donacji Marion nazywa „paradoksem”, który wzorcowo ujawnia się w przekraczających naoczność fenomenach przesyconych (*phénomène saturé*). Fenomeny przesycone, zdaniem Marion, są nieujmowalne według wielkości (ilości), niemożliwe do zniesienia, ścierpienia bądź wytrzymania według jakości (wielkości intensywnej), absolutne według relacji i nieuwarunkowane do horyzontu „ja”, a także niemające analogii z jakimkolwiek wcześniejszym doświadczeniem już widzianym, zobiektywizowanym i zrozumianym (Marion, 2007, s. 244–259). Paradoksalny charakter fenomenów przesyconych polega również na odwróceniu relacji w strukturze intencjonalności między podmiotem a jawiącym się fenomenem, ponieważ „ja” kontr-intencjonalnie doświadcza siebie jako ukonstytuowany świadek (*témoin*). Świadek – ukonstytuowany przez automanifestację fenomenu – zostaje pozbawiony transcendentalnych funkcji nadawania sensów i nie dokonuje syntez, a jego rolą jest czuwanie i strzeżenie autodonacji fenomenu. Figura świadka stoi w jaskrawej opozycji do transcendentalnego „ja”, ponieważ fenomen jest względem niego uprzedni i jako taki – tj. źródłowy, pierwotny – pozostaje niemożliwy do ukonstytuowania. Fenomenowi przesyconego nie można również zinterpretować w całości z powodu nadmiaru donacji, która przesyca naoczność i intencję, ani też nie można go adekwatnie ująć i zdefiniować z racji niedoboru pojęć. Ponadto świadek nie kontroluje przebiegu donacji fenomenu przesyconego, dlatego też nie można go nazwać twórcą (*producteur*) prawdy fenomenu, a co najwyżej „pracownikiem” bądź „operatorem” prawdy (*l'ouvrier de la vérité*) (Marion, 2007, s. 264). Kontr-intencjonalność oznacza więc redukcję transcendentalnego *ego* wraz z funkcją konstytuowania sensów fenomenu na rzecz figury świadka, a dzięki tej redukcji oraz trzeciej i czwartej cesze fenomenu przesyconego – absolutności według relacji i braku analogii – donacja przestaje być zależna od „ja” i jego horyzontu, dzięki czemu uwalnia się w sposób absolutny, co ograniczała dotąd „zasada wszelkich zasad” Husserla. Kontr-intencjonalna fenomenologia przekracza więc nie tylko samą rzeczywistość – tak jak czyniła to fenomenologia intencjonalna – ale przekracza również swe własne transcendentalne warunki możliwości, a zatem jest możliwością możliwości nieuwarunkowanej lub – inaczej mówiąc – ostateczną możliwością niemożliwego (Marion, 2007, s. 264–266, 274–277).

Tą ostateczną możliwością fenomenologii kontr-intencjonalnej jest fenomen objawienia jako najwyższy paradoks (*παράδοξοτάτων, paradoksotaton*). Fenomen objawienia skupia w sobie i zarazem przewyższa cztery wyróżnione

przez Mariona znaczenia fenomenów przesyconych – wydarzenia, idola, cielesności (*chair*) i ikony – oraz wyznacza maksymalny stopień fenomenalności. I chociaż fenomenologia nie przesądza o treści tego objawienia jako Objawienia religijnego, to postępując fenomenologicznie, a więc opisując fenomenologiczną daną, Marion uznaje figurę Chrystusa jako paradygmatyczny i spotęgowany przykład paradoksu paradoksów zgodnie z modusami fenomenów przesyconych pierwszego stopnia (Marion, 2007, s. 284–293).

Jawienie się fenomenów przesyconych podporządkowane jest donacji, dla której pracuje redukcja, co oznacza, że nie ma donacji, która nie przechodziłaby przez filtr redukcji. Ostateczna zasada fenomenologiczna Mariona – tj. tyle redukcji, ile donacji – przekracza granice naoczności wyznaczone przez Husserla, ponieważ czysta donacja redukuje się wyłącznie do samej siebie, a nie do naoczności. Donacja jest absolutna wówczas, gdy uprzednio zostanie zrealizowane podstawowe zadanie redukcji, polegające na oczyszczeniu przeszkód, które przesłaniają automanifestację fenomenu. Ostatecznie jednak ta kontrmetoda dokonuje zwrotu i odwołania, po to, aby donacja dokonywała się sama i bez redukcji, umożliwiając autodonację fenomenu z jego własną intencjonalnością. Marion pracę kontrmetody ujmuje metaforycznie jako spalanie się rusztowania zjawiska i pozwalanie na wyłonienie się jawienia, które daje się z siebie i jako rzecz sama, co oznacza, że redukcja redukuje widzialność (naoczność) i tym samym ukierunkowuje ją ku samej donacji, która ze swej strony określa fenomenalność fenomenu. Kontrmetoda w fenomenologii polega więc na podejmowaniu inicjatywy redukcji, lecz w taki sposób, aby tę inicjatywę jak najszybciej i możliwie w pełni utracić oraz po to, aby móc dotrzeć do najbardziej źródłowego i nieuwarunkowanego jawienia się fenomenu (Marion, 2007, s. 7–21).

Fenomen przesycony jawi się w doświadczeniu *par excellence* nieprzedmiotowym i jest to w istocie kontrdoświadczenie fenomenu nieogłądalnego, bowiem przekraczającego granice naoczności. Automanifestację fenomenu przesyconego Marion charakteryzuje jako anamorfozę, będącą wyłanianiem się jawienia fenomenu na podstawie własnej sobości, która wznosi się dzięki samej sobie od widzialności pierwszego stopnia ku wyższej formie widzialności. Inaczej jeszcze mówiąc, anamorfoza przemierza fenomenologiczny dystans od jawnej widzialności uchwytywanej w naoczności ku objawieniu niewidzialnego wymiaru fenomenu przesyconego. Z jednej strony fenomen daje się z samego siebie, ale i – jednocześnie – przybywa „skądinąd” na podstawie siebie samego, stąd przemierzanie tego fenomenologicznego

dystansu od widzialności pierwszego stopnia do widzialności stopnia drugiego jest, według Marion, stopniowym ujawnianiem się (objawianiem) niewidzialności (Marion, 2007, s. 148–162).

Projekt nie-intencjonalnej fenomenologii Michela Henry'ego odnosi się krytycznie do intencjonalnej fenomenologii Husserla przede wszystkim z tego powodu, że ta, zdaniem Henry'ego, nie dostrzega źródłowego modusu, wedle którego zjawiskowość się fenomenalizuje (a mówiąc dokładniej: objawia). Zastanawiając się nad źródłowym charakterem fenomenologii, Henry stawia pytanie o to, co jest bardziej pierwotne – zjawisko czy jawienie się. Według niego metoda fenomenologii jako rozjaśnianie w intencjonalnym oglądzie (naoczności), urzeczywistniająca się na sposób analogiczny do doświadczania świata, a więc poprzez grę intencjonalnych odniesień, jest możliwa dopiero na gruncie samego jawienia się. Krytyka ekstatycznego charakteru intencjonalnej fenomenologii wyłania się jednak nie tylko w pytaniu o jej metodę, ale również o przedmiot. Przypomnijmy, że przedmiotem fenomenologii intencjonalnej nie są rzeczy, ale sposób ich prezentacji w ich „jak”, a więc nie to, co się jawi, lecz sposób, w jaki to coś (tj. fenomen) się jawi. Tu Henry argumentuje, że rzecz może się zaprezentować dopiero wtedy, kiedy samo jawienie źródłowo pojawi się jako takie. Odnosząc się krytycznie do metody i przedmiotu intencjonalnej fenomenologii, Henry dochodzi zatem do wniosku, że sednem fenomenologii jest problem „jawienia się samego jawienia” (Henry, 2006, s. 421)<sup>1</sup>. Intencjonalność natomiast, zwracając się ku sposobom jawienia się fenomenów oraz – ostatecznie – ku zewnętrznym względem świadomości bytom, odwraca się od źródłowego problemu samego jawienia się. Henry nie zgadza się z takim programem fenomenologii – prezentowanym również przez Eugena Finka (por. Fink, 1966, s. 179–223) – widząc w nim dwa błędy. Po pierwsze, intencjonalnie uchwytywany fenomen w jego zjawiskowym „jak” nie jest prawdziwym sposobem bycia bytu. Po drugie, *eo ipso*, na podstawie zjawiskowej samo-prezentacji bytu nie uzyskujemy ugruntowania naszej wiedzy, czyli, mówiąc krótko, intencjonalność nie jest prawdziwym i poznawczo prawomocnym dostępem do jawienia się fenomenów oraz, *a fortiori*, do bycia bytów (Henry, 2006, s. 422–426). Co zatem poprzedza i jednocześnie warunkuje

---

<sup>1</sup> Przywoływany tekst Michela Henry'ego, *Phénoménologie non intentionnelle: une tâche de la phénoménologie à venir*, dostępny jest w dwóch polskich przekładach – Jacka Migasińskiego oraz Marka Drwięgi (por. Henry, 2006, s. 418–437; Henry, 2007, s. 145–163).



samą intencjonalność, skoro intencjonalne widzenie samo nigdy nie może być widziane, a intencjonalność nie może być własnym przedmiotem namysłu? Henry wysuwa radykalną propozycję, aby dokonać redukcji intencjonalności wraz z jej funkcją unaoczniania, po to, aby znaleźć się bliżej źródłowego samojawienia się, które samo z siebie wytwarza swe własne jawienie (Henry, 2006, s. 428–430). Po dokonaniu tej redukcji odsłania się czysta materia fenomenologiczna, umożliwiająca jawienie się fenomenów, którym następnie unaoczniająca intencjonalność nadaje określone treści na podstawie odniesienia prezentującego się zjawiska do zewnętrznej rzeczy. To nie-intencjonalne samojawienie się materii fenomenologicznej jawi się samo z siebie w czystej zjawiskowości, dlatego niczego nie domaga się ani od intencjonalności, ani od widzialności świata. Nie-intencjonalne samojawienie dokonuje się „przed” (*avant*) ekstatyczną intencjonalnością oraz horyzontem widzialności świata i Henry nazywa je „Praobjawieniem” (*l’Archi-revelation*). Wywód ten Henry kończy następującym wnioskiem: „To Praobjawienie jako samojawienie się jest – to prawda – czymś najbardziej tajemniczym, ale zarazem najbardziej zwykłym i powszechnym, czymś, co wszyscy znają – to życie” (Henry, 2006, s. 431)<sup>2</sup>.

Życie fenomenologiczne, które Henry ma na myśli, jest źródłowe i podstawowe, nie jest zaś fenomenem wśród innych fenomenów. Samojawiące się życie nie wyłącza czegoś innego od siebie samego (tj. jakiegoś bytu), lecz jest samodoznawaniem, a fenomenologiczną substancją tego czystego samodoznawania jest afektywność (*affectivité*) transcendentna, z której wywodzą się dwa fundamentalne nastroje fenomenologiczne cierpienia i rozkoszowania się, a także wszelkie inne, pochodne modalności życia. Niezwykle ważnym terminem w fenomenologii życia Henry’ego jest „doznaniowość” (*pathos*), a termin ten, przypomnijmy, wywodzi się od greckiego słowa *πάσχο* (*pascho, passio*). Afektywne doznawanie (*pathos*) modalności życia w immanencji poszczególnej i absolutnej Sobości (*Soi*) jest właśnie istotą życia, które objawia się samemu sobie w samodoznawaniu (autoafekcji) (*auto-affectio*) (Henry, 2012, s. 122–123). W tym samoobjawieniu się życia intencjonalność nie ma żadnego udziału, dlatego afektywność transcendentną Henry nazywa czystą nieintencjonalnością (Henry, 2006, s. 431–432).

---

<sup>2</sup> Por. przekład Marka Drwięgi: „To Arcyobjawienie jako samoukazywanie się jest, to prawda, najbardziej tajemnicze, ale jest także czymś najprostszym i najpowszechniejszym z tego, co wszyscy znają – jest życiem” (Henry, 2007, s. 158).

Nieekstatyczne i nieintencjonalne samojawienie się życia – jako tajemne źródło wszelkiej zjawiskowości – zostało, zdaniem Henry’ego, przesłonięte przez intencjonalne widzenie, co nie pozostaje bez wpływu na postępujący kryzys wartości w kulturze. Dlatego też, jak się okazuje, Henry’ego redukcja intencjonalności jest w istocie przeciw-redukcją świata, ponieważ to dopiero dzięki niej odsłania się nieintencjonalne życie i możliwe staje się otwarcie na świat i jego treść. Tą treścią świata, jej fenomenologiczną rzeczywistością, jest doznaniowość (*pathos*) życia, podczas gdy same fenomeny pozostają jedynie zewnętrznymi reprezentacjami tej doznaniowości (Henry, 2006, s. 432–434). Henry określa zatem swój cel następująco:

Zadaniem fenomenologii nie-intencjonalnej jest rozpoznanie zjawiskowości właściwej temu życiu, uczuciowego samodoznawania (*l’auto-affection pathétique*), które wszak czyni je możliwym jako życie, w jego radykalnej odmienności od widzenia przysługującego intencjonalności.

(Henry, 2006, s. 436)<sup>3</sup>

Według Henry’ego fenomenologia nie-intencjonalna nie tylko odsyła do swego najgłębszego źródła, tj. niewidzialnego życia, ale również czyni świat bardziej zrozumiałym i – na swój sposób – bogatszym. Nie-intencjonalna fenomenologia wyznacza więc specyficzny obszar, w którym objawia się niewidzialne życie – w opozycji do fenomenologii intencjonalnej, której obszarem jest fenomenalizacja widzialnego świata (Henry, 2012, s. 168, 175–178).

### Przyswojenie przez estetykę przemian w rozumieniu intencjonalności sztuki

Na początku poczyńmy dwie wstępne uwagi do analiz, które stoją przed nami. Po pierwsze, estetyka fenomenologiczna na przestrzeni dekad nie była homogenicznym projektem, lecz przeobrażała się, przesuując akcenty we własnych perspektywach badawczych. Niemniej mimo licznych – niekiedy bardzo istotnych – przemian w obrębie fenomenologicznie uprawianej estetyki można wyznaczyć jej charakterystyczne cechy, które czynią tę filozoficzną

---

<sup>3</sup> Por. przekład Marka Drwięgi: „Zadanie fenomenologii nieintencjonalnej polega na rozpoznaniu fenomenalności właściwej temu życiu, doznaniowego samopobudzenia, które właśnie czyni je możliwym jako życie, w jego radykalnej odmienności wobec widzenia intencjonalności” (Henry, 2007, s. 163).

narrację spójną. Po drugie, w poniższych analizach musimy ograniczyć się przede wszystkim do rozważań na poziomie ogólnym, ponieważ szczegółowe omówienie wszystkich zagadnień związanych ze sztuką i jej przejawów w poszczególnych dyscyplinach artystycznych byłoby w ramach pojedynczego artykułu ambicją karkołomną.

W rozwoju estetyki fenomenologicznej możemy wyznaczyć trzy okresy, przy czym ustalanie granic między tymi okresami pozostaje jedynie umowne i orientacyjne z racji współwystępowania i zachodzenia na siebie perspektyw badawczych charakterystycznych dla tych wyróżnionych etapów<sup>4</sup>. Tym, co przede wszystkim spaja te różne perspektywy fenomenologicznej refleksji nad sztuką, jest podstawowe rozumienie intencjonalności – wyrażone przez Mikela Dufrenne'a w artykule *Intentionalité et Esthétique* z 1954 roku – jako ujmowanie przedmiotu estetycznego bez odwoływania się do rzeczywistości, to znaczy do jego materiałowej (bytowej) przyczyny pojawienia się. Ujmując jeszcze inaczej, w obszarze intencjonalności nie odwołujemy się do obrazu jako płótna, do muzyki jako dźwięku instrumentów czy też do ciała tancerza jako organizmu (Dufrenne, 1954, s. 77–78).

Najwybitniejszym przedstawicielem pierwszego okresu estetyki fenomenologicznej był Roman Ingarden, który metodę fenomenologiczną wyjaśniał następująco:

Jest to metoda czysto opisowa, której zadaniem jest wykryć w odpowiednim doświadczeniu (bezpośrednim poznawaniu) naocznie występujące charakterystyczne rysy czy właściwości przedmiotu badania i „opisać” go, to znaczy podać, *resp.* nazwać te właśnie rysy i przypisać je temu przedmiotowi w zdaniach, które nie przesądzają żadnych właściwości nie danych w doświadczeniu lub tylko wynikających z takiej czy innej czysto myślowej teorii. Metoda ta więc unika wszelkich hipotez lub założeń czysto pojęciowych, unika również – przynajmniej do chwili, gdy uzyskane są poznawcze wyniki opisowe – wszelkich czysto pojęciowych rozumowań czy wnioskowań, ogranicza się przeto do stwierdzania i opisu tego, co jest dane „bezpośrednio” w odpowiedniej naoczności.

(Ingarden, 1971, s. 232–233)

---

<sup>4</sup> W literaturze przedmiotu zazwyczaj wyróżnia się dwa okresy fenomenologicznej refleksji nad sztuką, tj. „klasyczną” estetykę fenomenologiczną oraz okres „zwrotu estetycznego”. W mojej opinii periodyzacja na trzy okresy precyzyjniej ukazuje przemiany, które stopniowo dokonywały się na gruncie fenomenologicznych ujęć sztuki.

Zauważmy, że ta charakterystyka metody fenomenologii ściśle koresponduje z przywoływaną wcześniej procedurą fenomenologiczną z *Ideii fenomenologii*, a także z „zasadą wszelkich zasad” Husserla. Typowe dla tego okresu estetyki fenomenologicznej było wykorzystywanie Husserlowskiej wykładni fenomenologii wraz z jej specyficzną terminologią (zwłaszcza z okresu *Badań logicznych*): przedmiot intencjonalny (*intentionaler Gegenstand*), akt intencjonalny (*intentionaler Akt*), istota (*Wesen*), intencja (*Intention*), intuicja (*Intuition*), daność (*Gegebenheit*), konstytucja (*Konstitution*), fundowanie (*Fundierung*), ujęcie (*Auffassung*), akt (*Akt*), naoczność (*Anschauung*), spostrzeżenie (*Wahrnehmung*), treść (*Inhalt*) czy przeżycie (*Erlebnis*). Niektóre z tych terminów uległy przystosowaniu do specyfiki obszaru badawczego estetyki, dlatego u Ingardena pojawiają się również takie ważne terminy, jak przedmiot estetyczny (*ästhetischer Gegenstand*) czy konkretyzacja estetyczna (*ästhetischer Konkretisation*) (por. Bator, 1999, s. 80–133). Głównym tematem ówczesnych badań była ontologiczna systematyzacja budowy i sposobu istnienia dzieł sztuki, analiza epistemicznego dostępu do dzieła sztuki jako przedmiotu intencjonalnego oraz aksjologiczny wymiar dzieła sztuki. Te trzy wyróżnione obszary badawcze (tj. ontologia, epistemologia i aksjologia) skupiały się wokół fundamentalnego pytania o istotę doświadczenia estetycznego w ogólności, a także na gruncie poszczególnych dyscyplin artystycznych. Podejmowane próby uchwycenia istoty (*Wesen*, εἶδος, *eidōs*) jawiących się fenomenów estetycznych wyraźnie wyjawiały dynamiczną strukturę przeżycia estetycznego i nie pozwalały zawrzeć się w statycznej relacji immanencji podmiotu (transcendentalnego *ego*) do transcendentnego przedmiotu intencjonalnego (fenomenu), w którym dałoby się ustalić idealne i trwałe jakości estetyczne dzieła. I właśnie ta istotowo dynamiczna struktura doświadczenia estetycznego doprowadziła do hermeneutycznego otwarcia sztuki na doświadczenie świata oraz do egzystencjalnego uczestniczenia w nim dzięki sztuce. Fenomeny sztuki wykraczały bowiem poza wymiar doświadczenia *stricto* estetycznego i nie mogły wyznaczyć sobą autonomicznej dziedziny przedmiotowej, tj. takiej, która nie miałaby istotnych korelacji z podmiotowo doświadczanym życiem i byciem-w-świecie (*in-der-Welt-sein*).

Najpełniejszy program estetyki fenomenologicznej, dopuszczający także inne metody badawcze, tj. pochodzące spoza obszaru fenomenologii, przedstawił Ingarden w odczycie *O estetyce filozoficznej*, wygłoszonym w 1968 roku na XIV Międzynarodowym Kongresie Filozofii w Wiedniu.

Program ten obejmuje – w punkcie ósmym – ważną dla dalszego rozwoju refleksji fenomenologicznej dziedzinę: „Filozoficzną teorię sensu i funkcji sztuki (*resp.* przedmiotów estetycznych) w życiu człowieka (Metafizykę sztuki?)” (Ingarden, 1970, s. 11). Pytające wskazanie na „metafizykę sztuki” sięga zarówno wstecz do analiz zawartych w rozprawie *O dziele literackim*, dotyczących jakości metafizycznych w sztuce (Ingarden, 1981, s. 368–377), jak i wprzód, antycypując przemiany w sposobie rozumienia sztuki i jej znaczenia w życiu człowieka.

Usankcjonowanie tego dynamicznego i hermeneutycznego otwarcia na świat poprzez doświadczenie sztuki przyjęło nazwę „zwrotu estetycznego” (Saison, 1999), a za jego prekursora należy uznać już Martina Heideggera i jego rozprawę *Der Ursprung des Kunstwerkes* z lat 1935–1936 (por. Heidegger, 1997). Źródło dzieła sztuki przekracza pierwszy okres fenomenologicznej ejdetyki i zwraca się ku pytaniu nie tyle o bycie dzieła sztuki, co o samo bycie. Warto również zauważyć, że rozprawa ta została napisana bezpośrednio przed *Przyczynkami do filozofii* (lata 1936–1938), co sprawia, że namysł Heideggera nad sztuką podąża również w kierunku pytania o istotę Bycia (*Sein*) jako wydarzenia (*Ereignis*). Maryvonne Saison wymienia Mikela Dufrenne’a jako głównego przedstawiciela „zwrotu estetycznego” w fenomenologii (por. Murawska, 2017, s. 133), lecz wypada, jak się zdaje, wspomnieć równorzędnie z Dufrennem także Maurice’a Merleau-Ponty’ego i jego późny okres twórczości filozoficznej. W pracach *Oko i umysł* (Merleau-Ponty, 1996a) oraz *Widzialne i niewidzialne* (Merleau-Ponty, 1996b) Merleau-Ponty argumentuje, że sztuka nie tylko otwiera nas na świat, na uczestnictwo w żywej tkance cielesności (*chair*) Bytu, ale że jest ona ponadto splotem widzialnego i niewidzialnego wymiaru naszego doświadczenia bycia w świecie. Doświadczenie dzieła sztuki stopniowo przestaje stanowić obszar zainteresowań jedynie estetyków i zyskuje miano „doświadczenia pierwszego”, które jest emblematycznym przykładem naszego otwarcia na świat poprzez poszerzenie istoty człowieczeństwa o to, co wynosimy z kontaktu ze sztuką (Lorenc, 2006, s. 63–66). Ten środkowy okres fenomenologicznej refleksji nad sztuką z jednej strony przewycięża intelektualizm Husserla, dowartościowując zmysłowość i afektywność, lecz z drugiej tworzy filozoficzny przedśionek do okresu trzeciego, który rozwija problematykę paradoksalnego doświadczenia tego, co jawi się jako niewidzialne. Dodajmy również, że już Dufrenne antycypował istotne przemiany w rozumieniu intencjonalności w doświadczeniu estetycznym,

pisząc: „Nie mogę powiedzieć, że konstytuuję przedmiot estetyczny. Raczej to on konstytuuje się we mnie w każdym akcie, kiedy kieruję się ku niemu [tj. ku przedmiotowi estetycznemu – A.K.], ponieważ nie umiejscawiam go na zewnątrz mnie, lecz pozostaję w jego służbie” (Dufrenne, 1973, s. 232)<sup>5</sup>.

Trzeci okres fenomenologicznej refleksji nad sztuką reprezentują przede wszystkim myśliciele francuscy: Jean-Luc Marion, Michel Henry oraz Jean-Louis Chrétien. Przypomnijmy, że charakterystyczne dla wymienionych fenomenologów jest polemiczne – by nie powiedzieć: krytyczne – ustosunkowanie się do fenomenologii Husserla, a także do filozofii Heideggera. Ta krytyczna polemika z tradycją fenomenologiczną doprowadziła jednak nie tyle do odrzucenia postulatów Husserla, ile do ich radykalizacji, a przez to do ich rozwinięcia. Marion, wprowadzając kategorię fenomenu przesyconego, który przekracza naoczność, oraz wypełniającą ją intencję, wykroczył poza „zasadę wszelkich zasad” ustaloną przez Husserla. Husserlowskie transcendentale *ego*, które konstytuowało sensory danego w naoczności fenomenu zostało przez Mariona zastąpione figurą świadka, który przyjmuje donację fenomenu przesyconego, a odpowiadając na jego wezwanie staje się mu „oddanym” (*adonné*) poprzez porzucenie samego siebie (Marion, 2007, s. 319–324). Ten odwrócony wektor intencjonalności sprawia, że sobość fenomenu przybywa do świadka (*casus* ikony jako fenomenu przesyconego) i nie podlega podmiotowym aktom konstytucyjnym nadawania sensów (*casus* idolatrii) (Marion, 1996, s. 29–46).

Przyjrzymy się nieco bliżej dwóm przykładom dzieł sztuki, w których zdaniem Mariona realizuje się kontr-intencjonalny charakter fenomenalizacji fenomenu przesyconego. Pierwszy to dzieło sztuki malarskiej – obraz *Powołanie św. Mateusza* Michelangela Merisiego da Caravaggio, znajdujący się w kaplicy Contarelli w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie. Obraz ukazuje scenę powołania Mateusza do świętości w geście Chrystusa: „Pójdź za mną” (Mt 9, 9). Dlaczego – pyta Marion – obraz ten ujawnia fenomen religijnego powołania Mateusza, a nie jedynie wskazania na niego lub jego przywołania? Dlaczego „słyszymy” w tym obrazie niewidzialne wezwanie jako powołanie do świętości? W jaki sposób Caravaggio środkami malarskimi, tj. widzialnymi, ukazał niewidzialną możliwość usłyszenia

---

<sup>5</sup> Odnotujmy, że w tym środkowym okresie mieści się również m.in. fenomenologia sztuki Henriego Maldineya (por. Maldiney, 2006) oraz estetyka Martina Seela (por. Seel, 2008, s. 27–72).

świętego wezwania? Nie przywołując tutaj szczegółowo analizy Marion, odnoszącej się do wymiaru widzialności tego obrazu – co zresztą było tematem badań wielu historyków sztuki (por. Haake, 2007) – wskaźmy przede wszystkim na niewidzialny i kontr-intencjonalny wydzźwięk tego dzieła jako fenomenu przesyconego. Według pierwszej zasady fenomenu przesyconego – tj. nieujmowalności według ilości – obraz ten nie redukuje się do sumy swoich części, ponieważ niemożliwe okazuje się określenie znaczenia tego dzieła metodą dedukcji. Zgodnie z drugą cechą fenomenu przesyconego – niemożliwością zniesienia, ścierpienia bądź wytrzymania go według jakości (intensywności) – nadmiar donacji względem naoczności wywołuje nie tylko zwykłe zaskoczenie, ale i objawienie o charakterze oślepiającego olśnienia (*éblouissement*) (Marion, 2007, s. 249–250). Przybycie ubogo ubranych Chrystusa i św. Piotra do izby celnej, w której możni celnicy kalkulują materialne zyski i straty podatkowe, wywołuje zaskoczenie i konsternację (*interloqué*), lecz zaraz potem zauważamy światło bijące nad gestem wezwania Mateusza przez Chrystusa, które olśniewa półmrok komnaty. Na Chrystusowe powołanie, które potwierdza wskazującym gestem ręki także św. Piotr, Mateusz odpowiada zmieszaniem i niedowierzaniem, jakby mówiąc: „Kto, ja?”. I właśnie ta prozaiczność sceny kalkulujących celników, zajętych sprawami tego świata oraz wtargnięcie Chrystusa i powołanie jednego z celników do świętości manifestuje się jako paradoks niemożliwy do zniesienia według jakości, ponieważ przekracza on racjonalne oczekiwanie i domniemywanie sensu (intencję) tego, co ukazane w wymiarze widzialności obrazu oraz tego, co widzialne w naoczności (Marion, 2007, s. 341–343).

Innym przykładem podanym przez Marion jest dzieło muzyczne – *Symfonia* nr 41 „Jowiszowa” KV 551 Wolfganga Amadeusza Mozarta, a dokładniej mówiąc, jej początkowe takty z pierwszej części oznaczonej tempem *Allegro vivace*. Przykład ten służy Marionowi do scharakteryzowania kontrdoświadczenia nieprzedmiotowego fenomenu przesyconego lub – inaczej mówiąc – do pokazania redukcji dzieła do własnej donacji. Muzyczne słuchanie wyłania się ponad dźwiękami dzieła, które wzbudzają ruch nadejścia i efekt wydarzenia muzycznego. To czyste wydarzenie muzyczne przekracza dane naoczne i – co istotne – nie jest ono wytwarzane przez odbiorcę (świadka), dlatego donacja dzieła muzycznego jako czyste obdarowanie ofiarowuje się ponad mediatyzującymi dźwiękami oraz afektywnie i bezpośrednio porusza

własnym ruchem i własną rzeczywistością, przekraczając przedmiotowość dzieła oraz konstytuujące funkcje i horyzont „ja”:

Muzyczny dar [*offrande*] obdarowuje [*offre*] przede wszystkim samym ruchem swego nadejścia – ofiarowuje [*offre*] efekt samego swego podarowania [*offrande*] bez lub ponad dźwiękami, które wzbudza. Nazwijmy tę fenomenologiczną skrajność, w której nadejście przekracza to, co nadeszło, *paradoksem*.

(Marion, 2007, s. 264)

Należy odnotować, że choć Marion w budowaniu własnej fenomenologii donacji posługiwał się przykładami z dziedziny sztuki dosyć często, to jednak zawsze sztuka pełniła w jego refleksji rolę sekundarną. Michel Henry z kolei poświęcił sztuce osobną pracę, w której łączy elementy własnej koncepcji fenomenologii życia z filozofią sztuki Wasyla Kandyńskiego. Według Henry’ego tematem początkowym i prawdziwym obiektem zainteresowania sztuki jest życie, dlatego każda sztuka u swego źródła jest święta. Główną troską sztuki jest to, co nadprzyrodzone, a wymiarem, którego ona dotyka, jest niewidzialne życie (Henry, 2005, s. 217). Życie natomiast nigdy nie ukazuje się w świecie, lecz można je doświadczyć afektywnie w immanentnym doznaniu (*pathos*). Samo życie jest w sztuce nieobecne, ale objawia się jako tajemnica, a dzieło artystyczne, pochodząc z życia i przynależąc do niego, jest modusem jego samo-doznawania (*auto-affection*) (Henry, 2005, s. 207–210). Istotą sztuki jest zatem objawianie niewidzialnego życia, które fenomenalizuje się w immanencji poszczególnej i jednocześnie absolutnej Sobości (*Soi*) dzięki transcendentnej afektywności (Henry, 2004, 65–69). Fenomenologia życia Henry’ego podąża ostatecznie – nie w mniejszym stopniu niż fenomenologia donacji Mariona – w kierunku rozważań teologicznych bądź chrystologicznych. W chrystologicznych rozważaniach Henry’ego sztuka schodzi na dalszy plan, lecz to, co nadal wiąże sztukę z refleksją teologiczną, to jej istotowe powiązanie z fenomenologią życia.

Bliskie myśli Mariona i Henry’ego są także rozważania Jeana-Louisa Chrétiena, którego refleksja porusza się w obszarze fenomenologii wsłuchiwania się w widzialny głos. Chrétien próbuje rozjaśnić paradoks widzialności głosu, odwołując się do metafizycznej wykładni piękna jako transcendentale, lecz jego analizy przywołują również na myśl termin „brzmienie” (*Klang*)



Kandyńskiego, którego znaczenie można także oddać jako wybrzmiewanie wewnętrznej istoty dzieł malarskich (a mówiąc szerzej i dokładniej: wewnętrznej istoty każdego dzieła artystycznego) (Chrétien, 2017, s. 103–105; por. Chrétien, 2003, s. 18–61). Piękno osiąga pełnię blasku wtedy, kiedy rozbrzmiewa, a ten rezonans piękna wzywa nas do odpowiedzi na nie. Ta relacja wzywającego piękna, które w nadmiarze ofiarowuje się spojrzeniu, a także świadka, który zostaje wezwany do odpowiedzi, nie jest bierną kontemplacją, lecz dialogiem. Słuchać piękna pełnym wzrokiem to słyszeć więcej, ponad i dalej, a widzialne słowo (*parole*) przenosi w stronę niewidzialnego, które ze swej strony nieustannie daje temu słowu głos (Chrétien, 2017, s. 106). Myśl Chrétiena pokrewna jest również Marionowskiej wykładni fenomenu Objawienia, tj. paradoksu drugiego stopnia (Marion, 2007, s. 186, Chrétien, 2017, s. 108), a także pojmowaniu ikony jako fenomenu przesyconego: „Widzialne, które do nas przemawia, przekracza samo nasze spojrzenie, ponieważ zwracając się do nas, równocześnie na nas patrzy, i w ten sposób staje się czymś innym niż temat czy przedmiot” (Chrétien, 2017, s. 109). Gdy olśnienie pięknem zaczyna rozbrzmiewać, to spala się samo zjawisko, czyniąc dla nas niewidzialny głos widzialnym (por. Marion, 2007, s. 7). Dodajmy również, że jednym z najbardziej interesujących obszarów badawczych Chrétiena jest fenomen modlitwy (Chrétien, 2000), a także i to, że Chrétiena analizy piękna wykazują istotne pokrewieństwo myśli z estetyką teologiczną Hansa Ursa von Balthasara (Balthasar, 2008) oraz – już na gruncie polskiej refleksji fenomenologicznej – z rozważaniami o sztuce Władysława Stróżewskiego (Stróżewski, 2002; 2013a; 2013b) i Karola Tarnowskiego (Tarnowski, 2007; 2017). Dla porządku odnotujmy także – co zostało już wcześniej zasygnalizowane – że rozważania nad sztuką w tym trzecim okresie rozwoju refleksji fenomenologicznej splatają się niekiedy ze „zwrotem teologicznym” obecnym przede wszystkim w fenomenologii francuskiej (por. Janicaud, 2009).

## Podsumowanie

Przeprowadzone analizy z konieczności musiały skrótowo ujmować niektóre ważne zagadnienia dla intencjonalności sztuki, ponieważ na łamach pojedynczego artykułu szczegółowe uwzględnienie wszystkich aspektów złożonej perspektywy fenomenologicznej byłoby niestety niemożliwe.

Wiązało się to także z koniecznością odwoływania się jedynie do podstawowej literatury fenomenologicznej oraz z przywoływaniem jedynie najbardziej reprezentatywnej literatury przedmiotu, w przeciwnym bowiem razie sama bibliografia w łatwy sposób przerosłaby objętość całego artykułu. Ten wybiórczy charakter analiz podyktowany był dostosowaniem się do rozległości problematyki intencjonalności, lecz pochodną korzyścią takiego ujęcia jest to, że dzięki tej szerokiej perspektywie mogliśmy wskazać na najistotniejsze cechy przemian w fenomenologicznej refleksji nad sztuką.

W rozwoju estetyki fenomenologicznej wyróżniliśmy trzy okresy, w których stopniowo następuje przesunięcie akcentów w sposobie pojmowania sztuki. W pierwszym okresie intencjonalnej fenomenologii tematem badań był wymiar widzialności sztuki oraz sposoby jej jawienia się w naoczności. W następnym etapie, tj. w okresie „zwrotu estetycznego”, zainteresowanie fenomenologów zwróciło się w kierunku splotu dwóch wymiarów – widzialności i niewidzialności. W trzecim okresie fenomenologia kontr-intencjonalna i nie-intencjonalna eksploruje wymiar niewidzialności w sztuce oraz możliwość niewidzialnego objawienia. W drugim swoiste otwarcie na świat oraz żywe i ucieleśnione uczestnictwo w nim dzięki sztuce wiązało się z odwróceniem się od redukcji transcendentalnej oraz utopijnego statusu transcendentalnego *ego*. Z kolei w trzecim na zmianę sposobu rozumienia intencjonalności wywarła wpływ przede wszystkim radykalizacja zasady redukcji fenomenologicznej (*epoché*), a stało się to w dwóch kluczowych aspektach. Po pierwsze, odwrócenie kierunku intendowania w fenomenologii kontr-intencjonalnej przeniosło uwagę na samą donację jawiących się fenomenów, które nie tyle są konstytuowane przez transcendentalne bądź podmiotowe „ja”, ile same konstytuują siebie w postrzeganiu doświadczającego ich świadka. Po drugie, fenomenologia nie-intencjonalna dowartościowała znaczenie afektywnego przeżywania (doznawania, *pathos*) fenomenów, detronizując tym samym petryfikującą funkcję racjonalności. Oba te aspekty przyczyniły się nie tyle do irracjonalizacji poznania, ile do rozszerzenia rozumienia racjonalności, które wydaje się szczególnie odpowiadać obszarowi sztuki. Kontr-intencjonalność i nie-intencjonalność nie przeczą samej intencjonalności i nie podważają jej kluczowej roli w naszym odnoszeniu się do świata i przeżywaniu jego treści. Paradoksalnie perspektywa kontr-intencjonalna i nie-intencjonalna jest przeciw-redukcją, uwalniającą donację i nasze egzystencjalne otwarcie na zindywidualizowane przeżywanie treści życia w intersubiektywnym byciu

w świecie<sup>6</sup>. Łącząc natomiast te dwa aspekty przemian w pojmowaniu sztuki, wydaje się, że jej znaczenie dla człowieka co najmniej umacnia się, o ile wręcz nie urasta do swego własnego maksimum. Dla refleksji estetycznej najważniejsze jest z kolei to, że dopiero ta perspektywa umożliwia zasadne postawienie pytania o intencjonalność samej sztuki.

Zapytajmy więc o perspektywę badawczą nad intencjonalnością samej sztuki w świetle kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej fenomenologii. Analiza niewidzialnej intencjonalności samego dzieła wymaga szczególnych kompetencji hermeneutycznych, które jako jedyne zdolne są wydobyć na jaw ukryty i złożony język dzieł artystycznych. Jeżeli jednak egzegeza sztuki nie ma poprzestawać na ogólnych stwierdzeniach, którym brak niuansów w odniesieniu do poszczególnych dzieł, to tematem fenomenologiczno-hermeneutycznych analiz powinno być przede wszystkim żywe doświadczenie estetyczne konkretnych przykładów, pochodzących z różnych dyscyplin artystycznych (por. Gschwandtner, 2014, s. 77). W obszarze historii sztuki Gottfried Boehm oraz Georges Didi-Huberman z powodzeniem wykazali efektywność analiz fenomenologiczno-hermeneutycznych, których istotną cechą jest specjalistyczna wnikliwość badawcza oraz ekfrastyczny opis doświadczenia estetycznego, wynikający z bezpośredniego kontaktu z dziełem (por. Didi-Huberman, 2011, s. 9–39; Boehm, 2014). Shane Mackinley zwraca z kolei uwagę, że wnikliwa hermeneutyka – odnowiona w dwudziestym wieku przez Hansa-Georga Gadamera jako, notabene, polemika z transcendentną fenomenologią Husserla – dosięga także ostatecznej możliwości fenomenalizacji fenomenu, a więc, mówiąc wprost, możliwości Objawienia, które przecież wcale nierzadko jest obecne również w sztuce (Mackinlay, 2020, s. 59–62). Wskażmy jednak na dwa główne problemy metodologiczne tej fenomenologiczno-hermeneutycznej perspektywy badawczej. Pierwszym problemem jest niebywale szeroki zakres materiału, który miałby zostać poddany zindywidualizowanym i szczegółowym badaniom. Drugi natomiast to kwestia specjalistycznych kompetencji artystycznych oraz analitycznych zdolności fenomenologiczno-hermeneutycznych, dzięki którym łącznie badania osiągnęłyby możliwie najwyższy poziom wnikliwości.

---

<sup>6</sup> Zaznaczmy, że korzenie tego sposobu rozumienia intencjonalności sztuki można odnaleźć już w *Źródle dzieła sztuki* Heideggera oraz późnych pracach Merleau-Ponty'ego. Odnotujmy również, że w takim pojmowaniu roli i znaczenia sztuki następuje wyraźna dezautonomizacja estetyki jako odrębnej dyscypliny filozoficznej.

Te dwa metodologiczne aspekty stawiają wymóg prowadzenia interdyscyplinarnych badań o wysokim stopniu zaawansowania, których zasadniczym celem jest nie tylko samo zrozumienie doświadczenia estetycznego, ale także jego pogłębienie i wzbogacenie. Trudności te stanowią wyzwanie dla współczesnej refleksji fenomenologicznej, lecz podjęcie tego wyzwania – a może nawet wezwania od strony sztuki – jest z pewnością godne próby ze względu na wartość jaką sztuka sama sobą niesie.

Warto przy tym postawić pytanie, czy rozwój refleksji fenomenologicznej uprawnia do rozumienia doświadczenia wszelkiej sztuki na sposób religijny. Czy sztuka daje się doświadczyć tylko z tej religijnej perspektywy? Czy kulminacja przeżycia estetycznego musi zrodzić doświadczenie o charakterze sakralnym? Czy tylko sztuka bliska doświadczeniu religijnemu jest prawdziwą sztuką? Podjęcie tego namysłu stanowiłoby krytyczną analizę etapu, na którym obecnie znajduje się współczesna refleksja fenomenologiczna w odniesieniu do sztuki.

## Bibliografia

- Balthasar, H.U. von (2008). *Chwała. Estetyka teologiczna*. T. 1: *Kontemplacja postaci*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Bator, A.P. (1999). *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krapca*. Wrocław: Papieski Fakultet Teologiczny we Wrocławiu.
- Boehm, G. (2014). Opis obrazu. O granicach obrazu i języka. W: G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, D. Kołacka (red.) (s. 119–143). Kraków: Universitas.
- Chrétien, J.L. (2000). The Wounded Word: Phenomenology of Prayer. W: *Phenomenology and the 'Theological Turn'. French Debate* (s. 147–175). New York: Fordham University Press.
- Chrétien, J.L. (2003). *Hand to Hand. Listening to the Work of Art*. New York: Fordham University Press.
- Chrétien, J.L. (2017). Głos widzialny. *Sztuka i Filozofia*, 51, 103–111.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Dufrenne, M. (1954). Intentionnalité et Esthétique. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 144, 75–84.

- Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.
- Fink, E. (1966). *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Gschwandtner, Ch.M. (2014). *Degrees of Givenness. On Saturation in Jean-Luc Marion*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Haake, M. (2007). „Powołanie św. Mateusza” Caravaggia. Studium z hermeneutyki obrazu. *Artium Quaestiones*, 18, 37–115.
- Heidegger, M. (1997). Źródło dzieła sztuki. W: M. Heidegger, *Drogi lasu* (s. 7–68). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Henry, M. (2004). *La barbarie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Henry, M. (2005). *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Henry, M. (2006). Fenomenologia nie-intencjonalna: zadanie fenomenologii przyszłości. W: I. Lorenc, J. Migasiński (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia* (s. 418–437). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Henry, M. (2007). Fenomenologia nieintencjonalna: zadanie dla przyszłej fenomenologii. W: M. Henry, *O fenomenologii* (s. 145–163). Warszawa: IFiS PAN.
- Henry, M. (2012). *Wcielenie. Filozofia ciała*. Kraków: TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów.
- Husserl, E. (1956). *Erste Philosophie. Erster Teil: Kritische Ideengeschichte*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1959). *Erste Philosophie. Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1973). *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929–1935*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1974). *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*. Warszawa: PWN.
- Husserl, E. (1975). *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*. Warszawa: PWN.
- Husserl, E. (1989). *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Warszawa: PWN.
- Husserl, E. (1990). *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*. Warszawa: PWN.
- Husserl, E. (2000a). *Badania logiczne*. T. 2/1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Husserl, E. (2000b). *Badania logiczne*. T. 2/2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Husserl, E. (2009). *Medytacje kartezjańskie. Wprowadzenie do fenomenologii*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Husserl, E. (2011). *Logika formalna i logika transcendentálna. Próba krytyki rozumu logicznego*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Husserl, E. (2013). *Doświadczenie i sąd. Badania nad genealogią logiki*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Ingarden, R. (1970). *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ingarden, R. (1971). *U podstaw teorii poznania*. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1981). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa: PWN.
- Janicaud, D. (2009). *La phénoménologie dans tous ses états*. Paris: Gallimard.
- Lorenc, I. (2006). Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej. W: I. Lorenc, J. Migasiński (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia* (s. 30–66). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Łaciak, P. (2012). *Anonimowość jako granica poznania w fenomenologii Edmunda Husserla*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Mackinlay, S. (2020). Whose Word Is It Anyway? Interpreting Revelation. W: J.L. Marion, Ch. Jacobs-Vandegeer (red.), *The Enigma of Divine Revelation. Between Phenomenology and Comparative Theology* (s. 49–64). Dordrecht: Springer.
- Maldiney, H. (2006). Zarys fenomenologii sztuki. W: I. Lorenc, J. Migasiński (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia* (s. 535–555). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Marion, J.L. (1996). *Bóg bez bycia*. Kraków: Znak.
- Marion, J.L. (2007). *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Merleau-Ponty, M. (1996a). Oko i umysł. W: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie* (s. 15–67). Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Merleau-Ponty, M. (1996b). *Widzialne i niewidzialne*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Migasiński, J. (2006). Fenomenologia francuska jako problem. Topografia „herezji”. W: I. Lorenc, J. Migasiński (red.), *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia* (s. 7–29). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.

- Murawska, M. (2017). Fenomenologia i sztuka. Wprowadzenie. W: J. Migasiński, M. Pokropski (red.), *Główne problemy współczesnej fenomenologii* (s. 133–149). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Saison, M. (1999). Le tournant esthétique de la phénoménologie. *Revue d'Esthétique*, 36, 125–140.
- Seel, M. (2008). *Estetyka obecności fenomenalnej*. Kraków: Universitas.
- Stróżewski, W. (2002). O pięknie. W: W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki* (s. 155–179). Kraków: Universitas.
- Stróżewski, W. (2013a). Piękno transcendentale. W: W. Stróżewski, *Logos, wartość, miłość* (s. 78–84). Kraków: Znak.
- Stróżewski, W. (2013b). Problematyka piękna. W: W. Stróżewski, *Logos, wartość, miłość* (s. 409–431). Kraków: Znak.
- Tarnowski, K. (2007). Muzyka, filozofia, Transcendencja. W: K. Tarnowski, *Człowiek i transcendencja* (s. 15–25). Kraków: Znak.
- Tarnowski, K. (2017). O pocieszeniu, jakie daje piękno. W: K. Tarnowski, *Pragnienie metafizyczne* (s. 221–234). Kraków: Znak.

#### Nota o autorze

Andrzej Krawiec – doktor sztuki, magister filozofii, doktorant w Instytucie Filozofii UJ; zajmuje się sztuką, estetyką, fenomenologią i hermeneutyką; publikował w czasopismach „Argument: Biannual Philosophical Journal”, „Ethos”, „Hybris”, „Kwartalnik Filozoficzny”, „Liturgia Sacra”, „Muzyka”, „Pro Musica Sacra”, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, „Ruch Filozoficzny”, „Sztuka i Filozofia” oraz „The Polish Journal of Aesthetics”.

Address for correspondence: ul. Grodzka 52, 31-044 Kraków. E-mail: krawiecandrzej@gmail.com.

#### Cytowanie

Krawiec, A. (2023). Doświadczenie sztuki w fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej. *Analiza i Egzystencja*, 61 (1), 89–111. DOI: 10.18276/aie.2023.61-05.