

Grażyna Bilik

Sztuka jako wyraz afirmacji świata za pośrednictwem ciała. Ujęcie Maurice'a Merleau-Ponty'ego

1. Świadomość cielesna i jej związek z rzeczami

Maurice Merleau-Ponty jest jednym z dwudziestowiecznych filozofów, który – obok Jean-Paula Sartre'a czy Gabriela Marcela – najbardziej wnikliwie i oryginalnie podejmuje problematykę ciała ludzkiego, stanowiącego w tym przypadku oś rozważań filozoficznych. Jego myśl wychodząca od Husserlowskiego dziedzictwa wypracowuje własne pojęcia, by ostatecznie zyskać fenomenologiczno-egzystencjalny charakter.

Autor *Fenomenologii percepcji* przewartościowuje dotychczasowe poglądy na ludzkie ciało. Tendencje do negowania bądź – w najlepszym razie – ignorowania problemu cielesności (pojawiające się w tradycji platońskiej czy chrześcijańskiej) zastępuje próbą zrehabilitowania tego, zapomnianego aspektu człowieczeństwa, jakim jest cielesność. Jednocześnie, mając na uwadze współczesne tendencje do przesadnej gloryfikacji ciała, filozofia Merleau-Ponty'ego wydaje się przywracać właściwe proporcje w jego postrzeganiu, zapewniając należne mu miejsce zarówno w filozoficznej refleksji, jak i w świecie rzeczywistym. Służy temu niewątpliwie rola, jaką ten aspekt natury ludzkiej ma do spełnienia w trakcie naszego bytowania w świecie.

Merleau-Ponty stawia w centrum rozważań ludzkie ciało, nadając mu status ośrodka będącego „jednością żywych znaczeń”¹. Autor ma

Grażyna Bilik (ur. 1975) – absolwentka Wydziału Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; ukończyła studia podyplomowe z pedagogiki na Uniwersytecie Pedagogicznym oraz filozofii, etyki i wiedzy o kulturze na UPJPII. Obecnie studentka studiów doktoranckich w Katedrze Etyki Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Obszar zainteresowań: fenomenologia, etyka, filozofia człowieka, estetyka.

¹ M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2005, s. 229.

na myśli specyficzną egzystencjalną sytuację, w której umiejscowione jest ludzkie ciało poprzez możliwość afirmacji i konstituowania otaczającego je świata. Czyni to za pomocą elementów intencjonalnych, w które jest ono wyposażone, zdolności odczytywania i nadawania sensu swoim działaniom oraz ekspresyjnemu charakterowi. Tym samym ciało jest jakby „zanurzone” w rzeczywistości i stanowi swoiste medium, za pomocą którego komunikujemy się ze światem. Medium to jednoczy w sobie wszystkie sfery ludzkiego bytu. Płaszczyzna duchowa i cielesna zostaje zintegrowana w jednej osobie ludzkiej. Autor przełamuje kartezjańską dychotomię dusza – ciało, w myśl której obydwa te składniki przynależą do dwóch różnych porządków. Zaprzeczeniem tej teorii jest ujęcie ciała jako dynamicznej struktury określającej egzystencję oraz wcieloną świadomość, w obrębie której dochodzi do ciągłego przechodzenia z najniższego do najwyższego stopnia konstituowania się cielesności.

Powyższy proces Merleau-Ponty obrazuje, charakteryzując zachowanie. Wyróżnia trzy podstawowe porządki znaczenia: fizyczny, witalny oraz ludzki². Pierwszy jest kontaktem ze światem pojmowanym w kategoriach fizycznych, tworzącym jednak jakąś dynamiczną całość, splot symetrycznych, przenikających się relacji, a nie tylko z góry przewidzianych odpowiedzi na pojedyncze bodźce. Drugi nadaje ciału sens i przybiera postać organizmu. Dochodzi do ujawnienia się warstwy znaczeniowej, która zostaje nałożona na biologiczne właściwości ludzkiego ciała³. Na najwyższym poziomie zachowania następuje wychodzenie poza wcześniejszy obszar, ujawnia się zdolność do projekcji budowanej poprzez ekspresję. Mamy tu do czynienia z funkcją zwaną łukiem intencjonalnym. Łuk intencjonalny to

podstawa życia świadomości – poznającej, pragnącej lub percepcyjnej. [...] Jest on związana z ciałem pierwotną, podstawową formą intencjonalności, która

² Por. tamże, s. 168.

³ Por. tamże, s. 207.

projektuje wokół nas naszą przeszłość, przyszłość, ludzkie środowisko (*milieu*), naszą sytuację fizyczną i moralną⁴.

Zdaniem Merleau-Ponty'ego świat jawi się nam jako dynamiczna, otwarta i niedokończona struktura, której poszczególne elementy wzajemnie na siebie oddziałując tworzą wciąż nowe znaczenia i sensy. Procesy te są również udziałem człowieka, który wchodząc w relację z rzeczami, nie jest jakimś zewnętrznym narratorem, lecz „przynależy do tego świata”. Ludzka egzystencja jest traktowana jako coś współistniejącego ze światem, współistniejącego na równych prawach, bez niebezpieczeństwa zawłaszczania go przez wszechwładną świadomość.

Sfera refleksyjna jest wtórna w stosunku do bezpośrednich aktów poznania. Merleau-Ponty podkreśla aspekt możliwościowy natury ludzkiej, dużo ważniejszy niż zdolność refleksyjna. W tym kontekście akcentuje możliwość ciągłego „wychodzenia ku światu”.

W serii [...] nakierowań na transcendentną rzeczywistość ciało własne (*corps propre*) (a nie czyste transparentne *cogito* zindywidualizowane i wyodrębnione na tle innych Ja) zanurza się w tym, co Merleau-Ponty określił pierwotną sferą przeżyciową. [...] Jest to dziedzina poza-kategorialnego, poza-pojęciowego, właśnie doświadczalnego. Tylko w niej można poszukiwać prawdziwej, autentycznej struktury świata, a podjęte przez filozofię badanie fenomenologiczne ukaże jego niedokończoność, otwartość [...] dwuznaczność, którą trzeba „wyjaśnić”, „domknąć”, „wyeksplikować”, a co ważniejsze – nadać jej sens przez różne projekty⁵.

Jednym z nich jest projekt sztuki. W rozważaniach dotyczących twórczości artystycznej wyjątkowe miejsce u Merleau-Ponty'ego zajmuje malarstwo. Filozof, który mówi, iż „ciało można porównać nie do

⁴ Tamże, s. 201.

⁵ P. Mróz, *Sztuka jako projekt*, Kraków 2002, s. 15.

przedmiotu fizycznego, ale raczej do dzieła sztuki”⁶, nadaje tej ostatniej wyjątkowe znaczenie.

Co czyni sztukę tak istotnym elementem ludzkiej egzystencji? Aby to zrozumieć, trzeba prześledzić analizy Merleau-Ponty’ego dotyczące procesów postrzegania rzeczywistości.

Autor wychodzi od krytyki współczesnego sposobu myślenia, w szczególności zaś myślenia naukowego. Powiada, iż nauka, poprzez schematyczne, wyposażone w aprioryczne tezy myślenie zubaża obraz świata oraz obraz naszej percepcji. Bazując na abstrakcyjnych wskaźnikach, jakimi są niewątpliwie rozmaite statystyki, klasyfikacje czy jednoaspektowe ujęcia problemu, w surowy, zdystansowany i pełen relatywizmu sposób opisuje usytuowanie człowieka w dziejach i kulturze. Merleau-Ponty postuluje powrót do myślenia o człowieku konkretnym, z krwi i kości, zanurzonym w rzeczywistości „tu oto”.

Myśl naukowa – myśl szybująca [...], myśl pochłonięta przedmiotem w ogóle – musi z powrotem się przenieść do owego pierwotnego „Jest”, w jego krajobraz, na grunt świata dostępnego zmysłom i świata przez nas urabianego w tej postaci, jaką ujawnia nasze życie, nasze ciało, nie owo ciało możliwe, o którym wolno utrzymywać, iż jest maszyną informacyjną, lecz to efektywne ciało, które zwę moim, czuwające w ciszy pod moimi słowami i poczynaniami⁷.

Pomiędzy „Ja” a rzeczami istnieje związek oparty na ciągłej wymianie doświadczeń, na drodze których następuje dochodzenie do pewnego kontekstu, doświadczeń będących otwarciem na nieskończony, wieloznaczny i dynamiczny świat. Dzięki ciału człowiek jest wyposażony w narzędzia odbioru, takie jak oczy lub ręce, może z ich pomocą nawiązywać relacje ze światem rzeczy. Merleau-Ponty mówi o podwójnej doznaniowości ciała. Postrzega je nie tylko jako widzące lub dotykające, ale również widziane i dotykane. To jeden z tych aspektów, który

⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 171.

⁷ Tenże, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 18.

w zasadniczy sposób odróżnia ciało od przedmiotów. Co więcej, tylko człowiek ma świadomość posiadania ciała i odczuwania go w sposób świadomy jako własnego. Wchodząc w relację rzeczowo-cieleśną „widzi ono siebie jako coś, co widzi, dotyka siebie jako coś, co dotyka, jest dla siebie samego widzialne i wyczuwalne”⁸. Jest sobą, swoim własnym ciałem właśnie dzięki możliwości bezpośredniego obcowania ze światem, postrzegania go wedle ciała, jakby z jego perspektywy. Ten odbiór rzeczywistości następuje daleko wcześniej niż jakakolwiek myśl czy intelektualna refleksja.

Świadomość jest przede wszystkim świadomością posiadania ciała, byciem nim. To fundament, na bazie którego jesteśmy zdolni odbierać świat. Świadomość bycia sobą towarzyszy nam od początku naszego istnienia, od pierwszego dotyku, bólu, pierwszej odczuwanej potrzeby. Fakt posiadania ciała jest nieodłącznym elementem składającym się na ludzką tożsamość.

Poczucie bycia ciałem w szczególny sposób daje o sobie znać w momentach trudnych, w doświadczeniu cierpienia, bólu, starości. Cieleśna bariera stanowi wówczas nieprzekraczalną granicę mojego Ja, poza którą nie ma wyjścia, jednocześnie także indywidualizuje ludzkie doświadczenie.

Nie ma ucieczki od ciała, nawet we śnie projektujemy cielesny obraz siebie samych. Człowiek nie jest wyizolowaną jednostką, funkcjonuje w świecie rzeczy, jest zanurzony w otaczającej go rzeczywistości i tylko dzięki medium, jakim jest ciało, nawiązuje kontakt z otoczeniem. Kontakt ten jest bezpośredni i poprzedza wszelką refleksję. Jest nierozzerwalnym współistnieniem ciała i świata.

Akt świadomości jest postrzegany poprzez swoją przynależność do danej rzeczy: przynależę do tego, co widzę. Nie ma „Ja” pozaświatowego – jak chciał Husserl; jest „Ja” uczestniczące, tworzące się „pośrodku rzeczy”⁹.

⁸ Tamże, s. 22.

⁹ Tamże.

2. Zagadka malarstwa czy zagadka ciała?

Jak już zaznaczyłam, ciało ludzkie jest bytem specyficznym, choćby ze względu na zdolność jednoczesnego dawania i przyjmowania wrażeń zmysłowych. Mechanizm podwójnej doznaniowości znajduje swój wyraz w malarstwie. Analogicznie do lustrzanego odbicia własnej postaci w zwierciadle, tworząc obraz, w nim również widzę siebie. Lecz także świat oferuje mi coś ze swego bogactwa. To on, jak cała rzeczywistość stanowi źródło inspiracji dla artysty. Mamy więc do czynienia z relacją zwrotną. Malarz użycza swego ciała światu, by móc przekształcić go w barwny pejzaż. Wszystko, co znajduje się w zasięgu jego wzroku, stanowi pole manewru, przestrzeń, w której daje o sobie znać „ja mogę”. Nie jest to widzenie w sensie psychofizycznym ani psychofizjologicznym. Sztuka jest sposobem, w jaki egzystencja odnosi się do świata, jest ekspresją, w wyniku której następuje odkrywanie kolejnych warstw sensu tego świata. Dokonuje się to w czasie, na który składają się: przeszłość i przyszłość, pozostające w dialektycznym napięciu.

Bogactwo rzeczywistości, jej dynamika, różnaitość pól działania pozostaje do dyspozycji malarza. Będąc wolnym, w akcie kreacji, w sobie tylko właściwy sposób przetwarzając materię, nadaje nowe znaczenia, a także stawiając pytania, wchodzi w dialog ze światem. Ta „niezbywalna i niedająca się w żaden sposób zastąpić relacja człowieka ze światem, z Innymi, to ciągle «wchodzenie» w różnaitość pól, czyli w różnorodne działania i funkcje usytuowanego w świecie, w czasie i przestrzeni ciała własnego, staje się zaczynem ogólnej komunikacji, a więc genezą sztuki jako projektu wyrażania”¹⁰. Materiał, z którego czerpie artysta, to składające się na obraz świata rzeczy wraz ze swymi właściwościami.

Jakości kolorystyczne, kształty, wielkości, światło – przynależą do rzeczy, jednocześnie oddziałują na zewnątrz, czyniąc człowieka wrażliwym na dynamikę zmian, układów, sytuacji czy odczytywania kontekstu. W ciele ujawniają się sfery podatne na ich odbiór, budzi się swoista pamięć o rzeczach, rodzaj przedwiedzy (domyślamy się, jak wygląda ta

¹⁰ P. Mróz, *Sztuka jako projekt*, dz. cyt., s. 16.

ich strona, która poprzez ograniczenia przestrzenne jest nam w danej chwili niedostępna). Zostaje uruchomiona zdolność odczytywania rzeczywistości w sposób szerszy niż tylko dostępny naszym zmysłom. Tworzy się pewnego rodzaju relacja, współoddziaływanie.

Merleau-Ponty przytacza przykład zwierząt malowanych na ścianach jaskini Lascaux. Czym one są? Z pewnością nie są kopią zwierząt żywych, czy nawet ich nieudolną imitacją. Nie są również tym, czym spękana powłoka je pokrywająca.

Gdzie tak naprawdę się prezentują? Na szorstkim podłożu ściany? Malowidło wydaje się poruszać i oplatać grootę „albowiem nie patrzę na nie w ten sam sposób, w jaki patrzę na jakąś rzecz; nie uruchamiam go w miejscu, jakie zajmuje; moje spojrzenie błąka się po nim jak po nimbie Bytu; nie tyle je widzę, ile raczej według niego lub wraz z nim”¹¹. Niewątpliwie występuje tu jakaś dynamika odbioru, jakieś przenikanie dzieła z jego odbiorcą, wręcz uczestnictwo w grze: jednocześnie obrazu i widza, jak w hermeneutycznej autoprezentacji.

W dziele malarskim nie chodzi o wierne odwzorowywanie rzeczywistości. Nie ma i nie może być jej kalką czy kopią. Merleau-Ponty krytycznie ocenia dążenia do naśladownictwa natury widoczne przez wieki w malarstwie klasycznym. Uzyskanie podobieństwa rzeczy i ich skopionego obrazu jest jedynie zewnętrzną, rutynową i pozbawioną sensotwórczego waloru czynnością. Jest zaprzeczeniem tego, do czego ludzkie ciało zostało powołane, nie wykorzystując jego potencjału i zdolności. Relacja ze światem w pełni nie zostaje nawiązana. Na przykładzie ikony czy miedziorytu, które – zdaniem Merleau-Ponty’ego – próbują kopiować naturę, widać, że tracą swą moc oddziaływania i tylko odejście od wiernych przedstawień daje szansę na przywołanie pojęć i rozbudzenie wyobraźni, bo to, co wyobrażone, w żaden sposób nie jest podobne do rzeczy prezentowanych. Dzięki temu dostajemy „wystarczające wskazówki, pozbawione dwuznaczności «środki» do wyrobienia sobie idei rzeczy, bynajmniej nie pochodzących od ikony, lecz rodzącej się w nas z jej «okazji»”¹².

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, dz. cyt., s. 25.

¹² Tamże, s. 35.

Dobrze obrazują tę kwestię rozważania dotyczące koloru. Problemowi barwy poświęca Merleau-Ponty fragment rozdziału w *Fenomenologii percepcji*. W jaki sposób istnieje sama w sobie, a w jaki sposób istnieje dla nas? Kolor jest cechą rzeczy, i pomimo że można przyjąć jego stałą obecność, nie jest możliwe, by traktować go jako zastygłą jakość. W żywej percepcji podlega on ciągłym zmianom i tworzy sieć relacji z innymi jakościami. Przynależąc do rzeczy, posiada określoną funkcję do spełnienia. „Rzeczywista barwa pozostaje pod zmieniającymi się wyglądami jak tło pod wyodrębnioną postacią, to znaczy nie jako widziana lub pomyślana jakość, ale jako obecność niezmysłowa”¹³.

Ciało człowieka, zajmując określone miejsce w przestrzeni, pozostając w danym kontekście, barwnym środowisku, sytuuje się w tej przestrzeni, odczuwając określoną atmosferę i jednocześnie ma moc ją zmieniać. I tak

każda barwa [...] jest więc zapośredniczona przez barwę funkcję, określa się w stosunku do poziomu, który jest zmienny. Poziom zostaje ustalony – a wraz z nim wszystkie zależne od niego wartości barwy – kiedy zaczynamy żyć w dominującej atmosferze i kiedy rozkładamy na przedmiotach barwy widma¹⁴ zależnie od [...] podstawowego układu¹⁵.

Kolor przynależy do rzeczy, które ukazują się w nieskończonej liczbie pojavów (sposobów) będących składową dynamicznej struktury całości rzeczywistości. Własności rzeczy, takie jak kolor, umożliwiają pozapojęciowy, bezpośredni dostęp do rzeczy. Czerwień jabłka jawi nam się jako własność tej konkretnej rzeczy, tego dojrzałego i słodkiego owocu, a nie tylko jako barwa wyodrębniona z palety kolorów. Kolor współżyje z przedmiotem, przynależy do niego.

¹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt., s. 329–330.

¹⁴ Wytwarzane przez barwy widmo jest rezultatem wchodzenia w relację z oświetleniem. Oświetlenie nie jest traktowane jako odrębny kolor, jest jedynie ważnym pośrednikiem w postrzeganiu barw na przedmiotach.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt., s. 335–336.

Analogicznie – malowidło, choć płaskie, otwiera drogę do rozmaitych ujęć rozmaitego świata. Tu nic nie jest zamknięte ani oczywiste, a tym bardziej ostatecznie ukończone. To nie zastygła kalka zastygłej rzeczywistości.

3. Sztuka na tropie niewidzialnego

Jak doświadczenie sztuki wpływa na ludzką egzystencję? Na czym polega rola malarstwa w konstytuowaniu się ludzkiego obrazu świata? Merleau-Ponty daje do zrozumienia, iż w malarstwie zawiera się tajemnicza moc ukazywania tego, co niewidzialne. Co przez to rozumie? Aby przybliżyć ten problem, odwołuje się do pojęcia głębi. Pisze, że

ma (ona) w sobie coś paradoksalnego: oto widzę przedmioty, które są zakryte przez przedmioty inne, których więc wcale nie widzę, skoro są ukryte jedne za drugimi; ją też widzę, jakkolwiek jest niewidoczna, liczy się bowiem od mojego ciała, by skończyć na rzeczach, my zaś jesteśmy z nią stopieni... Jest ta tajemnica pozorną: ja jej nie widzę naprawdę, a jeżeli ją widzę, to jest to inna szerokość¹⁶.

W rzeczywistości rzeczy nigdy nie są jedne za drugimi, postrzeganie ich zależy wyłącznie od przyjętej perspektywy. Dlatego też nigdy w całości nie są dostępne ludzkiemu oglądowi. Na myśl przychodzą tu próby podejmowane przez kubistów, kierujących się tą intuicją przy metodzie malowania rzeczy ujmowanych ze wszystkich stron.

Merleau-Ponty pisze, że rzeczy istnieją obok siebie i dzięki temu jest możliwe zobrazowanie głębi. W kontekście zagadnienia głębi autor *Oka i umysłu* formułuje pojęcie Bytu. Byt rozumiany jest jako forma obecności, pozbawiona ograniczeń i wykraczająca poza wszelki punkt widzenia. Przestrzeń jest nieskończona, nie ma określonej liczby wymiarów. Czymś, co ją uzasadnia, jest jedynie Byt. Doświadczenia z głębią w malarstwie są sposobami prezentacji najrozmaitszych ujęć Bytu.

¹⁶ Tenże, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, dz. cyt., s. 38.

„Dla duszy ciało jest jej rodzinną przestrzenią oraz macierzą pozostałej przestrzeni istniejącej – powie Merleau-Ponty, [...] są to wskaźniki pewnego porządku istnienia – istniejącego człowieka, istniejącego świata”¹⁷. W jaki sposób dusza zdobywa tę wiedzę o przestrzeni własnego ciała? Odbywa się to bez udziału refleksji i zapewne dlatego Merleau-Ponty nadaje prymat bezpośredniemu aktowi widzenia nad „widzącym myśleniem”¹⁸.

Ucieleśniona świadomość jest zanurzona w świecie i to jest jej pierwotne doświadczenie poprzedzające wszelkie myślenie.

Przestrzeń nie jest siatką relacji zachodzących między przedmiotami, taką jaką by widział jakiś trzeci świadek mojego widzenia lub geometra dokonujący jej rekonstrukcji i przelotnego oglądu; jest przestrzenią liczoną ode mnie jako punktu czy też stopnia zerowego przestrzenności. Nigdy jej nie widzę podług jej zewnętrznej powłoki, żyję wewnątrz niej, jestem w nią wcielony. W końcu świat jest wokół mnie, nie przede mną¹⁹.

Sytuacja ta rodzi oczywiście określone konsekwencje. Usytuowanie ograniczonego poprzez cielesność człowieka daje mu z jednej strony narzędzia potrzebne do obcowania ze światem, przekształcania go, z drugiej jednak strony uświadamia mu granice dostępu do tego świata. Człowiek jako byt wcielony może za pomocą rąk czy oczu wchodzić w kontakt z nieskończoną i niejednoznaczną rzeczywistością. Istnieją jednak sfery z pozoru niedostępne zmysłom, gdzie świat im się wymyka. Nie wszystko w złożonej i dynamicznej strukturze Bytu jest widzialne w potocznym znaczeniu. Bariera wydaje się nie do pokonania. A jednak! Merleau-Ponty znajduje sposób na jej przekroczenie.

Tym sposobem jest właśnie sztuka. „Cała współczesna historia malarstwa, cały jej wysiłek podjęty dla uwolnienia się od iluzjonizmu i dla

¹⁷ Tamże, s. 44–45.

¹⁸ Tamże, s. 44.

¹⁹ Tamże, s. 47.

wykrycia swych własnych wymiarów mają znaczenie metafizyczne²⁰. Sens przypisywany dziełom jest wciąż tworzącą się i zmieniającą powłoką na przestrzeni dziejów. Trzonem, podstawą i materiałem dla budowania coraz to nowych narracji jest samo dzieło. W malarstwie dotykamy tajemnicy kryjącej się często pod zewnętrzną powłoką tego, co widzialne. Tę zagadkę tworzą nie same rzeczy w obrazie, lecz sposób ich powiązania ze sobą, wzajemne relacje i wywodzone z tych relacji znaczenie. Nie chodzi tu o dane położenie rzeczy, ich usytuowanie w przestrzeni. Chodzi bardziej o przynależne im właściwości, formę specyfikę. Jak mówi Merleau-Ponty: „przestrzeni i jej zawartości trzeba szukać jednocześnie. [...] Nie jest to już tylko problem odległości i linii oraz formy, lecz jest to też problem koloru”²¹. Nie chodzi tu o kolor będący tylko imitacją kolorów przyrody, lecz ten umożliwiający zaistnienie czemukolwiek, nadający materialność każdej formie.

Widzenie malarza nie jest wierną rejestracją obrazu świata przeniesioną później na płótno. Przebywając pośród rzeczy, doświadczając ciąglego przenikania się pól, znaczeń i sensów, wybiera on jakiś wycinek rzeczywistości, po to, by ukazać go w nowy, wyposażony w nowy sens, sposób. Twórca przemawia poprzez swoje dzieło, co więcej – on krzyczy.

Sztuka nie polega na konstrukcji, na zręczności, na przemyślanym stosunku do przestrzeni i do świata rozciągającego się na zewnątrz. Naprawdę jest to „nieartykułowany krzyk” [...], który raz wydany, rozbudza drzemiące w zwykłym widzeniu moce, ów sekret preegzystencji²².

Malarstwo współczesne, zrywając z kanonami malarstwa klasycznego, poprzez poszukiwanie nowych sposobów ekspresji, otworzyło twórcom niczym nieograniczone pole do działania. Pozwoliło to artystom nie tylko pełniej wyrazić siebie, lecz również znaleźć formę adekwatną do przekazywanej treści. „A że ani środki wyrazu, ani gesty nie są do

²⁰ Tamże, s. 48.

²¹ Tamże, s. 51.

²² Tamże, s. 53.

siebie podobne, najlepszy to dowód, że istnieje system ekwiwalencji, jakiś Logos linii, światła, barw, odbić i mas, jakaś pozapojęciowa prezentacja uniwersalnego Bytu²³.

Taką metodą opisaną przedmiotu, jak i jego własności w malarstwie może być linia. Służy ona na przykład do wyodrębnienia przedmiotu z tła, poprzez jego obrys. Jest widoczna dla oka, jednocześnie sama w sobie nie istnieje. Merleau-Ponty przywołuje malarzy, takich jak Klee czy Matisse, którzy – będąc miłośnikami koloru – nadają linii konstytuującą moc. Przypomina opinię Paula Klee, że „linia już nie naśladuje widzialnego, lecz «czyni widzialnym», jest wykresem danej genezy rzeczy²⁴. Nie jest kreską pozbawioną sensu, odcinającą się na pustej kartce. Jest natomiast modulacją przestrzeni składającą się na niepowtarzalny styl danego artysty, który poprzez linię uczy nas odczytywać ukryte w obrazie sensory.

Możliwości malarstwa wydają się być nieograniczone i zaskakujące; jak chociażby ukazanie ruchu na płaskim, pozostającym w bezruchu płótnie. Scena sugerująca ruch poprzez specyficzne ustawienie przedmiotów w obrazie uruchamia w człowieku jakąś zdolność do odczytywania jej znaczenia, w ciele istnieje więc coś, co pozwala zachować pamięć o rzeczach i ich podświadomie przywoływany obraz. „Malarstwo nie stara się oddać zewnętrznej strony ruchu, interesują je jego tajemne szyfry²⁵. Szyfry dostępne doskonałemu narzędziu – oku.

Merleau-Ponty mówi o oku jako „oknu duszy²⁶. Oko ma zdolność percepcji, a następnie umożliwia ekspresję, dzięki której jest możliwe pełniejsze wyrażenie siebie. Pełniejsze i bardziej autentyczne. Ma to swoje konsekwencje w pojmowaniu roli malarstwa.

Malarz nie może pozwolić na to, by nasze otwarcie na świat było urojone albo pośrednie, by to, co widzimy, nie było światem samym, by umysł miał

²³ Tamże, s. 54.

²⁴ Tamże, s. 56.

²⁵ Tamże, s. 60.

²⁶ Tamże, s. 61.

do czynienia jedynie z własnymi myślami albo z innym umysłem. Przyjmuje mit okiem duszy z wszystkimi jego trudnościami: wszystko, co jest pozbawione miejsca, musi być przyporządkowane ciału, więcej – musi zostać przez nie wta-
jemniczone w pozostałe ciała oraz naturę. Trzeba brać dosłownie to, czego uczy nas widzenie: a mianowicie, że możemy dzięki niemu dotknąć słońca, gwiazd, że w tym samym czasie jesteśmy wszędzie, równie dobrze obok rzeczy dalekich, jak bliskich, oraz że nawet nasza zdolność wyobrażania sobie siebie gdzie indziej [...] i domniemywania bez przeszkód rzeczywistych bytów, gdziekolwiek by się znajdowały, wciąż czerpie z widzenia, raz jeszcze korzysta ze środków, które otrzymujemy od niego²⁷.

Malarstwo wykorzystuje zdolność widzenia, zasadza się na niej, to podłoże obserwacji i wyobraźni, materiał do twórczego przetworzenia. Obraz jest taką próbą ukazania rzeczywistości w jakimś jej momencie. Jednocześnie odsyła gdzieś dalej, głębiej. I tak jak

każda istność widzialna, w całej swej indywidualności, funkcjonuje także jak wymiar, ponieważ okazuje się wynikiem rozszczępienia Bytu. A to w ostateczności znaczy, iż swoistością widzialnego jest posiadanie niewidzialnej strony, gdzie niewidzialne w sensie ścisłym jest jego podszewką, uobecnionej jako pewna nieobecność²⁸.

To pewnego rodzaju potencjał zawarty w zdolności postrzegania, ujawniający możliwość zinterpretowania rzeczywistości na nowo, z całą jej złożonością i bogactwem, To twórcze przetworzenie odsyłające do innego, nieznanego jej obszaru.

Merleau-Ponty odkrywa prawdę zawartą w kontakcie ze sztuką, podświadomie wyczuwaną przez odbiorcę. Jest nią świadomość uczestniczenia w innym, zagadkowym wymiarze rzeczywistości. To poczucie obcowania z tajemnicą.

²⁷ Tamże, s. 61–62.

²⁸ Tamże, s. 62.

Filozofia Maurice'a Merleau-Ponty'ego ukazuje rzeczywistość złożoną ze świata rzeczy oraz ucieleśnionej świadomości. Pozostają one w bezpośrednim kontakcie ze sobą, przenikają się. Ludzka egzystencja jest zanurzona w żywej, niedokończonej i wciąż otwartej strukturze świata. Zarówno ona, jak i świat rzeczy, pośród których przyszło jej żyć, tworzą niejednoznaczną i dynamiczną strukturę jednego Bytu. Nie wszystko w tej strukturze jest dostępne ludzkiej percepcji. To, co pozostaje w ukryciu, choć niewidzialne, może być wyczuwalne. Sposobem, dzięki któremu objawia się człowiekowi, jest niewątpliwie malarstwo. Tylko ono jest zdolne uzupełnić otwartą strukturę jednego Bytu, zastąpić braki, tak by najpełniej ukazać jego Sens.