



Na tropach współczesnej estetyki fenomenologicznej

Andrzej KRAWIEC*

ABSTRACT

On the trail of contemporary phenomenological aesthetics: Interest in “the flesh” (*Leib, la chair*) in phenomenological research leads to revealing the original (*ursprünglich*) and non-phenomenal essence of the very appearance. Contemporary phenomenological aesthetics is heading in the same direction. While describing the intentional content of particular, i.e. subjectively “embodied” aesthetic objects, it reveals the ultimate origin (*Ursprung*) thanks to which the appearance of phenomena is possible at all. At the same time, revealing the ultimate origin — differently named but always meaning the furthest horizon of the possibility of the appearance of phenomena — sometimes claims to be called “first philosophy”. However, such ambitious cognitive aspirations of phenomenological aesthetics may arouse suspicion. This is why, first, we should ask about its *differentia specifica* and its position among other types of aesthetics, and then consider whether its most significant essential statements are not just as insightful as questionable. I argue for admitting that phenomenological aesthetics has the broadest cognitive horizon and at the same time for limiting its validity for individual actualizations (concretions) of potentiality (*potentia*) of given phenomena. I also point out that the basic cognitive procedure within phenomenological aesthetics is reductive reasoning, which goes in the opposite direction to logical entailment.

KEYWORDS

aesthetics; art; the flesh (*Leib, la chair*); origin (*Ursprung*); phenomenology; philosophy

* Dr sztuki, mgr filozofii, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. E-mail: krawiecandrzej@gmail.com.

WPROWADZENIE — POWIĄZANIE ESTETYKI I FENOMENOLOGII

Pojęcie tropów wskazuje na jakiś ślad, który coś do nas mówi i za którym możemy podążać. Wypatrując śladów czy też tropiąc je, przeczuwamy możliwość odnalezienia czegoś, co znajduje się poza naszą aktualną wiedzą, a może nawet poza naszymi przewidywaniami. Taki charakter posiada współczesna refleksja fenomenologiczna, która tropiąc niezjawiskową naturę fenomenów, odsłania coraz głębsze wymiary naszego doświadczenia.

Grecki termin αἴσθησις (*aisthesis*), wiążąc się z pojęciem νοῦς (*nous*), łączy w sobie różne aspekty doświadczenia — aspekt zmysłowy, intuicyjny, afektywny, ekspresywny, intersubiektywny, rozumowy (Bandura, 2013a: 9)¹ — a przez to wyznacza rozległy obszar ludzkiej aktywności poznawczej. Alexander Gottlieb Baumgarten w epokowym dziele *Aesthetica* z 1750 roku definiuje estetykę jako naukę poznania zmysłowego (Baumgarten, 2007: 11), piękno jako doskonałość poznania zmysłowego, a brzydotę — analogicznie — jako niedoskonałość poznania zmysłowego (Baumgarten, 2007: 21). Zakres estetyki nie zostaje tu ograniczony jedynie do fenomenów sztuki, ani też piękno nie jest sprowadzone do emocjonalnej reakcji odbiorcy na jakości zmysłowe dzieła artystycznego. Estetyka nie jest też nauką wyłącznie teoretyczną, wyznaczającą horyzont poznania świata, lecz jest także nauką praktyczną, zmierzającą do poznania życia etycznego oraz Boga, który jest gwarantem jedności rzeczywistości i bytowania bytu (Kozak, 2013: 266). Ponadto estetyka jest nie tylko nauką, ale także sztuką (τέχνη, *ars*). Zwyczajowe oddzielanie nauki i sztuki na ogół zasada się na różnieniu teorii i praktyki, lecz w rzeczywistości obie — tak nauka, jak i sztuka — należą zdaniem Baumgartena do działu epistemologii i z tego powodu nie różnią się między sobą kategorialnie, a co najwyżej stopniem jasności poznania (Kozak, 2013: 170). To oznacza również, że estetykę jako naukę i sztukę cechuje w równym stopniu *cognitio*, co i *sentio*. Poznanie estetyczne posiada jednocześnie charakter jasny i ciemny (niewyraźny, mętny) — *clare obscurorum* — w którym jednak odnajdujemy wystarczającą pewność (*certum*), aby odróżnić prawdę od fałszu. Stąd przedmiot estetyki nie znajduje się w „obszarze ciemności” (*campus obscuritas*), ponieważ prawda estetykologiczna (*veritas aestheticologica*) rozjaśnia treści doświadczenia poprzez włączenie ich w strukturę naszej wiedzy o świecie (Żelazny, 2009: 32).

Na powiązanie αἴσθησις i φαίνεσθαι (*phainesthai*) zwrócił uwagę w *Byciu i czasie* Martin Heidegger (Heidegger, 2013: 42–43)², przy czym należy pamiętać o dwojakim rozumieniu wyrazu φαίνόμενον (*phainomenon*) — potocznym i fenomenologicznym. W potocznym rozumieniu fenomen to zjawisko

¹ Na uwagę zasługuje obszerne omówienie dziejów pojęcia αἴσθησις w: Bandura, 2013a: 31–109, 201–256.

² Z kolei do tego związku między αἴσθησις i φαίνεσθαι w filozofii Heideggera odniósł się m.in. Henri Maldiney (Maldiney, 2006: 541; por. Murawska, 2013: 396).

(*Erscheinung*), które ukazują się w horyzoncie dwóch czystych form naoczności zmysłowej jako naczelných zasad poznania *a priori* — tj. w horyzoncie przestrzeni i czasu (Kant, 2001: 73–97). Kantowskie rozumienie fenomenu w *Estetyce transcendentalnej* nie jest jednak pojęciem fenomenologicznym, ponieważ to, co się ukazuje, przejawia się (*erscheinen*) na różne sposoby, a co więcej, te różne sposoby przejawiania się mogą odsyłać do czegoś (anonsować coś), co się nie ukazuje, a jedynie skrywa w zjawisku (Heidegger, 2013: 37–38). Wydobywanie na jaw bycia bytu, czyli fenomenologiczne odkrywanie fenomenalności bytu (zjawiska), jest zadaniem fenomenologii, a odsłanianie sensu bycia wyznacza horyzont wszelkiemu dalszemu badaniu ontologicznemu³.

Istotne światło dla perspektywy estetyki fenomenologicznej drugiej połowy XX wieku rzuciła rozprawa Heideggera *Der Ursprung des Kunstwerkes*, w której odsłanianie pochodzenia istoty sztuki podąża drogą pytania o istotę samego bycia, a nie wyłącznie o bycie bytu (Heidegger, 1997: 61). To tu właśnie — i to jeszcze wyraźniej niż w §44 *Bycia i czasu* — dochodzi do głosu ἀλήθεια (*aletheia*), będąca pierwotnym (źródłowym) wystaczeniem się prawdy jako nieskrytości, która pochodzi z wydarzania (*Ereignis*). W tym świetle — znów sięgając do analiz z *Bycia i czasu* — źródłowe i aletheiczne odkrywanie bycia okazuje się tożsame z prawdą αἴσθησις (Heidegger, 2013: 286), a estetyczny (aistetyczny) λόγος (*logos*) pełni w tym miejscu funkcję umożliwiającą widzenie fenomenu w jego pierwotnym, czyli fenomenologicznym znaczeniu, a więc jako to-co-się-ukazuje-w-sobie-samym (Heidegger, 2013: 39)⁴.

NIEZJAWISKOWA ESTETYKA FENOMENOLOGICZNA I JEJ *DIFFERENTIA SPECIFICA*

Pojęcie *logosu* estetycznego było często podejmowanym tematem na gruncie francuskiej fenomenologii. W owocnej polemice z Edmundem Husserlem oraz Martinem Heideggerem francuscy fenomenologowie (począwszy od Maurice’a Merleau-Ponty’ego po współczesnych estetyków) podkreślali powiązanie αἴσθησις z kategorią „cielesności” (*la chair*) (Lorenc, 2012: 34), odchodząc przy tym zarówno od czystej estetyki, jak i od cielesności rozumianej potocznie (*Körper, corps*), a więc takiej, którą z powodzeniem można badać metodami empirycznymi (Franck, 2017: 48–53). „Ucieleśnione” fenomeny nie są jedynie

³ W tym sensie fenomenologię można traktować jako „warunek możliwości” ontologii lub jako ontologię fenomenologiczną (Heidegger, 2013: 47–48).

⁴ Warto przy tym zwrócić uwagę, że Baumgartenowskie piękno — rozumiane jako doskonałość poznania zmysłowego — oznacza maksymalny stopień prawdziwości poznania danego fenomenu. Tę zależność piękna i prawdy u Baumgartena można wyrazić następująco: im więcej prawdy, tym więcej piękna (i *vice versa*). A to z kolei bliskie jest rozumieniu współprzynależności prawdy i piękna w filozofii sztuki Heideggera.

tym, co z dystansu rozpatruje transcendentálne *ego*, lecz nabierają one cech typowych dla doświadczenia zmysłowego, choć — co ważne — nie sprowadzają się do jakości empirycznych. Stabilność εἶδος (*eidos*) jawiących się fenomenów została skonfrontowana z jednostkowością, wydarzeniowością oraz niepowtarzalnością doświadczenia i te właśnie ulotne wymiary jawienia się fenomenów eksploruje współczesna fenomenologia. O niezjawiskowych przejawach fenomenów mówił już Heidegger w *Byciu i czasie*, lecz w pełnym świetle ten niewidzialny wymiar doświadczenia fenomenów ujawniły dociekania drugiej połowy XX wieku (Bandura, 2013a: 116–117).

Merleau-Ponty w swoich ostatnich pracach analizuje niewidzialne aspekty naszego kontaktu z żywą tkanką cielesności Bytu (Merleau-Ponty, 1996b: 137–142; Merleau-Ponty, 1996a: 62–63). Tkanka cielesności (*la chair*) nie jest obiektywnym ciałem ani też ciałem jedynie myślanym przez duszę, lecz źródłowym istoczeniem się Bytu. Cieleśność nie jest zewnętrżnością świata, ani też nie unosi się gdzieś ponad życiem, ale znajduje się w jego głębi jako nierozzerwalny splot widzialnego i niewidzialnego wymiaru rzeczywistości (Bytu). Fenomenologicznie rozumiana „cieleśność” nie jest też absolutnie niewidzialna, ponieważ można jej doświadczyć poprzez to, co ukazuje się w wymiarze świata i wchodzi w kontakt z nami poprzez ucieleśnioną fenomenalizację fenomenu. Cieleśność, powie również Merleau-Ponty, jest Niewidzialnym, ale pochodzącym z tego świata (Merleau-Ponty, 1996b: 88). Wykraczając poza dane zmysłowe, sztuka źródłowo otwiera nasze spojrzenie (widzenie) na niewidzialną tkankę i strukturę Bytu, kładąc podwaliny dla filozoficznej medytacji dzięki odnalezieniu nadwyżki i głębi sensu pod jawną treścią dzieła artystycznego (Merleau-Ponty, 1996a: 27–28, 49).

Według Mikela Dufrenne’a sztuka pozwala przemówić źródłowej zmysłowości (*le sensible*)⁵, a to, co do nas przez nią przemawia, to Natura pojmowana jako *Natura naturans*, czyli natura tworząca, a nie stworzona (Dufrenne, 1980: 438, 440; Dufrenne, 1973: 84–92; Schollenberger, 2007). Ekspresja przedmiotu estetycznego wyraża Naturę oraz jej możliwości rodzenia (*naturans*) sensu, dlatego doświadczenie estetyczne — nie opuszczając zmysłowości i konkretności fenomenu — uchwytuje także to, co jest w niej uniwersalne i idealne (*eidos*) (Dufrenne, 2006: 561). Podłożem każdego doświadczenia estetycznego jest pierwotny stosunek człowieka do Natury, dlatego też estetyka Dufrenne’a sięga do filozoficznego zagadnienia początku (*origine*, ἀρχή [*arche*]) jako źródła możliwości naszego odniesienia do niekorporalnej cielesności (*la chair*) świata (Gołaszewska, 1973: 336, 339; Bandura, 2013a: 265, 274).

W fenomenologii Michela Henry’ego cieleśność jest wymiarem radykalnej immanencji żyjącej i afektywnie doznającej Sobości (*Soi*), a tematem

⁵ Dufrenne celowo wykorzystuje wieloznaczność słowa *le sensible*, w którym istotną rolę odgrywa źródłostów *le sens*, mogący oznaczać nie tylko zmysł, ale także sens, poczucie lub wrażenie.

początkowym wszelkiej wielkiej sztuki jest niewidzialne życie (Henry, 2005: 217). Materia fenomenologiczna niewidzialnego życia — doznawanego dzięki transcendentalnej afektywności — nie pokazuje się w świecie, lecz samoobjawia się żyjącej Sobości w doznaniowej cielesności (Henry, 2012: 122–123, 159, 328–329)⁶. Sztuka dąży do wyrażenia tej niewidzialnej treści wewnętrznego życia, dlatego doznaniowa cielesność — z istoty radykalnie różna od ciała i materii świata — nie jest zdolna do jawienia się w modusie ukazywania się świata (Henry, 2005: 42; Henry, 2012: 54, 86).

Na tropie niewidzialnego wymiaru fenomenalności sztuki polemicznie odnoszono się do apriorycznych form naoczności Immanuela Kanta, czego sztandarowym przykładem jest fenomenologia donacji Jeana-Luca Mariona. Marion formułuje charakterystykę fenomenu przesyczonego (*phénomène saturé*) w opozycji do Kantowskich kategorii i zasad intelektu, które dopuszczają jawienie się fenomenów jedynie ubogich w naoczność⁷. Fenomeny przesyczone cechuje natomiast nadmiar (*surcroît*) naoczności, przez co dają one bez porównania więcej, niż intuicja (ogląd, *Anschauung*) mogłaby kiedykolwiek przewidywać lub domniemywać — inaczej mówiąc, nadmiar oznacza tu niewspółmierność do intencji, pojęć i domniemywania. W sztuce fenomeny przesyczone jawią się dzięki anamorfozie, która oznacza pojawienie się nowej formy widzialności dzieła dzięki zajęciu wobec niego jedynej właściwej perspektywy (Marion, 2007: 214)⁸. Objawiający się w anamorfozie fenomen przesyczony nie jest widzialny w zwykłym znaczeniu tego słowa, ani też nie jest skryty za czymś, co ukazuje się w naoczności, lecz pojawia się jako niewidzialne⁹. Objawienie niewidzialnego wymiaru fenomenu przesyczonego w nadmiarze naoczności wywołuje olśnienie (*éblouissement*), które stanowi o istocie i wartości sztuki¹⁰; szczególnym przykładem dzieła sztuki w fenomenologii

⁶ Na uwagę zasługuje tutaj sieć związków pomiędzy afektywnością transcendentalną u Henry'ego a pojęciem afektywnego *a priori* u Dufrenne'a (Dufrenne, 1973: 441–500; Dufrenne, 2009: 3–55; Bandura, 2013b; Gołaszewska, 1973: 360–368).

⁷ Cztery główne cechy fenomenów przesyczonych to nieujmowalność według wielkości (ilości, ekstensywności), niemożliwość wytrzymania go (*insupportable*) według jakości (wielkości intensywnej), absolutność według relacji oraz brak analogiczności (*sans analogie*) (Marion, 2007: 244–259).

⁸ Na marginesie zauważmy jednak, że także Kant w *Krytyce władzy sądzenia* mówił o zajmowaniu właściwej perspektywy wobec danych fenomenów: „aby w pełni przeżyć wzruszenie [*Rührung*], jakie wywołuje wielkość piramid, nie należy ani za bardzo się do nich zbliżać, ani zbyt od nich oddalać” (Kant, 2004: 143).

⁹ Dodać należy, że anamorficzność nie przysługuje jedynie dziełom sztuki, ale — zdaniem Mariona — wszelkim fenomenom, ponieważ każdy fenomen nacechowany jest przybywaniem, wydarzeniowością, przygodnością i faktycznością (Marion, 2008; Bursztyka, 2017: 200–201).

¹⁰ Termin *éblouissement* można także tłumaczyć jako oślepienie, co dobrze oddaje następujący fragment tekstu, pochodzący z *Będąc danym*: „Ponieważ fenomen przesyczony, z faktu nadmiaru w nim naoczności, nie daje się znieść przez żadne spojrzenie na jego miarę («obiektywnie»),

Mariona jest ikona, którą należy rozumieć nie tylko jako określony typ dzieła artystycznego, ale także jako sposób rozumienia i przyjmowania wymiaru boskości. Jest przy tym również istotne, że ikonę — zgodnie z doktryną Kościoła prawosławnego — odbieramy jako jej świadkowie, zrzekając się przy tym własnej transcendentalnej funkcji konstytucji sensu danego fenomenu na rzecz kontrintencjonalności autodonacji (Marion, 2007: 264–267, 282–284; Marion, 1996: 27–48)¹¹.

Tak zwany zwrot estetyczny w badaniach fenomenologicznych (Saison, 1999) zbiega się niekiedy ze zwrotem teologicznym (Janicaud, 1991; Migasiński & Pokropski, 2017: 11–13), co widać bodaj najwyraźniej w filozofii Michela Henry’ego, Jeana-Luca Mariona i Jeana-Louisa Chrétiena. Szczególną postacią estetyczno-teologicznego spotkania jest również projekt estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara, ujęty w monumentalnym dziele *Chwała*¹². Podstawowym założeniem tego projektu — którego główną oś stanowi *transcendentalium* piękna — jest uwiarygodnienie estetyki teologicznej oraz samej teologii, opierając się na nauce płynącej z danych Objawienia i metodach ściśle teologicznych, a nie świeckich kategoriach estetyki filozoficznej (Balthasar, 2008: 100)¹³. Jak się jednak okazuje, Balthasar nie rezygnuje w swoich teologicznych rozważaniach z procedur fenomenologicznego myślenia (Balthasar, 2007: 84), stąd projekt ten bywa niekiedy określany jako teologia estetyczno-fenomenologiczna (Urban, 2017: 48)¹⁴.

W przywołanych przykładach uwidacznia się stopniowe przesuwanie akcentu z dążenia do uchwytowania czystych istot (*eidōs*) fenomenów przez transcendentalne *ego* (Husserl) w kierunku wydarzeniowości i unikatowości dzieła (Heidegger), następnie w stronę specyficznie rozumianej cielesności (*la chair*) jako źródła wszelkiego doświadczenia (Merleau-Ponty, Dufrenne), a ostatecznie

daje się postrzec («subiektywnie») tylko na sposób negatywny w niemożliwym postrzeżeniu — dokładnie w oślepieniu (*éblouissement*)¹⁵ (Marion, 2007: 250).

¹¹ Warto w tym miejscu przywołać także fenomenologię sztuki Chrétiena, w której bez trudu można odnaleźć kategorie filozoficzne bliskie rozważaniom Mariona, takie jak nadmiar, dar, niewidzialność, światło, wezwanie czy świadek (Chrétien, 2017; Chrétien, 2004: 77–110).

¹² Zauważmy również, że von Balthasar wielokrotnie odwoływał się do myśli Heideggera, doceniając znaczenie jego filozofii (Balthasar, 2006: 117–126; Balthasar, 2008: 135; Balthasar, 2013: 392–410). Dodajmy także, że odwołania te miały najczęściej charakter twórczej polemiki — podobnej zresztą do tej, jaką spotykamy na przykład w pracach Rudolfa Bultmanna.

¹³ Wydaje się, że prototypem estetyki teologicznej von Balthasara jest estetyka wczesnochrześcijańska — zwłaszcza neoplatońska — przy czym należy pamiętać, że filozof ten podąża przede wszystkim drogą katafatyki (*via positiva*), a nie apofatyki (*via negativa*).

¹⁴ Warto także odnotować, że myślenie estetyczne von Balthasara przenika wszystkie jego pisma teologiczne, co widać bodaj najwyraźniej na przykładzie *Prologu* do dzieła *Prawda jest symfoniczna* (Balthasar, 1998: 5–11). Na uwagę zasługuje także projekt estetyki teologicznej Wessela Stokera, będący również fenomenologiczną próbą podążania w kierunku niewidzialnego Boga (Stoker, 2007; Stoker, 2012; Stoker & Merwe, 2012).

ku fenomenom niewidzialnym — Transcendencji, Bogu (Henry, Marion, Balthasar)¹⁵. Podobny kierunek rozwoju refleksji fenomenologicznej można dostrzec także w polskiej estetyce.

W odczycie *O estetyce filozoficznej* z 1968 roku Roman Ingarden ustala szereg zagadnień, usytuowanych w horyzoncie badań ejdetycznych, lecz ostatni punkt tego projektu wskazuje już na nowy kierunek badań w obrębie estetyki fenomenologicznej. Tym ostatnim dziedzinowym obszarem badawczym miała być filozoficzna teoria sensu i funkcji sztuki (*resp.* przedmiotów estetycznych), a to, co przykuwa w tym punkcie najbardziej uwagę, to zapis umieszczony przez Ingardena w nawiasie i ze znakiem zapytania — „(Metafizyka sztuki?)” (Ingarden, 1970: 11). Jedną z możliwości interpretacyjnych tego zagadkowego zapisu jest odniesienie do jakości metafizycznych, o których Ingarden pisał już 40 lat wcześniej w rozprawie *O dziele literackim* (Ingarden, 1988: 368–377)¹⁶. Tę słynną analizę metafizycznego wymiaru sztuki rozwinął z kolei Władysław Stróżewski, poszerzając Ingardenowską teorię przeżyć estetycznych o konkretyzację numinotyczną (Stróżewski, 2002: 93–134, 180–230), która jest etapem następującym po konkretyzacji estetycznej¹⁷. W konkretyzacji numinotycznej — analogicznie jak w konkretyzacji estetycznej — dochodzi do ukonstytuowania się intencjonalnego przedmiotu numinotycznego, który objawia się najpełniej jako nadestetyczna wartość *sacrum* ucieleśniona poprzez dzieło sztuki i nadbudowany nad nim przedmiot estetyczny¹⁸.

Ingardenowską analizę jakości metafizycznych rozwija również Karol Tarnowski; czyni to — podobnie jak Stróżewski — opierając się na klasycznej doktrynie transcendentaliów, ale dodatkowo wzbogaca ją wątkami zakorzenionymi w fenomenologii francuskiej. Według Tarnowskiego metafizyczny wymiar sztuki ujawnia się w przechodzeniu od dzieła sztuki do piękna pojmowanego jako *transcendentale*, a następnie do doświadczenia wymiaru Transcendencji, którego szczególnym Transcendensem jest Bóg. Przebycie tej drogi nie jest konieczne, ale stanowi wyzwanie, które może być przez nas w wolnym i osobistym akcie podjęte. Wymiar Transcendencji, który stanowi dla nas Tajemnicę,

¹⁵ Piotr Schollenberger słusznie jednak zwraca uwagę: „we współczesnym namyśle nad doświadczeniem estetycznym można wskazać takie stanowiska, które pozwalają przemyśleć pojęcie transcendencji, pozbawione resztek klasycznego myślenia metafizycznego” (Schollenberger, 2019: 9).

¹⁶ Przypomnijmy również, że w rozumieniu Ingardena metafizykę cechuje faktyczność — w odróżnieniu od możliwościowej ontologii — i właśnie ta faktyczność stanowi o konkretności indywidualnego doświadczenia, w którym to dochodzi do ucieleśnienia (skonkretyzowania) jawiącego się fenomenu.

¹⁷ Kategorię *numinosum* Stróżewski zaczerpnął z *Das Heilige* Rudolfa Otto (Otto, 1993: 32–34; por. Scruton, 2020: 84–85).

¹⁸ Na marginesie odnotujmy, że w ostatnich latach Stróżewski odwołuje się również do estetyki teologicznej von Balthasara (Stróżewski & Kostrzewska-Bednarkiewicz, 2017: 158, 182, 195).

objawia się i uobecnia jako Nieznane, ale jednocześnie jawi się jako źródło istnienia pełni rzeczywistości i ostatecznego sensu, a także jako metafizyczne pragnienie, które tkwi głęboko w człowieku (Tarnowski, 2007: 20–21). Na przykładzie twórczości Jana Sebastiana Bacha Tarnowski wyróżnia trzy istotowe cechy arcydzieł sztuki — ład, piękno oraz wymiar religijny. Te trzy cechy ukazują nam świat przemieniony, tj. „do głębi przeniknięty sensem, nasycony metafizycznym pięknem i przeświecony wiecznością” (Tarnowski, 2007: 393). Tarnowski mówi także o jakości estetycznej, która — jak czytamy — „pozwała nam pojednać się na moment z rzeczywistością” (Tarnowski, 2017: 230). To pojednanie i zarazem ta afirmacja rzeczywistości nierozzerwalnie wiąże się z kwestią transcendentaliów, które znajdują się ponad bytem (*επέκεινα της ουσίας* [*epekeina tes ousias*]) i od których przychodzi do człowieka metafizyczne wezwanie (Tarnowski, 2017: 188–189).

Gdy więc pytamy o *differentia specifica* estetyki fenomenologicznej, nasuwają się na myśl przede wszystkim trzy jej cechy. Po pierwsze nie porzeka ona na badaniu zjawiskowości fenomenu, lecz zapytuje o niewidzialny wymiar samego jawienia się. Po drugie estetyka fenomenologiczna redukuje z góry określone schematy rozumienia sztuki po to, aby dopuścić jawienie się fenomenu samego z siebie, a więc w sposób wolny od wszelkich zewnętrznych — w tym podmiotowych — determinant. I po trzecie estetyka fenomenologiczna, poszukując ostatecznego źródła jawienia się fenomenów, wskazuje na nieontyczną istotę sztuki, która z trudem poddaje się badaniom metafizyczno-ontologicznym.

Po ogólnym zarysowaniu różnicy gatunkowej estetyki fenomenologicznej należy następnie zapytać o jej miejsce pośród innych odmian estetyk, a także wskazać te cechy, które stanowią o jej doniosłej wartości poznawczej.

ESTETYKA FENOMENOLOGICZNA POŚRÓD INNYCH ODMIAN ESTETYK

Perspektywa fenomenologiczna jest tylko jedną spośród wielu perspektyw badawczych, a w dodatku nie wydaje się, aby była ona we współczesnej filozofii dominująca. Jakie więc korzyści poznawcze może przynieść w estetyce? By nie dokonywać tutaj szczegółowego przeglądu wszystkich odmian estetyk — co byłoby pomysłem karkołomnym na łamach pojedynczego artykułu — ograniczymy obecne rozważania do niezbędnego minimum, a niewielkim rozszerzeniem tekstu głównego będą odesłania w przypisach do najbardziej reprezentatywnej literatury podmiotowej.

Dzieło sztuki jako byt materiałowy jest podstawą naszego kontaktu z przedmiotem estetycznym, który — mówiąc słowami Ingardena — nadbudowuje się nad fundamentem bytowym dzieła i wywołuje w nas przeżycia estetyczne. Dzieło sztuki funduje i wywołuje jakości estetyczne, które wartościujemy

pozytywnie lub negatywnie, przy czym to, co wówczas wartościujemy, odnosi się zazwyczaj do intensywności jawienia się danej jakości estetycznej, a nie do jej różnych postaci¹⁹. Powstanie dzieła zawsze posiada pewien kontekst (historyczny, biograficzny, stylistyczny, intertekstualny itd.), który może — choć wcale nie musi — być znany jego odbiorcom. Znajomość tego kontekstu ma wpływ na nasz odbiór jakości intencjonalnego przedmiotu estetycznego, choć nie sposób jednoznacznie określić, w jak dużym stopniu ta znajomość przyczynia się do właściwego uchwycenia jakości i wartości indywidualnego dzieła. Uchwytowanie jakości właściwych danemu dziełu jest zagadnieniem wysoce problematycznym, ponieważ głębokie przeżycie dzieła niekoniecznie jest równoznaczne z tym, że konkretyzacja estetyczna w pełni oddała temu dziełu sprawiedliwość.

Prawdziwość przeżycia estetycznego oraz prawda samego dzieła to obszary, których wyjaśnienie wydaje się w szczególny sposób zależne od perspektywy badawczej, z jaką przystępuje się do wyjaśnienia fenomenów sztuki. Perspektywy: psychologiczna, psychoanalityczna, semiotyczna, pragmatyczna, analityczna, kognitywistyczna czy teologiczna wydobędą na jaw przede wszystkim te aspekty sztuki, które należą do szerszego spektrum danej subdyscypliny filozoficznej. Dla przykładu emocje związane z przeżyciem dzieła muzycznego będą wyjaśniane inaczej przez biologistycznie ukierunkowaną neuroestetykę niż przez filozofię analityczną, a z kolei ujęcie pragmatyczne w ogóle będzie rezygnowało z rozpatrywania dzieła sztuki jako fenomenu czystego na rzecz wymiaru interesowności²⁰. Wydaje się więc, że te same jakości estetyczne są przyczyną różnych wniosków w perspektywie na przykład estetyki teologicznej i — dajmy na to — estetyki o nacechowaniu psychologicznym bądź psychoanalitycznym. Jaka jest więc perspektywa oraz horyzont badawczy estetyki fenomenologicznej?

Fenomenologia bada sposoby jawienia się (fenomenalizacji) fenomenu jako fenomenu. Fenomen estetyczny to pierwotnie fenomen bez pojęć, lecz aby móc jakoś zakomunikować źródłowe doświadczenie estetyczne, wyrazić je lub po prostu na nie wskazać, dokonuje się jego opisu. Ten opis oczywiście samego fenomenu nie zastępuje, a co najwyżej próbuje określić jego typ, odmianę, jakość, charakter, zawartość lub — mówiąc najogólniej — formę i treść. Ponadto fenomenologiczny opis, jakkolwiek byłby on dokładny, nie wyjaśnia ostatecznego sposobu rozumienia danego fenomenu, a jedynie rozpatruje i uzasadnia

¹⁹ Oznacza to — mówiąc w uproszczeniu i nie rozpatrując wszystkich granicznych przypadków — że jakość tragizmu, gdy nie jawi się z dużą intensywnością, nie jest wysoką wartością estetyczną. Gdy z kolei jakość szpetoty nie jest dostatecznie wyrazista, to także ocenimy ją negatywnie, choć w intensywnym jej jawieniu się przydałobyśmy jej wartość pozytywną.

²⁰ Oryginalną propozycję rezygnacji z podziału sztuki na „beziinteresowną” i „interesowną” w rozumieniu Kanta przedstawił Stephen Davies, argumentując za przyznaniem każdej formie sztuki aspektu funkcjonalności (Davies, 2010: 84–102).

możliwości jego odbioru (percepcji, *Wahrnehmung*)²¹. W tym sensie estetyka fenomenologiczna, ograniczając własne aspiracje badawcze wyłącznie do tego, co źródłowo jawi się samo z siebie, poprzedza wszelkie inne odmiany estetyk²². W ten sposób rozumiana źródłowość doświadczenia — będąca fundamentalnym postulatem fenomenologii — nie przesądza z góry o horyzoncie rozumienia danych fenomenów, a niejako oddolnie wypatruje ich własnych możliwości. To natomiast oznacza, że pierwotnie i przede wszystkim estetyka fenomenologiczna jest w istocie fenomenologią estetyki.

Fenomenologia otwiera nasz horyzont rozumienia i wskazuje drogi myślenia, nie przesądzając z góry o ich ostatecznym celu. Rozjaśnia naturę aktów konstytuujących sensy fenomenów i jednocześnie problematyzuje wydawanie sądów na ich temat. Bada relacje między immanencją a transcendencją naszego doświadczenia, a ponadto jest uporczywym zapytywaniem o źródło samego jawienia się. Podejmuje tematy obecne w tradycyjnej metafizyce oraz ontologii i stawia oba te działy filozofii do raportu. To fenomenologiczne metodyczne wątplenie ma jednak pozytywny charakter, ponieważ zmierza do wyjawienia takiej prawdy, której nie sposób poddać dalszym wątpliwościom. Prawomocność poznania wynika z pierwotnych metodologicznych postulatów fenomenologii oraz z jej programowego esencjalizmu, lecz w praktyce — takie niekiedy odnosi się wrażenie — fenomenologiczne badania opisowe dzieł sztuki sprawiają (przynajmniej pozornie) wrażenie mętnych, ciemnych²³. Tę ciemność głębin filozoficznych wypomina fraszka Tadeusza Kotarbińskiego o śledziu (Kotarbiński, 1957: 13), choć jednocześnie — warto o tym pamiętać — rewersem tej ciemności jest jasność płycizny. Jak ów śledek, wybredna estetyka fenomenologiczna konsekwentnie dąży do tego, aby trafić w sedno i rozjaśnić głębię jawienia się fenomenów, a nie poprzestawać jedynie na powierzchni zjawisk.

Najdonioślejszym esencjalnym pytaniem estetyki fenomenologicznej jest kwestia pochodzenia czy też źródła istoty sztuki. Z pełną wyrazistością pytanie to wydobyl — o czym wspominaliśmy już wcześniej — Heidegger w rozprawie *Der Ursprung des Kunstwerkes*²⁴. Dzieło sztuki nie sprowadza się do rzeczy

²¹ Przypomnijmy w tym miejscu ważne zdanie z *Logiki formalnej i logiki transcendentalnej* Husserla: „Pramodusem samodawania jest postrzeganie (*Wahrnehmung*)” (Husserl, 2011: 156).

²² Maksyma Husserla „z powrotem do rzeczy samych!” została przywołana przez Heideggera w kluczowym §7 *Bycia i czasu*. Tam też czytamy: „Fenomenologia to zatem: ἀποφαίνεσθαι τὰ φαίνόμενα: sprawić, by to, co się ukazuje, widzieć samo z siebie tak, jak się samo z siebie (*von ihm selbst her*) ukazuje” (Heidegger, 2013: 44).

²³ Są to oczywiście określenia stosowane wobec estetyki już przez Baumgartena oraz wcześniej przez Gottfrieda Wilhelma Leibniza i Christiana Wolffa.

²⁴ „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” (Heidegger, 1997: 7).

materiałowej, ani też nie jest narzędziem, które ma służyć praktycznym celom. Istotą sztuki, zdaniem Heideggera, jest „odkładanie-się-w-dzieło [*Sich-ins-Werk-Setzen*] prawdy bytu” (Heidegger, 1997: 22); dalej w tej samej rozprawie czytamy również: „Piękno jest sposobem, w jaki prawda istoczy jako nieskrytość” (Heidegger, 1997: 38). U Heideggera zapytywanie o źródło istoty sztuki jest świadomym — choć niewypowiedzianym — poszukiwaniem istoty nie tylko bycia danego bytu (*Seindes sein*), ale także samego bycia (*Sein*), które należy do wydarzania (*Ereignis*) (Heidegger, 1997: 61). Dowiadujemy się także, że zadaniem estetyki jest przechowywanie piękna (Heidegger, 1997: 22), a użyty przez Heideggera termin *aufhalten* może w tym kontekście oznaczać nie tylko przechowywanie, ale także utrzymywanie-w-otwarcu, a wtedy rolą estetyki byłoby również dopuszczanie istotowego jawienia się piękna jako prawdy.

Wskazywanie na ostateczne źródło sztuki przybierało w fenomenologii rozmaity wyraz: *Ereignis*, *la chair*, Życie, Transcendencja, Absolut, Tajemnica, Bóg. Nazwy te konkurowały ze sobą zwłaszcza w sporach pomiędzy fenomenologią a teologią, ale, jak się zdaje, fenomenologia w imię zasady wszelkich zasad Husserla nie ogranicza samego jawienia się i tego, co się poprzez nie jawi, do jakiegoś z góry określonego — na przykład niereligijnego — typu fenomenu. Chociaż Heidegger w 1927 roku radykalnie rozdzielił fenomenologię i teologię (Heidegger, 1979: 119–134) — co zresztą nie musi oznaczać ich przeciwstawności (Tarnowski, 2008: 19) — to jednak wielu fenomenologów podążało śladami Husserla, który swoją fenomenologię traktował jako drogę i metodę, „przy pomocy której — jak czytamy w zapiskach rozmów siostry Jaegerschmid z Husserlem — wskazuje się drogę powrotu do Boga ludziom, którzy odeszli właśnie od chrześcijaństwa i od chrześcijańskich Kościołów” (Jaegerschmid, 1972: 174). W tej fenomenologicznej i niereligijnej drodze do Boga Edmund Husserl nie korzysta z metod, dowodów i podbudówek teologii, lecz stara się dojść — jak sam to określił — „do Boga bez Boga” (Jaegerschmid, 1972: 168; por. Held, 2018: 41–61). To natomiast, co jest wspólne wszystkim tym źródłowym nazwom (*Ereignis*, Absolut, Transcendencja, Bóg), to odsyłanie do niewidzialnego wymiaru doświadczenia, które transcenduje ukute przez nas pojęcia, ustalone przez nas znaczenia (lub ucieleśnione znaczenia; Danto, 2016: 60–61) oraz przeżywane przez nas potoczne, tj. ontyczne, emocje.

Sztuka posiada zdolność wyjawiania niewidzialnego źródła (*ἀρχή*), od którego wszystko pochodzi. Na gruncie doświadczenia estetycznego, czyli w spotkaniu immanencji podmiotu doświadczającego i transcendencji przedmiotu doświadczanego, objawienie niewidzialnego i archicznego wymiaru jawienia się staje się dla nas na swój sposób bliskie — widzialne, doznawalne. To metafizyczne doświadczenie niewidzialnego wymiaru źródłowości staje się ostatecznym kresem przeżycia estetycznego, które wydarza się w doświadczeniu samojawienia się

(autodonacji) danego fenomenu. Ramy tradycyjnej estetyki filozoficznej zostają w horyzoncie estetyki fenomenologicznej przekroczone za sprawą ostatecznego zredukowania przeżycia estetycznego na rzecz objawienia się niewidzialnego wymiaru sztuki, jakim jest pierwotne źródło (ἀρχή, *Ursprung*), które stale zasila możliwość doświadczania przez nas jawiących się fenomenów²⁵.

Na koniec warto przywołać ostateczną zasadę fenomenologiczną Mariona — „tyle redukcji, ile donacji” — ale w odwróconym brzmieniu, tj. „tyle donacji, ile redukcji”. Dzięki tej ostatecznej redukcji — jak czytamy w *Będąc danym* — „spala się rusztowanie zjawiska (*l'appareillage de l'apparance*), a nawet percepcji” (Marion, 2007: 7) — po to, podkreślmy, aby dopuścić czyste jawienie się rzeczy samej.

KONKLUZJE

Współczesna estetyka fenomenologiczna próbuje rozpoznać niewidzialny wymiar transcendowania sztuki. Owo przekraczanie jej „zjawiskowości” ku niewidzialnemu wymiarowi czystego jawienia się ma swe podstawy w źródłowym doświadczeniu, które — wsparte na postulatach Husserlowskich — określa fenomenologię jako naukę primordialną. Badania fenomenologiczne od samego początku były ukierunkowane esencjalistycznie i zmierzały do wyjawienia uniwersalnej istoty jawienia się fenomenów. W przypadku fenomenów dzieł sztuki trudno jednak pogodzić esencjalizm z indywidualnością odbioru przedmiotów estetycznych. Stąd też tezy mówiące na przykład o objawieniu Boga lub o jawieniu się wymiaru boskości dzięki sztuce z jednej strony wydają się poważne, choć z drugiej nie sposób całkowicie odmówić możliwości właśnie

²⁵ Tu „zredukowanie” oznacza zniesienie (*Aufhebung*), lecz czy nie powinniśmy o tej redukcji powiedzieć zarazem w znaczeniu „wzniesienia” bądź „wyniesienia” (*Erhebung*)? Oczywiście nie jest również kwestią zupełnie jednoznaczną, co dokładnie należy rozumieć przez wyrażenie „tradycyjna estetyka filozoficzna”, ponieważ jej zakres i rola ulegały wielokrotnym modyfikacjom. Nie sposób przeanalizować tutaj tego tematu szczegółowo, ale przynajmniej zasygnalizujmy, że tak zwane przekraczanie estetyki może odbywać się horyzontalnie (Welsch, 2005: 119–146), a więc jako rozszerzanie wszere własnych obszarów i zainteresowań — na przykład o sztukę środowiskową, performatywną, elektroniczną itd. Inaczej jest natomiast w przypadku perspektywy fenomenologicznej, w której mamy do czynienia z przekraczaniem (transcendowaniem) wertykalnym — tj. wzwyż i w głąb zastanych dziedzin artystycznych jako obszarów zainteresowań estetyki. Dodajmy, że w tym schematycznym rozdzieleniu sposobów przekraczania estetyki — tj. horyzontalnym lub wertykalnym — można jeszcze odnaleźć stopnie pośrednie (Berleant, 2007: 1–26). Wydaje się natomiast, że horyzontalne rozszerzanie zakresu estetyki niesie ze sobą ryzyko utraty wrażliwości na to, co istotnie estetyczne (Marquard, 2007: 7–22) oraz — w konsekwencji — prowadzi do kryzysu i zmierzchu estetyki (Morawski, 1985: 279–302). Trudności z określeniem istoty i perspektywy estetyki zwięźle przedstawia Bohdan Dziemidok, zwracając uwagę na różnice w aspiracjach poznawczych pomiędzy estetyką esencjonalną a estetyką antyesencjonalną (Dziemidok, 2012: 16–25, 107–128, 312–319).

takiego sposobu odbioru dzieł artystycznych. Wobec tego, przyznając estetyce fenomenologicznej najobszerniejszy horyzont poznawczy, należałoby zarazem ograniczyć — mówiąc językiem prawniczym — jej prawodawstwo do indywidualnych fenomenalizacji („ucieleśnień”) konkretnych fenomenów.

By wyjść poza subiektywizm i relatywizm estetyka fenomenologiczna zakłada uniwersalną istotę jawienia się fenomenów, przy czym, jak się okazuje, jest ona potencjalna. Potencję (*potentia*) należy tutaj rozumieć szeroko, a więc nie tylko jako możliwość lub zdolność (możność), lecz również jako moc i władzę. To oznacza, że owa potencja włada konkretnymi aktualizacjami fenomenu, choć wykazanie relacji wynikania od *potentia* do *actualitas*²⁶ w sposób niepowątpiewalny jest nie tyle problematyczne, co wręcz niemożliwe. Jest tak dlatego, że w badaniach na gruncie estetyki fenomenologicznej wnioskowanie przebiega w sposób redukcyjny, czyli w przeciwnym kierunku do relacji wynikania — a zatem od *actualitas* jako wniosku do *potentia* jako przesłanki. W tego typu wnioskowaniu redukcyjnym orzekamy o nieznaney racji na podstawie znanego następstwa, a procedura ta nie wiąże się z pewnością poznania (tj. prawdą), lecz jedynie z większym bądź mniejszym stopniem prawdopodobieństwa. Dedukcyjne wnioskowanie zgodne z kierunkiem logicznego wynikania w przypadku źródła (ἀρχή) sztuki jako przesłanki (nie przesądzając jeszcze, czy w tym wypadku „źródłem” jest *Ereignis*, Absolut, Trancendencja czy Bóg) oraz konkretnego przedmiotu estetycznego jako wniosku wydaje się epistemicznie nieuzasadnione. Pozostaje więc — o czym zresztą pouczał już Arystoteles w *Etyce nikomachejskiej* — osiągać jedynie taki stopień ścisłości poznania, na jaki zezwala badany przedmiot (Arystoteles, 2012: 79 [1094b]). W ten sposób estetyka fenomenologiczna, opierając się na procedurach wnioskowania redukcyjnego, powinna stronić od apodyktyczności twierdzeń, ale nie musi z tego powodu rezygnować z esencjalistycznych aspiracji poznawczych. W tym też sensie estetyka jako nauka poznania zmysłowego w ogólności oraz nauka o fenomenach i fenomenalizacji sztuki w szczególności jest niższą, ale i analogiczną władzą poznania rozumowego (*facultas cognoscitivae inferiores*).

Na koniec warto jeszcze postawić następujące pytanie: czy wszystko, co da się „zestetyzować”, powinno być rozpatrywane w obszarze estetyki? Wydaje się, że niekoniecznie tak musi być, dlatego też mam wątpliwości, czy roszczenia bądź — mówiąc łagodniej — aspiracje estetyki fenomenologicznej do miana „filozofii pierwszej” nie są zbyt wygórowane, a jej narzędzia poznawcze zbyt niepewne, aby mogła ona zajmować tak zaszczytne miejsce w hierarchii mnogich dyscyplin filozoficznych.

²⁶ Również *actualitas* należy tutaj rozumieć w kontekście klasycznej tradycji metafizycznej, a więc jako aktualizację, urzeczywistnianie, ziszczanie się i — ponadto — w sensie fenomenologicznym jako konkretyzację.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles. (2012). *Etyka nikomachejska*. (Przeł. D. Gromska). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Balthasar, H.U. von. (1998). *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*. (Przeł. I. Bokwa). Poznań: W drodze.
- Balthasar, H.U. von. (2006). *Pisma wybrane* (t. I: *Pisma filozoficzne*). (Przeł. M. Urban & D. Jankowska). Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Balthasar, H.U. von. (2007). *Pisma wybrane* (t. II: *Pisma z zakresu sztuki i religii*). (Przeł. M. Urban & D. Jankowska). Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Balthasar, H.U. von. (2008). *Chwała. Estetyka teologiczna* (t. 1: *Kontemplacja postaci*). (Przeł. E. Marszał & J. Zakrzewski). Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Balthasar, H.U. von. (2013). *Chwała. Estetyka teologiczna* (t. III/1/2: *Metafizyka. Nowożytność*). (Przeł. L. Łysień). Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Bandura, A. (2013a). *Aisthesis. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*. Kraków: Universitas.
- Bandura, A. (2013b). Kategoria a priori w fenomenologii Mikela Dufrenne'a. *Lectiones & Acroases Philosophicae*, 5(2), 187–206.
- Baumgarten, A.G. (2007). *Ästhetik*. (Przeł. D. Mirbach). Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Berleant, A. (2007). *Prze-mysleć estetykę*. (Przeł. M. Korusiewicz & T. Markiewka). Kraków: Universitas.
- Bursztyka, P. (2017). Pomiędzy doświadczeniem zależności a psychozą. Problem podmiotu w fenomenologii J.-L. Mariona. *Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria*, 102, 195–212.
- Chrétien, J.-L. (2004). *The ark of speech*. (Przeł. A. Brown). London–New York: Routledge.
- Chrétien, J.-L. (2017). Głos widzialny. (Przeł. M. Dera). *Sztuka i Filozofia*, 51, 103–111.
- Danto, A.C. (2016). *Czym jest sztuka*. (Przeł. A. Kunicka). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Davies, S. (2010). *Philosophical perspectives on art*. Oxford: Oxford University Press.
- Dufrenne, M. (1973). *The phenomenology of aesthetic experience*. (Przeł. E. S. Casey, A.A. Anderson, W. Domingo, & L. Jacobson). Evanston: Northwestern University Press.
- Dufrenne, M. (1980). Czy sztuka jest językiem? (s. 420–441). (Przeł. I. Wojnar). W: I. Wojnar (Red.). *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dufrenne, M. (2006). Zmysłowa wrażliwość wytwórcza (s. 556–569). (Przeł. I. Lorenc). W: I. Lorenc & J. Migasiński (Red.). *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Dufrenne, M. (2009). *The notion of the a priori*. (Przeł. E.S. Casey). Evanston: Northwestern University Press.
- Dziemidok, B. (2012). *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Franck, D. (2017). *Dwa ciała. Wokół fenomenologii Husserla*. (Przeł. J. Migasiński & A. Dwulit). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Gołaszewska, M. (1973). Świat sztuki w świecie człowieka — poglądy estetyczne Mikela Dufrenne'a (s. 327–396). W: A. Kuczyńska (Red.). *Sztuka i społeczeństwo* (t. I: *Ocalenie przez sztukę*). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Heidegger, M. (1979). Fenomenologia i teologia. (Przeł. J. Tischner). *Znak*, 295–296, 119–134.
- Heidegger, M. (1997). Źródło dzieła sztuki (s. 7–68). (Przeł. J. Mizera). W: *Drogi lasu*. (Przeł. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, & K. Wolicki). Warszawa: Fundacja Aletheia.

- Heidegger, M. (2013). *Bycie i czas*. (Przeł. B. Baran). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Held, K. (2018). *Der biblische Glaube. Phänomenologie seiner Herkunft und Zukunft*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Henry, M. (2005). *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris: Quadrige/ PUF.
- Henry, M. (2012). *Wcielenie. Filozofia ciała*. (Przeł. M. Frankiewicz & D. Adamski). Kraków: Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów.
- Husserl, E. (2011). *Logika formalna i logika transcendentalna. Próba krytyki rozumu logicznego*. (Przeł. G. Sowinski). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Ingarden, R. (1970). *Studia z estetyki* (t. 3). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden, R. (1988). *O dziele literackim*. (Przeł. M. Turowicz). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jaegerschmid, A. (1972). Rozmowy z Edmundem Husserlem (1931–1938). (Przeł. Z. Abrahamowicz). *Znak*, 212, 153–185.
- Janicaud, D. (1991). *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Combas: Éditions De L'éclat.
- Kant, I. (2001). *Krytyka czystego rozumu*. (Przeł. R. Ingarden). Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- Kant, I. (2004). *Krytyka władzy sądzenia*. (Przeł. J. Gątecki). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kotarbiński, T. (1957). *Wesołe smutki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kozak, P. (2013). *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lorenc, I. (2012). Estetyczne uzgodnienie jako temat współczesnej fenomenologii francuskiej (s. 25–108). W: I. Lorenc, M. Salwa, & P. Schollenberger (Red.). *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Maldiney, H. (2006). Szkic z fenomenologii sztuki (s. 535–555). (Przeł. J. Jakubowski). W: I. Lorenc & J. Migasiński (Red.). *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Marion, J.-L. (1996). *Bóg bez bycia*. (Przeł. M. Frankiewicz). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Marion, J.-L. (2007). *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*. (Przeł. W. Starzyński). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Marion, J.-L. (2008). The banality of saturation (s. 119–144). (Przeł. J.L. Kosky). W: J.-L. Marion. *The visible and the revealed*. New York: Fordham University Press.
- Marquard, O. (2007). *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*. (Przeł. K. Krzemieniowa). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Merleau-Ponty, M. (1996a). *Oko i umysł* (s. 15–67). W: M. Merleau-Ponty. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. (Przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, E. Bieńkowska, & J. Skoczylas). Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Merleau-Ponty, M. (1996b). *Widzialne i niewidzialne*. (Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, & I. Lorenc). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Migasiński, J. & Pokropski, M. (2017). Słowo wstępne (s. 7–21). W: J. Migasiński & M. Pokropski (Red.). *Główne problemy współczesnej fenomenologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Morawski, S. (1985). *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Murawska, M. (2013). Fenomenologiczna post-narracja. Szkic o fenomenologii Henriego Maldineya. *Argument: Biannual Philosophical Journal*, 3(2), 383–404.
- Otto, R. (1993). *Świętość*. (Przeł. B. Kupis). Wrocław: Thesaurus Press.
- Saison, M. (1999). Le tournant esthétique de la phénoménologie. *Revue d'Esthétique*, 36, 125–140.

- Schollenberger, P. (2007). Koncepcja Natury w fenomenologii doświadczenia estetycznego Mi-kela Dufrenne'a (s. 76–104). W: I. Lorenc & J. Migasiński (Red.). *Wokół fenomenologii francuskiej. Możliwości, pokrewieństwa, konfrontacje*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Schollenberger, P. (2019). *Jednostkowość i wydarzenie. Studia z estetyki Lyotarda*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Scruton, R. (2020). *Muzyka jest ważna*. (Przeł. K. Marczak). Kraków: Fundacja inCanto.
- Stoker, W. (2007). God, Master of Arts. On the relation between art and religion. *Ars Dispu-tandi*, 7, 83–106.
- Stoker, W. (2012). *Where heaven and earth meet*. (Przeł. H. Jansen). Amsterdam–New York: Rodopi.
- Stoker, W. & Merwe, W.L. van der. (Red.). (2012). *Looking beyond? Shifting views of Transcendence in philosophy, theology, art, and politics*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Stróżewski, W. (2002). *Wokół piękna*. Kraków: Universitas.
- Stróżewski, W. & Kostrzevska-Bednarkiewicz, A. (2017). *Miłość i nicność*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Tarnowski, K. (2007). *Człowiek i Transcendencja*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Tarnowski, K. (2008). Fenomenologia i teologia (s. 32–49). W: R.J. Woźniak (Red.). *Metafizyka i teologia. Debata u podstaw*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Tarnowski, K. (2017). *Pragnienie metafizyczne*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Urban, M. (2017). *Hans Urs von Balthasar wobec idealizmu niemieckiego. Myśl chrześcijańska a refleksja filozoficzna*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.
- Welsch, W. (2005). *Estetyka poza estetyką*. (Przeł. K. Guczalska). Kraków: Universitas.
- Żelazny, M. (2009). *Estetyka filozoficzna*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.