

Sztuka jako święto w hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera (Uwagi na marginesie „Aktualności piękna”)

Paweł Dybel

Komentarze

Paweł DYBEL

Sztuka jako święto w hermeneutyce
Hansa-Georga Gadamera
(Uwagi na marginesie *Aktualności piękna*)

Znamiennym rysem hermeneutyki Gadamera jest przekonanie o zasadniczej ciągłości dziejów kultury europejskiej. Podejście to przejął – jak się wydaje – głównie od Hegla, chociaż sposób rozumienia przebiegu owych dziejów jest u niego całkiem inny. Przede wszystkim Gadamer odrzuca wyjściowe założenie autora *Estetyki*, jakoby u podstaw procesu dziejowego tkwił określony *telos* wyznaczający kierunek rozwoju Ducha, który to *telos* należałoby za pomocą odpowiedniej metody uchwycić i oddać pojęciowo. W przypadku Hegla tą metodą była dialektyka. Przybrała ona u niego postać niezwykle wyrafinowanego i złożonego schematu pojęciowego, za pomocą którego starał się on wydobyć „logiczną” genealogię różnych obszarów bytowych i dziedzin ludzkiej kultury. W swoich pracach wykazywał zatem, że podlegają one określonym prawom rozwojowym, realizowanym przez Ducha dziejów z żelazną konsekwencją, dążąc do uzyskania poziomu absolutnej doskonałości i samoprzejrzystości. Ten dialektyczny schemat pojęciowy zastosował Hegel również w odniesieniu do sztuki, czego wymownym świadectwem są trzy tomy jego *Estetyki*, w których podejmuje on próbę wydobycia istotowej prawdy zawartej w sztuce i doświadczeniu estetycznym jako realizujących się w procesie dziejowym.

Według Gadamera natomiast procesem dziejowym nie rządzi żaden rozpoznawalny w nim *telos*, lecz wszystko to, co się w nim wydarza, nosi znamiona nieprzewidywalności, wykraczając poza zastany horyzont w nieznanym, trudnym do zidentyfikowania, kierunku. Nie znaczy to, że na proces ten składa się ciąg całkiem przypadkowych wydarzeń, między którymi trudno jest ustalić jakikolwiek zwią-

zek. Przeciwnie, rozpoznany retrospektywnie zawsze układa się on w jakąś jedność, tyle że jest to taka jedność, jaką uzyskuje on w ludzkim samorozumieniu, które we wszystkim, co wydarzyło się do tej pory, stara się rozpoznać jakiś sens. I to nawet wówczas, kiedy ten sens wydaje się być „bez sensu”, radykalnym zerwaniem z przeszłością, podważeniem dotychczas obowiązującej „miary”.

Można powiedzieć, że słynne powiedzenie Hegła, iż sowa Minerwy zawsze wylatuje o zmierzchu, kiedy ucichł już gwar bitewny ludzkiej historii i można z pewnego dystansu podjąć refleksję nad tym, co się wydarzyło, rozpoznając retrospektywnie nieuchronną logikę, która doń doprowadziła, zyskuje w Gadamerowskim ujęciu procesu dziejowego całkiem nowy sens. Owa logika bowiem nie zawiera już w sobie żadnego *telosu*, który pozwoliłby nam przewidzieć kierunek możliwych zdarzeń w przyszłości. Pozwala ona jedynie rozpoznać trwałość pewnych „prawd”, które są permanentnie obecne w ludzkiej historii, tyle że za każdym razem manifestują się w niej w odmienny, trudny do przewidzenia z góry sposób. Dlatego ich oddziaływanie – rozpoznane w odniesieniu do wydarzeń przeszłych – pozwala widzieć w nich coś niepowtarzalnego, tłumaczącego się samo przez siebie, niesprowadzalnego do roli środka czy medium dla nadchodzących zdarzeń przyszłości. Natomiast odniesione do zdarzeń przyszłych każe w nich widzieć coś zasadniczo nieprzewidywalnego, czego w żaden sposób nie da się wyliczyć na podstawie tego, co przeszłe. Jeśli więc nawet – co się przyjmuje – „prawdy” te potwierdzą się w jakiś sposób w przyszłości, to nic na ten temat nie będzie można powiedzieć. Przyszłość doświadczana z tej perspektywy, chociaż odnieść do niej można tę samą miarę „prawdy”, jest zasadniczo nieprzewidywalna i otwarta. O postaci, jaką przybierze w niej owa „prawda”, można coś powiedzieć dopiero wtedy, gdy się ona urzeczywistni w przestrzeni kulturowo-społecznej.

Człowiek rozpoznaje swoje miejsce w dziejach w sposób, który ma dwoisty charakter. Zwracając się ku temu, co było – różnym świadectwom zapisanym w ludzkiej pamięci w postaci tekstów i innych wytworów kulturowych – traktuje je w jego przypadkowości i partykularności jako coś niepowtarzalnego samo w sobie, na swój sposób zamkniętego i wyczerpującego się w sobie samym. W tej postaci ma ono jednak dla człowieka zawsze coś z zagadki i wyzwania, które należy podejmować nieustannie na nowo. Sens tego, co było, nigdy nie jest bowiem przejrzysty do końca. Przyswajając go sobie za każdym razem w tak niedoskonały i cząstkowy sposób, człowiek nie jest zarazem w stanie potraktować go jako solidnej „podstawy”, która pozwoliłaby mu przewidzieć kierunek wydarzeń w przyszłości. Nie da się innymi słowami w stanie wyczytać zeń jakichś „szyfrów” czy „znaków” dotyczących owej przyszłości. Ta ostatnia jest otwartą przestrzenią dla tego, co możliwe, jak też tego, co – z obecnego punktu widzenia – jest niemożliwe czy niewyobrażalne.

Ta głęboka dwoistość doświadczenia dziejowości, jeśli chodzi o stosunek do tego, co przeszłe i co przyszłe, ujawniła się w pełni dopiero w nowoczesności, wraz z załamaniem się przekonania, że można rozpoznać w dziejach jakiś działający w nich podskórnie *telos*. Dopiero niedawno otworzyliśmy się na faktyczną „prawdę” doświadczenia tego, co dziejowe, którą określa – z punktu widzenia różnych

form świadomości metafizycznej dopatrującej się w dziejach działania określonej „logiki” rozwojowej – absolutnie niezrozumiała niewspółmierność w doświadczeniu tego, co przeszłe i przyszłe.

Z podobną sytuacją mieliśmy też do czynienia, jeśli chodzi o tradycję sztuki europejskiej oraz sposób uprawiania refleksji na jej temat. Jej dzieje były pojmowane głównie z punktu widzenia trwania i następowania po sobie różnych konwencji, do wieku XIX względnie stabilnych w swych fundamentalnych założeniach. W dotychczasowej historii malarstwa na przykład takim założeniem był wymóg ukazywania przez artystę obrazu rzeczy, tak jak je on postrzega, niezależnie od ogromnych niekiedy różnic w obowiązujących konwencjach i stylu.

Ta długotrwała tradycja malarstwa przedstawieniowego załamuje się dopiero z końcem wieku XIX, co jest równoznaczne z głębokim przełomem w tej dziedzinie, niemającym sobie równych w całej dotychczasowej historii malarstwa. Jeśli więc wspomniane założenie nadawało jednolity charakter całym dziejom europejskiej sztuki malarskiej aż po wiek XIX, to wraz z pojawieniem się takich nurtów, jak kubizm czy malarstwo abstrakcyjne, dotychczasowy jednolity charakter dziejów malarstwa, związany ściśle z określonym rozumieniem istoty tego, co malarskie, staje się wysoce problematyczny. Pojawia się poczucie zasadniczej nieciągłości i zerwania z podobnym rozumieniem „malarskości” i całej związanej z nim historii malarstwa.

W oczach Gadamera podstawową kwestią, z jaką musi się uporać historyk sztuki i krytyk malarstwa, jest pytanie: w jaki sposób odnieść do siebie te dwie tradycje? Czy przełom, który dokonuje się w malarstwie z końcem XIX wieku, to początek jakiejś całkiem nowej tradycji, mającej niewiele wspólnego z dotychczasową? Czy, innymi słowy, wyłania się tutaj całkiem nowe rozumienie tego, co „malarskie”, rozumienie, które podważa same podstawy jego dotychczasowego ujęcia i tym samym zrywa z malarstwem jako sztuką w tradycyjnym rozumieniu tego słowa? A może jednak między tymi pozornie całkiem odmiennymi tradycjami zachodzi mimo wszystko jakiś ścisły związek?

Pierwsze symptomy tego przełomu w historii sztuki dostrzegł – zdaniem Gadamera – sam Hegel. Oddaje to jego słynna formuła „przeszłościowego charakteru sztuki”. Wypowiadając ją, autor *Estetyki* nie miał jednak na myśli końca tradycji malarstwa przedstawieniowego, który w jego czasach faktycznie nastąpił. Chodziło mu przede wszystkim o to, że:

sztuka nie jest już w tak oczywisty sposób zrozumiąta, jak była zrozumiąta w świecie greckim i w jego sposobie prezentowania boskości. W świecie greckim formą przejawiania się boskości była rzeźba i świątynia, które w świetle południa stały wśród otwartej przestrzeni krajobrazu, nigdy nie zamykając się przed wiecznymi siłami przyrody; była nią też wielka rzeźba, w której boskość jawiła się poprzez kształty nadawane przez ludzi i poprzez postaci ludzkie. Hegel w istocie głosił tezę, że bóg i boskość stały się dla kultury greckiej swoiście oczywiste – w formie właściwego jej plastycznego i operującego kształtem opowiadania – i że od chwili pojawienia się chrześcijaństwa oraz jego nowego i pogłębionego wglądu w pozaświatowość Boga nie można już było adekwatnie wyrazić jej

Komentarze

własnej prawdy ani w języku form sztuki, ani w języku obrazów poetyckich. Dzieło sztuki przestało być samą boskością, do której odnosimy się z czcią. (AP, s. 7)¹

Podejście Hegla implikuje, po pierwsze, że związek sztuki z doświadczeniem religijnym jako w istocie doświadczeniem tego, co boskie (nieziemskie – wykraczające poza dosłowność) genealogicznie ma charakter najbardziej fundamentalny i pierwotny. Sztuka przybliży i oddaje sobą boskość doświadczaną w bezpośrednim związku z przyrodniczym otoczeniem, jest otwarta na nią w sposób totalny. Tak wyróżniony ontologiczny status bytów estetycznych mają greckie świątynie i rzeźby. Po drugie zaś, w świecie starożytnym to doświadczenie miało w sobie coś z naturalnej i namacalnej wręcz bezpośredniości ówczesnej relacji między wymiarem ludzkim a boskim. Podejście takie przebija już ze słynnego powiedzenia Talesa: „świat jest pełen bogów”, zaś w filozofii Platona dochodzi do głosu w jego rozlicznych mitach tworzonych w chwilach duchowego uniesienia i ekstazy.

Właśnie dlatego sztuka w starożytności nie potrzebowała dla siebie uprawomocnienia. Była uobecnianiem boskości, wychodzeniem jej naprzeciw. Mówiąc w języku Heideggera, sztuka była przybliżaniem (uobecnianiem) nieskrytości tego, co nieskryte. Tak było w czasach, kiedy bogowie byli na wyciągnięcie ręki i – jeśli tylko wykazało się dość determinacji – można ich było złapać za kolana. Pierwowzorem doświadczenia estetycznego było wówczas doświadczenie świętej procesji. Kulminacja tego doświadczenia następowała w sytuacji, kiedy wszyscy uczestnicy-widzowie w obliczu obnoszonego posążku bóstwa popadali w stan religijnej ekstazy, doświadczając poczucia wzajemnej więzi. To doświadczenie fundowało między nimi głębokie poczucie wspólnoty, będąc niezbędnym warunkiem trwania *polis*, w której każdy odnajdywał należne mu miejsce².

W chrześcijaństwie natomiast, które po judaizmie odziedziczyło wyobrażenie Boga jako pozaświatowej istoty, jego adekwatne wyrażenie w języku sztuki staje się problemem. Pozaświatowy Bóg nie jest bowiem bezpośrednio dostępny ludzkiemu poznaniu tak, jak rzeczy otaczającego świata. Dlatego

od chwili pojawienia się chrześcijaństwa oraz jego nowego i pogłębionego wglądu w pozaświatowość Boga nie można już było adekwatnie wyrazić jej własnej prawdy ani w ję-

¹ H.-G. Gadamer *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie AP.

² W *Prawdzie i metodzie* Gadamer tak pisze na ten temat: „Prezentacja Boga przez kult, prezentacja mitu w widowisku są więc grami nie tylko dlatego, że biorący w nich udział gracze w prezentującej grze niejako się pogrążają i znajdują tam swą wzmocnioną autoprezentację; zmierzają oni raczej ku temu, by prezentować widzowi pewną całość sensu” (H.-G. Gadamer *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 127-128). No i właśnie ta „całość sensu” wytwarza między uczestniczącymi w grze poczucie głębokiej wspólnoty. Kolejne cytaty z *Prawdy i metody* lokalizuję w tekście po skrócie PiM.

Dybel Sztuka jako święto w hermeneutyce H.-G. Gadamera

zyku form sztuki, ani w języku obrazów poetyckich. Dzieło sztuki przestało być samą boskością, do której odnosimy się z czcią. (AP, s. 7)

W chrześcijaństwie pojawia się problem, czy sztuka w ogóle może poważać się na przedstawianie Boga, czy nie jest to – jak w tradycji żydowskiej – obrazoburstwem. Ale z czasem takie obrazowe przedstawienia Boga i boskości zostają przez Kościół uprawnione. Chociaż jeśli weźmiemy pod uwagę całą tradycję chrześcijaństwa, szczególnie uwzględniając stanowisko kościołów protestanckich w tej kwestii, po dzień dzisiejszy mamy do czynienia z istotną różnicą zdań. Ba, nawet w ramach samego katolicyzmu możemy mówić o różnych w tej materii tendencjach (np. pojęcie Boga ukrytego Pascala, cała tradycja teologii negatywnej).

W tym sensie twierdzenie Hegla o przeszłościowym charakterze sztuki „niesie w sobie przeświadczenie, że z chwilą kiedy skończył się świat starożytny, musi ona szukać uprawomocnienia” (AP, s. 7). I tego uprawomocnienia – twierdzi Gadamer – udzielił sztuce Kościół katolicki w średniowieczu:

Kościół znalazł wówczas nową interpretację dla języka form używanych przez rzeźbiarzy i malarzy, a później również dla retorycznych form poezji i sztuki narracyjnej, co sztukę w nowy sposób uprawomocniło. [...] *Biblia pauperum*, biblia dla ubogich, którzy nie potrafili czytać lub nie znali łaciny i nie mogli z pełnym zrozumieniem odbierać mowy głoszonych nauk, była – jako opowieść w obrazach – jednym z przewodnich motywów uprawomocnienia sztuki na Zachodzie. (AP, s. 4)

W kontekście tej, zdawałoby się, podyktowanej czysto pragmatycznymi względami decyzji Kościoła stała się możliwa cała wielka europejska tradycja malarstwa przedstawieniowego, od renesansu aż po wiek XIX³. Ale zarazem towarzyszyło temu poczucie, że każda próba oddania doświadczenia boskości w obrazach wymaga swego szczególnego uprawomocnienia, gdyż najwybitniejsze nawet dokonanie malarskie nie jest w stanie – z racji założenia o radykalnej transcendencji Boga – oddać tego doświadczenia w sposób dostatecznie adekwatny. Wynika to bowiem z samej, zakładanej przez całą tradycję chrześcijańską, niedostępnej ludzkiemu rozumowi i zmysłom istoty tego Boga.

W tym sensie też cała europejska tradycja malarstwa, wyrastająca na podłożu jej uprawomocnienia przez Kościół, ma w sobie coś głęboko paradoksalnego, a może nawet i obrazoburczego. Przybliżyła bowiem i unaocznia coś, co z założenia – inaczej niż w starożytności – w pełni przybliżyć i unaocznic się nie da. Jeśli jednak proces ten prowadzi z czasem do sytuacji, że – jak twierdzi Hegel – dzieło sztuki przestaje być boskością, a zaczyna się wypełniać treściami jak najbardziej świeckimi, czy nie świadczy to o porażce owej podyktowanej względami czysto pragmatycznymi decy-

³ Warto zauważyć, że słowa te w ustach Gadamera, filozofa wychowanego zasadniczo w tradycji kultury protestanckiej, brzmią w dość niezwykły sposób. Tym bardziej, że w różnych swoich tekstach zwykł tak silnie podkreślać rolę Lutra i tradycji teologii protestanckiej dla ukształtowania nowożytnej i współczesnej hermeneutyki. Podobnie też jego rozumienie języka zdaje się być bardzo silnie określone przez tę tradycję.

zji Kościoła w średniowieczu? Czy nie jest skądinąd czymś jak najbardziej zrozumiałym, że sztuka, nastawiona zrazu na uobecnianie boskości – przy czym przyjmuje się jednocześnie, że jest to absolutnie niemożliwe – nie porzuci z czasem tej gry i nie rozpozna w sobie samej – w swych własnych jak najbardziej „świeckich” przedstawieniach – czegoś z własnego najwyższego przeznaczenia i istoty? I czy właśnie wówczas nie pojawi się potrzeba jej kolejnego uprawomocnienia?

Dlatego cały opisywany przez Gadamera proces przekształcania się świadomości artystycznej w mesjanistyczną, w którym artysta zamiast przybliżyć boskość, sam zaczyna występować wobec społeczeństwa w roli „zbawiciela”, jest naturalną konsekwencją tej aporii, tkwiącej w samym symbolicznym statusie przedstawienia malarskiego. Próbując przedstawić boskość, malarz w istocie przedstawia uwzniośloną postać tego, co ludzkie. Tyle że zrazu nie rozpoznaje swej „mesjanistycznej” roli we własnym malarskim przedstawieniu. Ale to rozpoznanie jest tylko kwestią czasu. Dlatego w oczach Hegla sztuka jego czasu, jeśli pojmować ją zgodnie z greckimi wzorcami, znajduje się w agonii. Umiera wraz ze śmiercią swego boskiego przesłania, do którego pretendowała od czasów średniowiecza. W tym sensie jest sprawą przeszłości, gdyż zatracając swój boski wymiar, utraciła równocześnie swe uprawomocnienie.

Równocześnie proces ten niósł ze sobą konieczność radykalnego przeformułowania dotychczasowej relacji między twórcą/malarzem i widzem, odbiorcą jego obrazów. Krystalizujące się w wyniku tych przekształceń poczucie autonomii twórcy, ustanowienie siebie jako właściwego podmiotu aktu twórczego nie prowadziło bowiem do uzyskania przez niego całkowitej przewagi nad odbiorcą, tzn. do jego zdominowania przez artystę zgłaszającego roszczenie do roli „mesjasza”. Proces ten zaowocował czymś zgoła przeciwnym, co po dziś dzień stanowi jeden z fundamentalnych wyznaczników różnych form sztuki współczesnej: otwarciem się dzieła na odbiorcę, od którego oczekuje się, aby czynnie brał udział w jego samoprzedstawieniu. Odbiorca ten zostaje na różne sposoby wpisany w dzieło, staje się jego współuczestnikiem, nie ograniczając swej roli do delektowania się przedstawionym pięknem.

Odbiorca ma więc czynnie uczestniczyć w samoprzedstawieniu dzieła, które utraciłszy wymiar „oczywistej” zrozumiałości – jaki w dotychczasowym malarstwie był gwarantowany przez wymóg ukazywania jakiegoś świata identyfikowalnych wizualnie przedmiotów/rzeczy, a w literaturze trzymania się ściśle językowej konwencji – stanowi trudną do rozszyfrowania „zagadkę”. Jakąś dziwną grą barw, kształtów, linii, dźwięków czy słów, której reguły zdają się być całkowicie niezrozumiałe i niedostępne – jeśli takowe w ogóle istnieją. Sprawia to naturalnie, że początkowo przytłaczająca większość odbiorców, zszokowana tym nowym odniesieniem samoprzedstawienia dzieła do siebie, odmawia brania udziału w tej nowej grze. Ba – wydaje się jej, że to, z czym obcuje, w ogóle nie jest sztuką, ale czymś ze swej istoty całkowicie niezrozumiałym i bezsensownym. W istocie jednak nie akceptują oni tej nowej, „czynnej” postawy, jaką oczekuje od nich dzieło, bez czego w ogóle można stać się uczestnikami jego gry.

Ta gra bowiem, zamiast pozwalać delektować się czymś, co jest już – jak im się przynajmniej wydaje – zamknięte w sobie i gotowe, podane niczym tłusta gęś na talerzu, wymaga od nich poniesienia swego rodzaju ryzyka, związanego ze sposobem, w jaki dopełnią miejsca niedookreślone w dziele. Może się więc ona, w zależności od tego, jak się w nią wkroczy, udać lub nie, zakończyć sukcesem lub porażką. Tak doświadczane dzieła sztuki współczesnej są pomyślane jako wyzwanie pod adresem odbiorcy w stopniu daleko bardziej radykalnym, uderzającym w jego przyzwyczajenia „odbioru” sztuki, niż miało to miejsce w dziejach sztuki klasycznej.

Wkraczam na salę wystawy sztuki nowoczesnej i oto jestem od razu „wyrzucony” ze swego miejsca, do którego byłem do tej pory przyzwyczajony jako odbiorca. „Wyrzuca” mnie z tego miejsca już sam sposób umieszczenia w niej różnych dzieł – obrazów, rzeźb, jakichś dziwnych przedmiotów, których statusu nie mogę zrazu określić. Znajduję się w więc w pustce, ograbiony z siebie, ze swoich przyzwyczajeń, pozwalających mi na zorientowanie się w przestrzeni, do której przywykłem. Dlatego muszę się na nowo, niejako od samych podstaw, zdefiniować i odnaleźć w tej nowej przestrzeni wystawowej Sali. Muszę dokonać gruntownej reidentyfikacji tego miejsca, jako miejsca zrazu całkowicie mi obcego, napierającego na mnie ze wszystkich stron nietypowym układem rozmieszczonych w nim przedmiotów, ich dziwnym wyglądem i kształtem, tak że również one same w sobie jawią mi się zrazu jako trudna do rozwiązania zagadka.

Nic dziwnego, że tak wysokim wymogom współuczestnictwa nie są zazwyczaj w stanie sprostać nie tylko tzw. masowi odbiorcy (dzisiaj są nimi coraz częściej osobowości internetowe, karmione papką gotowych obrazów reklam, gier komputerowych, tanim efekciarstwem telewizyjnych pseudodyskusji itd.), lecz także ci konserwatywni, uznający za obowiązujący ten sposób odniesienia do widza, słuchacza czy czytelnika, który typowy jest dla dzieł sztuki klasycznej, co w ich przypadku wiąże się z równie dogmatycznie sformułowanym oczekiwaniem odnośnie tego, co dzieło sztuki ma sobą przedstawiać i w jaki sposób.

W rzeczy samej jednak, twierdzi Gadamer, jeśli głębiej zastanowić się nad wymogami, jakie odbiorcom stawiało malarstwo przedstawiające, to – przynajmniej jeśli wziąć pod uwagę jego największe dokonania – również właściwe zrozumienie jego dzieł nie sprowadzało się do delektowania się warstwą przedstawień przedmiotowych. I pisze: „Ale przecież to nie tylko Picasso, Braque i wszyscy ówczesni kubiści wymagają «czytania» swoich obrazów. Tak dzieje się zawsze” (AP, s. 36). To samo ma zatem miejsce, kiedy staramy się zrozumieć artystyczne przesłanie, jakie zawierają w sobie obrazy Tycjana i Velázquezę:

Kto np. podziwia słynnego Tycjana lub Velázquezę, jakiegoś np. *Habsburga na koniu*, i myśli sobie: „Ach, to jest Karol V”, ten niczego w obrazie nie zobaczył. Trzeba go budować tak, by został, by tak rzec, przeczytany słowo po słowie, a na końcu tego nieodpartego budowania połączył się w obraz, w którym obecne jest współbrzmienie z nim znaczenie, znaczenie władcy świata, w którego państwie słońce nigdy nie zachodzi. (AP, s. 36)

W tym sensie, powiada dalej Gadamer, tworząc obraz:

Komentarze

dokonuje się swoistej stylizacji. Oto konie Velázquez, które mają w sobie coś tak szczególnego, że zawsze najpierw pomyśli się o koniu na biegunach z własnego dzieciństwa, ale potem zauważy się jednak ten jaśniejący horyzont i baczne wodzowskie i imperatorskie spojrzenie cesarza tego wielkiego państwa: jak to gra jedno z drugim i w jaki sposób z tego właśnie współgrania powstaje tutaj ta własna doniosłość znaczeniowa spostrzeżenia, skoro bez wątplenia rozminąłby się z właściwym dziełem każdy, kto np. zapytałby: czy koń jest tu dobrze utrafiiony? Czy indywidualna fizjonomia Karola V, tego władcy, została tu dobrze oddana? (AP, s. 38)

Słowem, również w tzw. malarstwie przedstawiającym namalowane rzeczy nie liczą się bynajmniej tylko jako przedmioty. Miarą doświadczenia estetycznego nie jest w tym wypadku to, jak wyglądają w porównaniu z ich realnymi odpowiednikami. Ich przedmiotowy wygląd jest tylko pretekstem, aby oddać poprzez niego coś zupełnie innego, poza nie wykraczającego. Dlatego obrazy te trzeba „czytać” tak samo, jak obrazy współczesne, odnajdując jedność ich przedstawień – sens zawartego w nich przesłania – na planie zupełnie innym niż plan przedmiotów namalowanych na obrazie, których wygląd narzuca się bezpośrednio spojrzeniu widza. I jest to proces równie złożony, wymagający od odbiorcy „przebicia się” przez wierzchnią warstwę przedmiotowych przedstawień sztuki klasycznej, jak „czytanie” obrazów należących do różnych nieprzedmiotowych nurtów sztuki współczesnej.

Podobnie jak wspomniany odbiorca wkraczający na wystawę, na którą składa się trudne zrazu do „odczytania” w ich przeznaczeniu i układzie dzieła współczesnego artysty, tak samo turysta, który wchodzi do wnętrza średniowiecznej katedry, stoi przed równie trudnym zadaniem uchwycenia jej sensu (artystycznej wymowy) poprzez proces ciągłej redefinicji własnego miejsca w jej obrębie i na zewnątrz niej: „Trzeba tam podejść i wejść. Trzeba stamtąd wyjść i budowlę obejrzeć dookoła, trzeba stopniowo «wychodzić» i w ten sposób osiągnąć to, co ów twór architektury obiecuje naszemu własnemu odczuwaniu życia i jego spotęgowaniu” (AP, s. 61).

Można więc powiedzieć, że chociaż w sztuce współczesnej zmieniły się zasadniczo reguły „czytania” jej dzieł i budowania w doświadczeniu estetycznym ich jednolitego sensu, jedna fundamentalna zasada tkwiąca u podstaw tej lektury pozostaje zasadniczo niezmienna. Zarówno dzieła sztuki przedmiotowej, jak i współczesnej należy „czytać” pod kątem zawartej w nich artystycznej idei, którą rozpoznać można dopiero na głębokim planie kompozycji i stylu i która rozmija się zasadniczo z tym, co narzuca nam wierzchnia warstwa wyglądu. W tym sensie klasyczna sztuka przedmiotowa i nieprzedmiotowa sztuka współczesna nie tyle są sobie przeciwstawne, ile wobec siebie komplementarne. Ta ostatnia stanowi – na planie głębokim doświadczenia estetycznego – nie tyle zerwanie z tym, czego oczekuje i wymaga od odbiorcy ta pierwsza, ile jedynie radykalizację tych wymagań.

Sprawia to, że – paradoksalnie – odbiorca, który nauczył się wychodzić na przeciw wysokim oczekiwaniom, jakie kieruje ku niemu sztuka współczesna, jest w stanie lepiej „odczytać” ideowe przesłania zawarte w przedstawieniach klasycz-

nej sztuki przedmiotowej niż odbiorca, który nie ma dla sztuki współczesnej żadnego zrozumienia. Ten pierwszy wie bowiem, że aby w pełni zrozumieć każde wielkie dzieło sztuki klasycznej, należy „czytać” je pod włos, zawieszając niejako dosłowną naoczną wymowę jego przedstawień. Podobnie bowiem jak ma to miejsce w przypadku dzieł sztuki współczesnej, również w przypadku dzieł sztuki przedmiotowej należy wyjść poza przedmiotową (dosłowną) naoczność ich przedstawień i podjąć wysiłek „myślenia”, wychodzący naprzeciw wyrażającej się poprzez sam układ i specyficzną postać przedmiotów (styl) idei artysty. Dlatego według Gadamera relacja między przedmiotową sztuką klasyczną i nieprzedmiotową sztuką współczesną ma charakter zwrotny:

Nie widzi jasno, kto sądzi, że może mieć jedno, a odrzucić drugie. [...] Kto sądzi, że nowoczesna sztuka jest zwyczajnie, nie pojmie rzeczywistości wielkiej sztuki poprzednich epok. Należy się przekonać, że najpierw trzeba się nauczyć każde dzieło sylabizować, a potem czytać, i dopiero wtedy zaczyna ono mówić. Sztuka nowoczesna jest dobrym ostrzeżeniem przed wiarą, że nie sylabizując, nie nauczywszy się czytać, można usłyszeć mowę dawnej sztuki. (AP, s. 64-65)

W rezultacie twierdzenie, jakoby w odróżnieniu od dzieł przedmiotowej sztuki klasycznej, która była powszechnie rozumiana, dzieła sztuki współczesnej przeznaczone są tylko dla wąskiej grupy odbiorców, będących w stanie sprostać wysokim wymogom ich lektury, jest całkowicie błędne. Również bowiem dzieła przedmiotowej sztuki klasycznej są tak naprawdę w stanie dogłębnie odczytać i w pełni zrozumieć jedynie nieliczni.

Na obejrzenie obrazu *Mona Lisa* w Luwrze każda grupa zwiedzających ma tylko kilka minut. Ale nawet gdyby każdy mógł się nim delektować tak długo, jak uznał za stosowne, ilu byłoby w stanie go „odczytać” w tym sensie, jaki ma na myśli Gadamer? Może dałoby radę ich policzyć na palcach jednej ręki. Ale niezależnie od tego, podobnie dogłębna lektura dzieła sztuki nie jest wyłącznie kwestią geniuszu czy odpowiedniego wykształcenia estetycznego odbiorcy. Decydujące znaczenie ma zajęcie przez niego postawy „rozumiejącej” wobec dzieła, która zakłada zdanie się przez odbiorcę na aktywne uczestniczenie w procesie stawania się tego dzieła w jego oczach. Zakłada podjęcie ryzykownego wysiłku „myślenia”, który może zakończyć się sukcesem lub porażką. Zakłada, innymi słowy, rozbiór tego dzieła na części i żmudne sylabizowanie go podobne ogromnemu wysiłkowi, na jaki musi zdobyć się dziecko, ucząc się prawidłowo wymawiać słowa ojczystego języka.

Sytuacja jest jednak jeszcze o tyle trudniejsza, że jedynym nauczycielem gramatyki tego języka jest samo dzieło. To bowiem język jedyny i niepowtarzalny, stworzony przez nie samo od podstaw. Tego nie nauczymy się w żadnej szkole ani nawet studiując pilnie historię sztuki. Podjąć próbę sprostania temu, czego oczekuje od nas dzieło, jest przede wszystkim kwestią naszej życiowej decyzji, nawet jeśli to oczekiwanie wydaje się nam zrazu trudne do zidentyfikowania, niezrozumiałe, ba – wręcz idiotyczne. Wdać się z przedstawieniami tego dzieła w ryzykow-

na grę rozkładania go na sylaby i układania tych sylab w słowa, które nagle zaczynają promieniować jakimś sensem. Gdy odbiorca dostrzega w dziele więcej niż tylko to, co ono dosłownie przedstawia, gdy zrozumie, że w owym „więcej” kulminuje się doświadczenie tego dzieła, dopiero w wtedy może powiedzieć, że je odczytał i „zrozumiał”.

W tej perspektywie różnica między sposobem, w jaki odniesione są do odbiorcy dzieła malarstwa przedmiotowego sztuki klasycznej, a sposobem, w jaki odnosi się do niego dzieła nieprzedmiotowego malarstwa współczesnego, się zaciera. Ten sposób odniesienia jest bowiem w istocie taki sam, zachęcający odbiorcę do wkroczenia w świat dzieła, stania się częścią jego gry przedstawień.

Jeśli wszakże za Gadamerem uznamy, iż punktem odniesienia dla dzieł sztuki klasycznej była symboliczna przestrzeń chrześcijańskiego mitu, obecne w nim doświadczenie *sacrum*, które stanowiło uzasadnienie dla ich zawartości obrazowej, to jak takie uzasadnienie może wyglądać w przypadku nieprzedmiotowej sztuki współczesnej? Jeśli bowiem głębokie pokrewieństwo doświadczenia przedstawień dzieł sztuki klasycznej z doświadczeniem święta wiązało się ściśle z tym, że ich celem było uobecnienie doświadczenia świętości, której czysto boski wymiar jawił się jako z założenia niedostępny, to jak mogą być doświadczane jako święto dzieła nieprzedmiotowej sztuki współczesnej, w których trudno jest mówić o tego typu doświadczeniu *sacrum*?

Starając się odpowiedzieć na to pytanie, Gadamer wskazuje na szczególne doświadczenie czasowości tych dzieł, które rozpatrywane w tej perspektywie nie różnią się niczym od doświadczenia czasowości dzieł sztuki klasycznej. Podstawowym rysem owej czasowości jest wyłamanie się z praw czysto fizykalnego doświadczenia czasu i ukonstytuowanie się ze względu na czas własny, który doświadczany jest w odniesieniu do układu przedstawień samego dzieła sztuki; sposobu, w jaki dokonuje się jego samopredstawianie, tak jak zostało ono obmyślane przez samego artystę. Tak doświadczany czas dzieła sztuki jest czasem pełnym, na swój sposób doskonałym, gdyż wyczerpującym się sam w sobie. Podobnie jak czas święta, czas dzieła sztuki nie odsyła do niczego na zewnątrz, ale jest sam dla siebie miarą i punktem odniesienia. Jest to od początku do końca czas wypełniony, niezmierny do żadnego celu, który byłby umiejscowiony poza nim samym. Dlatego przesycony jest nim w równej mierze każdy szczegół i fragment dzieła, co też stanowi o zasadniczej różnicy między sposobem istnienia jego przedstawień i sposobem istnienia przedstawień świata na zewnątrz.

Odbiorca dzieła, poddając się czasowemu rytmowi jego przedstawień, ponieważ wtapia się w nie, stając się ich immanentną częścią (momentem). Z odbiorcy przeobraża się w uczestnika samopredstawienia dzieła, zaś jego sposób bycia staje się *p r z e b y w a n i e m* w jego obrębie. „Przebywać” w dziele oznacza wówczas doświadczać jego czasowości ze względu na nią samą, to zaś możliwe jest jedynie wówczas, kiedy odbiorca/uczestnik nauczy się je „sylabizować” (czytać) zgodnie z jego – dzieła – własną, stworzoną przez artystę od samych podstaw, gramatyką i jego własnym rytmem. Tak doświadczany czas dzieła sztuki jest czasem święta,

gdyż żyje nieprzerwanie swoją pełnią. Jest taką pełnią, gdyż nigdy nie wyczerpuje się bez reszty w sobie, ale staje się w doświadczeniu nadmiaru siebie, w nieustannym odsyłaniu poza siebie, aby w ten sposób do siebie powracać. Tego typu doświadczenie czasu dzieła sztuki jako czasu święta zatraciło w sztuce współczesnej wymiar doświadczenia świętości w tej dosłownej postaci, w jakiej prezentowany był on w znajdującej się pod przemożnym wpływem chrześcijaństwa sztuce klasycznej, gdzie wyróżnionym toposem malarskich przedstawień były sceny biblijne i sceny z życia świętych. Zarazem jednak zachowana została w niej sama czasowa struktura tego doświadczenia, struktura czasu pełnego jako doświadczanego w permanentnym wykraczaniu poza siebie, w ciągłym nadmiarze siebie.

W tym sensie doświadczenie dzieł sztuki współczesnej, w jej różnych nieprzedmiotowych formach i nurtach, ma nadal w sobie coś z doświadczenia czasu święta. Dla jednych jest to czas święta zupełnie ogołocony ze świętości, czas godnych pożałowania hochsztaplerów i nihilistów, gdyż nie ma w nim żadnego bezpośredniego odniesienia w tym kierunku, który pozwoliłby ową świętość naocznie uchwycić i zidentyfikować. Dla drugich – wręcz przeciwnie, właśnie brak tak dosłownie pojmowanego odniesienia do tego, święte, przy zachowaniu samej jego struktury, świadczy wymownie o tym, że sam czas sztuki stał się świętem, które nieustannie święci swoją świętość. Jest on czasem świętym bez świętości jako swego koniecznego (zewnątrznego) uzupełnienia, gdyż właśnie ten brak pozwala mu skupić odbiorcę na sobie samym. Otworzyć się na niego i wchłonąć w siebie; kazać mu w sobie (czy przy sobie) przebywać. Tym samym zaś święcić świętość, która jest świętością samego czasu sztuki, czasu pełnego w sobie samym. Dlatego – jak pisze Gadamer –

W doświadczeniu sztuki chodzi o to, że dzięki dziełu uczymy się pewnego specyficznego sposobu przebywania. Jest to przebywanie tym się odznaczające, że się nie dłuży. Im bardziej tak przebywając zdajemy się na nie, tym wymowniej, tym wielostronniej, tym pełniej się nam ono jawi. Istotą doświadczenia czasu w sztuce jest to, że uczymy się przebywania. Jest to zapewne stosowna dla nas, skończona odpowiedniość tego, co zwie się wiecznością. (AP, s. 61)

Przebywanie to innymi słowy taki rodzaj zatracenia się w dziele, w którym mamy poczucie, jakby jego pełnia, pełnia doświadczenia jego czasowości, miała w sobie coś niewyczerpywalnego, co każe nam trwać – przebywać przy nim – bez końca. To bycie pochłoniętym przez dzieło do tego stopnia, że każde odejście od niego, przerwanie naszego pobytu przy nim, jawi się nam niczym świętokradztwo, bolesna zdrada tego, co ono nam oferuje, czym moglibyśmy żywić się – trwać przy nim – bez końca. Tak doświadczany czas sztuki jest czasem świętym sam w sobie, jest samą swoją świętością, wyczerpującą się w sobie samej.

Na tym też zasadza się doświadczenie nieprzedmiotowej sztuki współczesnej, w której świętość nie jest już ucieleśniana w ludzkich czy zwierzęcych postaciach lub kształtach ani też nie przebija z obrazów przyrody, martwych natur itd. Promieniuje ona z samego układu barw, linii, gry światła i cieni. Uobecniana jest w nie-

Komentarze

kończących się artystycznych eksperymentach, w których za każdym razem chodzi o stworzenie własnego świata całkiem od nowa. Tylko bowiem taki świat może żyć swoim czasem pełnym, wyczerpującym się w sobie samym. Świętość bez świętości, która jest czystym brakiem samej siebie i swoim własnym nadmiarem zarazem. W ten sposób, docierając do granicy samej siebie, po drugiej stronie niż ta, która znamionowała bezpośrednią oczywistość doświadczenia boskości w sztuce starożytnej, sztuka współczesna celebrytuje innego rodzaju bezpośredniość. To bezpośredniość niezliczonych „syłab” różnego rodzaju, z których składa się świat i które należy doświadczyć w ich naoczności i ułożyć na nowo. Tak aby w nich i poprzez nie zawrzeć urzeczenie świętością świata, nie tak znowu odległe od pitagorejskich fascynacji harmonią sfer niebieskich, którą starali się oddać w matematycznych formułach, nadając im status formuł magicznych.

Abstract

Paweł DYBEL

The Institute of Philosophy and Sociology PAN (Warszawa)

Art as a fest in Hans-Georg Gadamer's Hermeneutics. (Notes on the margins of *The Actuality of the Beautiful*)

The article concentrates on Hans-Georg Gadamer's book *The Actuality of the Beautiful*. The author attempts at pointing at the original way the Gadamer argues in favour of the affinities between classical art and modern avant-gardes, treating the history of European art as continuous. What seems especially intriguing is the stress on the role of the experience of sacrum in the genealogy of art and conviction that contemporary art preserved something of the essence of this experience in a transformed, profane form. One can see it clearly in Gadamer's analysis of time of a work of art as still determined by the structure of a feast.