





AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

*Recenzenci*

prof. dr hab. **Leszek Koczanowicz** | Uniwersytet Wrocławski

prof. dr hab. **Iwona Lorenc** | Uniwersytet Warszawski

*Wydawca*

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

ul. Targ Węglowy 6

80-836 Gdańsk

tel. +48 58 301 28 01

www.asp.gda.pl | office@asp.gda.pl

2

Gdańsk 2014

WYDZIAŁ MALARSTWA

*Dziekan*

dr hab. **Krzysztof Polkowski** | dziekan.malarstwa@asp.gda.pl

*Prodziekan*

dr **Przemysław Łopaciński** | prodziekan.malarstwa@asp.gda.pl

*Redaktor prowadzący*

prof. **Krzysztof Gliszczyński**

*Redakcja i korekta*

**Iwona Ziętkiewicz**

Gra sztuki jest niczym przez tysiąclecia pojawiające się przed nami nieustannie na nowo lustro w którym oglądamy siebie – często tym zaskoczeni, często też wydając się obcymi sobie – takimi jakimi jesteśmy, jakimi moglibyśmy być. Czyż nie jest fałszywym pozorem, kiedy sztukę i sprawy poważne oddziela się od siebie w ten sposób, że na grę sztuki zezwala się tylko w wyodrębnionych po temu miejscach, na pograniczu tego, co w życiu traktuje się serio? Na przykład w chwilach czasu wolnego od pracy, który stanowiąc relikwitu utraconej przez nas wolności ją tylko sobą poświadcza? Gra sztuki i sprawy poważne, ekspresja życia tryskającego nadmiarem i napięte moce naszej życiowej energii, są w istocie głęboko ze sobą powiązane. Jedno oddziałuje na drugie. Wielcy znawcy ludzkiej natury wiedzieli dobrze o tym, że w grze sztuki zawarta jest najgłębsza powaga.

Hans-Georg Gadamer, *Das Spiel der Kunst*

---

CZĘŚĆ I

**HERMENUTYCZNA ESTETYKA  
HANSA-GEORGA GADAMERA**

Rozdział I

HERMENEUTYKA I ESTETYKA | s. 7

Rozdział II

DZIEŁO SZTUKI JAKO GRA | s. 27

Rozdział III

ONTOLOGIA OBRAZU | s. 41

Rozdział IV

SZTUKA JAKO ŚWIĘTO | s. 56

4

CZĘŚĆ II

**ANTYK, MAGIA LUSTRA I EROS**

Rozdział V

ROZMAWIAĆ Z ANTYKIEM | s. 69

Rozdział VI

MAGIA LUSTRA I EROS | s. 82



HERMENEUTYCZNA

ESTETYKA

HANSA-GEORGA

GADAMERA

---



## HERMENEUTYKA I ESTETYKA

## 1. WSTĘP

Na tle całej tradycji myśli estetycznej hermeneutyka Gadamera zajmuje miejsce szczególne. Przede wszystkim dlatego, że podejmując szereg jej klasycznych problemów (np. określenie statusu bytowego dzieła sztuki, rolę i miejsce odbiorcy, stosunek sztuki do kontekstu historyczno-społecznego itd.) nadaje im sens inny od tradycyjnego. Zarazem jednak za tą odmiennością idzie różnica o bardziej radykalnym charakterze, dotycząca tego, czym jest estetyka w ogóle. Związane są z tym pytania o sposób, w jaki rozważa się w niej dzieło sztuki, jak rozumie się jego odmienność i stosunek wobec pozostałych ludzkich wytworów, co wydobywa się na pierwszy plan w procesie odbioru itd. Wszystkie one zaś prowadzą do jednego pytania o zasadność estetyki jako dziedziny filozofii, która zajmować się ma specyficznym typem przedmiotów – przedmiotami „pięknymi”. Czy dzieło sztuki – pyta Gadamer – interesuje nas przede wszystkim ze względu na zawarte w nim piękno? Czy właśnie ta cecha określa je w sposób decydujący? A jeśli tak, to jak owo piękno należałoby rozumieć?

Genezy podobnego zorientowanego na piękno rozumienia dzieła sztuki (a tym samym i estetyki samej) należy szukać – twierdzi Gadamer – w filozofii Kanta. W sposobie, w jaki Kant ujmuje relację przedmiot estetyczny – odbiorca. Dlatego *Prawda i metoda*, główne dzieło Gadamera, rozpoczyna wielką dyskusję z Kantem, która, ze względu na doniosłość rozpatrywanych w niej zagadnień, staje się równocześnie pośrednio dyskusją ze współczesną estetyką.

Wydaje mi się, że polemiczne ostrze Gadamerowskiej argumentacji (jak też sens wielu jego własnych propozycji), stanie się bardziej zrozumiałe, kiedy uprzednio, choćby bardzo wstępnie, wskaże się na podstawowy rys jego hermeneutyki. Jest nim skoncentrowanie się na problematyce rozumienia i interpretacji, co też wyznacza ogólną perspektywę dla wszelkich innych „szczegółowych” zagadnień. Sprawia to – z jednej strony – że hermeneutyka Gadamera, kontynuując szereg klasycznych wątków myśli estetycznej, wykracza równocześnie poza jej krąg refleksji, jak też że – z drugiej strony – wszystkie one znajdują w niej nowe miejsce i sens. Innymi słowy sposób, w jaki Gadamer ujmuje związek rozumienia i interpretacji, rzutuje bezpośrednio na refleksję o dziele sztuki jako takim, a zatem decyduje o stosunku do tradycji myśli estetycznej w ogóle.

Z tym podejściem uprzywilejowującym procedury rozumienia i interpretacji w trakcie obcowania człowieka z dziełami sztuki idzie w parze przekonanie, że wśród owych dzieł wyróżnioną pozycję zajmują dzieła sztuki słowa – wszelkiego rodzaju dzieła literackie. W nich bowiem, ze względu na specyficzne tworzywo, jakim się posługują – sam język – manifestuje się najpełniej nastawienie wszelkiego typu dzieł sztuki na artykulację jakiegoś sensu. Język bowiem jest, w odróżnieniu od barwy, kamienia, dźwięku itd., już niejako ze swej istoty nastawiony na wypo-

wiedzenie sensu, podczas gdy w przypadku nieliterackich dzieł sztuki – obrazów, rzeźb, utworów muzycznych – ów sens musi dopiero zostać ich tworzywom nadany poprzez jego odpowiednie ukształtowanie.

Argumentacja ta każe postawić pytanie, co w takim razie należałoby uznać za sens w przypadku tych ostatnich dzieł sztuki? Czym jest na przykład „sens” obrazu malarskiego czy utworu muzycznego? Ba – czy w ogóle mamy do czynienia w tych wypadkach z sensem, czy też może raczej z czymś zupełnie innym? Gadamer nie daje w swoich pracach dostatecznie precyzyjnej odpowiedzi na to pytanie, chociaż jest wyraźnie świadom tego, że należałoby wówczas całkiem inaczej ująć proces konstytuowania się tego sensu, niż ma to miejsce w przypadku dzieła literackiego, jak też że, analogicznie, rozumienie i interpretacja owych dzieł winna przebiegać w całkiem inny sposób. Zarazem jednak, wszystko to, co składa się na specyficzny sposób bycia dzieła literackiego, na doświadczenie jego sensu przez obcujących z nim, związek owego dzieła z kontekstem sytuacyjnym, w jakim jest przedstawiane itd., wszystko to winno służyć za model wyjściowy przy rozpatrywaniu sposobu bycia innych dzieł sztuki. Kluczowe pojęcia, jakimi posługuje się Gadamer wypracowując specyficzną ontologię dzieła sztuki jako takiego, takie jak gra, obraz, pra-obraz, przedstawienie itd., odnoszą się w równej mierze do ontologii dzieła literackiego jak też i wszelkich innego typu dzieł sztuki. W rezultacie granica między estetyką i literaturoznawstwem jest w hermeneutyce Gadamera wyraźnie zatarta, co bierze się z jego koncentracji na samej ontologii dzieła sztuki oraz na tym, jaki status i funkcję posiada fenomen „piękna” w ramach doświadczenia sensu owego dzieła.

Rozważania nad tym, jak funkcjonuje tradycyjna problematyka estetyczna w hermeneutyce Gadamera zacznę od krótkiego zarysowania tego, jak ujmuje on procedurę rozumienia i interpretacji orientując się według doświadczenia dzieła literackiego.

## 2. ROZUMIENIE I INTERPRETACJA TEKSTÓW JAKO PARADYGMAT DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNEGO

Problematyka rozumienia i interpretacji podejmowana jest przez Gadamera w kontekście pytania o stosunek człowieka do różnorodnych świadectw tradycji. Warto przy tym podkreślić, że jakkolwiek wśród tych świadectw na plan pierwszy wysuwają się teksty, to należą do nich w równej mierze wszystkie wytwory ludzkiej ręki. A więc budowle, dzieła sztuki, narzędzia, meble itd. Jest więc nieporozumieniem rozpowszechnione u nas mniemanie, jakoby autor *Prawdy i metody* w swojej hermeneutyce filozoficznej ograniczał pojęcie tradycji do tradycji piśmiennej, ignorując wszystkie inne składające się na nią komponenty.

Nie zmienia to naturalnie w niczym faktu, że – jak wspomniano wyżej – swoją hermeneutyczną koncepcję Gadamer wypracował głównie w oparciu o sytuację rozumienia i interpretacji tekstu. Chodzi tutaj o wszelkie teksty docierające do nas z przeszłości, bez względu na to, czy są to teksty historyczne, polityczne, publicystyczne, naukowe czy wreszcie literackie. Wówczas też podstawowym pytaniem, jakie spotykając się z nimi zadajemy, jest pytanie o ich sens. Wszelkie inne ich aspekty, takie jak kompozycja, styl, dobór słownictwa itp., są temu pytaniu podporządkowane.



Można je oczywiście dostrzegać, analizować i badać, niemniej jednak w trakcie bezpośredniego obcowania z tekstem schodzą na drugi plan. Czytelnika interesuje bowiem wówczas przede wszystkim to, co ów tekst głosi, czyli to, co zostało za jego pomocą wypowiedziane. Takie jest, twierdzi Gadamer, naturalne nastawienie każdego w trakcie lektury.

Nastawienie to bierze się stąd, że każdy, kto obcuje z jakimś tekstem, czytając go napotyka zawarty w nim sens, jako zwrócone ku sobie pytanie. Tekst zadaje mu pytanie zawarte w tym, co zostało w nim wypowiedziane, czytelnik zaś musi dać mu jakąś „odповідź” w swoim jego rozumieniu. Ta odpowiedź jest już zawsze jakąś interpretacją tego tekstu. Kształtujący się w ten sposób dialektyczny związek pytania i odpowiedzi każe Gadamerowi cały proces interpretacji/rozumienia tekstu ująć jako szczególny przypadek rozmowy. W rozmowie tej zderzają się równocześnie ze sobą odmienne dziejowo horyzonty rozumienia. Pytanie bowiem, które stawia tekst zadane zostaje z całą inną perspektywą niż ta, która jest właściwa jego czytelnikowi, to znaczy z tej perspektywy, która określała horyzont samorozumienia autora tekstu. Ta różnica perspektyw czy horyzontów może być dużym problemem w sytuacji, gdy tekst pochodzi z odległej epoki czy z innej kultury, w której to, o czym on mówi, określone było przez odmienne przesady. Dlatego też „pytanie”, które tekst zadaje, może się zrazu wydawać czytelnikowi niezrozumiałe. W procesie interpretacji tekstu chodzi właśnie o to, aby tę różnicę znieść, jednak nie na zasadzie przeniesienia się myślami w odległy świat kultury czy epoki, w której tekst powstał, lecz poprzez wykształcenie nowego „stopionego” horyzontu rozumienia, na który złożyły się w równej mierze poglądy („przesady”) czytelnika, jak i poglądy innego, czyli tego, kto mówi w tekście.

To nowe „stopione” rozumienie jest wówczas niejako wypadkową tych odmiennych poglądów, nie dając się sprowadzić do żadnego z nich. Na tym też jednak, zdaniem Gadamera, polega zasadniczy zysk, jaki czytelnik osiąga w wyniku przebiegającej w ten sposób „rozmowy” z tekstem. Wzbogacił on bowiem swój dotychczasowy horyzont rozumienia o nowe elementy, tekst pouczył go o czymś, o czym do tej pory nie miał pojęcia. Ba – wydawało mu się to wręcz absurdalne. W tym sensie proces rozumienia i interpretacji tekstów docierających do czytelników z przeszłości, ma charakter dziejowy. W tym procesie rozumienie ulega bowiem siłą rzeczy nieustannym zmianom. Zmiany te zaś zakorzenione są w procesie dziejowym jako takim, w którym my jako czytelnicy w sposób nieunikniony wyobcowujemy się nieustannie wobec dosięgającej nas tradycji i musimy w naszym rozumieniu ten związek z nią odnowić.

Czytając teksty docierające do nas z przeszłości odnosimy je – zapisane w nich horyzonty rozumienia – do nas samych, „wysłuchując” tego, co głoszą. Zderzają się wówczas dwie równorzędne, choć oddzielone w czasie, perspektywy rozumienia, czego wynikiem jest nowe rozumienie, będące rodzajem ich syntezy. Dlatego o rozumieniu, twierdzi Gadamer, stanowi to, że jest ono ciągle innym rozumieniem. W tym sensie dokonujące się w ten sposób doświadczenie rozumienia jest immanentną częścią procesu dziejowego, współdecydując o jego przebiegu i kształcie. Ujęty przez Gadamera w ten sposób przebieg procesu rozumienia ulega w przypadku tekstów będących dziełami literackimi istotnym modyfikacjom. Wiążą się one przede wszystkim z odmiennym

odniesieniem tych tekstów do historycznego kontekstu, w którym funkcjonują, co też pozostaje w ścisłym związku z ich odmiennym sposobem odniesienia do rzeczy, o której mówią.<sup>1</sup>

W przypadku tekstów nieliterackich, a więc tekstów publicystycznych, historycznych, przemówień, czy różnego rodzaju dokumentów, odstęp czasowy dzielący od nich – co znajduje swój wyraz w odmiennych określających je horyzontach rozumienia – jest przez ich czytelników wyraźnie dostrzegany. Wynika to z faktu, że to, o czym te teksty mówią, jest bardzo mocno określone przez różne przygodne momenty, które towarzyszyły ich powstaniu i tym samym bezpośrednio składają się na wypowiedziany w nich sens. W rezultacie w trakcie lektury tych tekstów czytelnikowi chodzi przede wszystkim o zrozumienie ich sensu w sposób istotny ukształtowanego przez różnego rodzaju okoliczności. Wszelkie inne momenty (styl, kompozycja, dobór słownictwa i inne tzw. walory estetyczne) grają wówczas rolę drugorzędą. Bierze się to stąd, że istotna jest zawarta w tych tekstach myśl, zaś sposób jej wypowiedzenia jest do pewnego stopnia kwestią drugorzędą; w każdym razie nie powinien bezpośrednio przykuwać uwagi.

W tekstach literackich natomiast wypowiedziany w nich sens nastawiony jest niejako sam na siebie. Uzasadnia się niejako w swoim własnym kontekście. Dlatego też jeśli przywoływany jest w nim jakiś kontekst historyczny, nie liczy się on tutaj bezpośrednio ze względu na siebie – jak ma to miejsce w publicystyce, w reportażach, itd. – ale jedynie o tyle, o ile służy uwyrażnieniu jakiejś idei dzieła, jego „o czym”.

10 Na przykład tworzywem akcji, która ma miejsce w dramatach Szekspira są różne fakty historyczne, obyczajowość epoki, szczegóły z życia postaci historycznych itd. Zostały one tutaj tylko odpowiednio przetworzone. Kiedy oglądamy te dramaty na scenie czujemy wręcz powiew historii, oddech minionego czasu, w którym się one rozgrywają. A jednak cały historyczny wymiar tych dramatów nie interesuje nas tutaj ze względu na siebie, tak jak ma to miejsce w przypadku podejścia historyka. Liczy się tutaj przede wszystkim ogólny zamysł twórcy, który w każdym ze swych dzieł stara się ukazać innego rodzaju tragedię czy dramat związany z żądzą władzy, rozterkami moralnymi bohaterów, patologiczną podejrzliwością, popełnioną zbrodnią itd. W tym wypadku wydarzenia historyczne służą twórcy jako swego rodzaju pretekst, aby na ich przykładzie ukazać pewne „idee” natury ogólnej, tak że oglądając te dramaty setki lat później widz może rozpoznać w nich siebie i coś istotnego z czasu, w jakim żyje.

Z podobnym „pretekstowym” potraktowaniem różnych przygodnych elementów historycznych mamy do czynienia w przypadku innych dzieł sztuki – malarstwa, rzeźby, grafiki itd. Również i tutaj tego rodzaju kontekst ulega daleko idącemu przetworzeniu, zmienia zasadniczo swój status bytowy, nie wyczerpując się w traktowanym w sposób dosłowny, ściśle powiązany z akcydentalnością danej sytuacji, znaczeniu. Dlatego można powiedzieć, że przedstawienia wszystkich dzieł sztuki nastawione są w sposób szczególnie na siebie, gdyż chodzi w nich nie tylko o prezentację samych „idei” jako takich, ale też o ich swego rodzaju „ucieleśnienie” w samym tworzywie.

W rezultacie sposób bycia przedstawień tych dzieł, ich „sens”, ma status szczególnie w porównaniu ze sposobem, w jaki te przedstawienia funkcjonują w niezaliczanych do dziedziny sztuki

---

<sup>1</sup> Hermeneutyczną koncepcję rozumienia i interpretacji tekstu omawiam szczegółowo w dwóch książkach: P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji*, Kraków 2004; tenże, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2007.

ludzkich wytworach. W tych ostatnich sens już to wyczerpuje się w sobie, jak ma to miejsce w zwykłych narracjach o zdarzeniach nastawionych na ich adekwatne oddanie; już to akcydenalny charakter tych zdarzeń i różnego rodzaju „szczegółów” liczy się jedynie o tyle, o ile służy zewnętrznemu w stosunku do nich rozważaniom, analizom, spekulacjom nastawionym na odnalezienie w nich uniwersalnych praw, jak ma to miejsce w nauce czy w filozofii; już to służy jakiemuś zewnętrznemu w stosunku do nich celowi, jak ma to miejsce na przykład w różnego typu przedmiotach użytkowych, których walory estetyczne, podporządkowane są określonemu zewnętrznemu w stosunku do nich pragmatycznemu celowi.

Założenie Gadamera, że każde dzieło sztuki, podobnie jak dzieło literackie, „coś mówi”, każe mu ostro przeciwstawić się sposobowi, w jaki dzieła sztuki są traktowane we współczesnej myśli estetycznej, gdzie kładzie się nacisk na ich zasadniczą, ontologiczną odrębność i rozpatruje się je w izolacji od otoczenia, w jakim funkcjonują. W rezultacie sztukę traktuje się jako domenę odrębnych estetycznych przeżyć, które nie mają żadnego powiązania z innymi dziedzinami ludzkiego życia. Tymczasem w jego ujęciu, jakkolwiek sposób bycia dzieła sztuki różni się zasadniczo od sposobu bycia innych wytworów kulturowych człowieka, to ta różnica zasadza się na czymś zupełnie innym niż ujmuje ją współczesna estetyka. Polega ona nie na tym, że sztuka dostarcza jakichś szczególnych ezoterycznych przeżyć, które liczą się tylko ze względu na nie same, ale na tym, że z racji tego, iż jej dzieła posiadają jakiś sens, stanowią one szczególnego rodzaju wyzwanie dla ludzkiego rozumienia. Tym samym zaś doświadczenie dzieła sztuki, jako w swej istocie doświadczenie tego, co mówi ono swoim sensem, siłą rzeczy odnosi się do ludzkiego samorozumienia jako całości. Innymi słowy, odniesione jest ono do tego, jak człowiek rozumie siebie w całościowym kontekście swego współbycia z innymi w społeczeństwie i w kulturze, uprzytamniając mu często w sposób drastyczny różne tkwiące u podłoża tego współbycia trwałe „prawdy”. W rezultacie efekty doświadczenia dzieła sztuki mogą zostać wintegrowane w całość ludzkiego samorozumienia. W punkcie tym doświadczenie estetyczne zbiega się ostatecznie z hermeneutycznym, stając się jego immanentną częścią.

Jeżeli więc Gadamer, podobnie jak współczesna myśl estetyczna, uważa, że sposób bycia dzieła sztuki różni się zasadniczo od sposobu bycia innych wytworów kulturowych człowieka, to jednak pojmuje tę różnicę całkiem inaczej. W rezultacie też całkiem inaczej przedstawia się też w jego ujęciu relacja doświadczenia estetycznego do innego typu doświadczeń. Doświadczenie to nie jest niczym całkowicie odrębnym, wyizolowanym w stosunku do innych doświadczeń, ale jako szczególne doświadczenie rozumienia odnosi się do tych ostatnich i może zostać z nimi „zapośredniczone”. Ponieważ zaś – zdaniem autora *Prawdy i metody* – geneza podobnej izolacji doświadczenia estetycznego tkwi w estetyce Kanta, swoją dyskusję ze współczesną tradycją estetyczną zaczyna on od wskazania na te elementy teorii estetycznej tego ostatniego, które doprowadziły do wykształcenia się podobnego stanowiska.

Rzecz przy tym ciekawa, że zaproponowane przez Gadamera odczytanie owej teorii nie jest jej krytyką. Wręcz przeciwnie, stara się on pokazać, jak dalece zachowany został w niej związek

z hermeneutycznym kontekstem ludzkiego samorozumienia, co znalazło swój wyraz w podkreślaniu przez filozofa z Królewca związku między doświadczeniem estetycznym a etyką. Równocześnie jednak w *Krytyce władzy sądzienia* pojawiło się szereg wątków teoretycznych, które, odpowiednio przeinterpretowane, stały się punktem wyjścia dla wspomnianej izolacji w pojmowaniu statusu bytowego dzieła sztuki i doświadczenia estetycznego. Wątki te każą Gadamerowi sformułować tezę, iż Kant dokonał w swoim dziele subiektywizacji estetyki i doświadczenia estetycznego, przesuwając punkt ciężkości z refleksji nad sposobem bycia samego dzieła na sposób jego doświadczania przez podmiot. Teza ta stanowi punkt wyjścia w jego dyskusji z Kantowską estetyką.

### 3. DYSKUSJA GADAMERA Z KANTEM I PÓŹNIEJSZĄ TRADYCYJĄ ESTETYCZNĄ

#### a) Pojęcia smaku i geniuszu

Można powiedzieć, że sposób, w jaki Gadamer odnosi się do estetyki Kanta, jest podobny do tego, w jaki traktuje on całą tradycję hermeneutyczną. W obu wypadkach chodzi o podjęcie dyskusji z zasadą, skłaniającą do ujmowania wszelkich relacji łączących nas z elementami otaczającego świata w kategoriach relacji podmiot-przedmiot. Schemat ten, charakterystyczny dla nowożytnej i współczesnej tradycji filozoficznej (jako podstawowy model teoriopoznawczy), obowiązuje również w obrębie wielu nurtów nowożytnej estetyki, które w dziele sztuki widzą przedmiot różniący się od pozostałych atrybutem piękna. Sprawia to, że traktuje się je jako obiekt duchowej kontemplacji, rodzący w nas za każdym razem przeżycie piękna jako takiego.

Genezy podobnych ujęć – twierdzi Gadamer – należy szukać w estetyce Kanta, w sposobie, w jaki określa się w niej dzieło sztuki oraz charakter jego odniesienia i twórcy i odbiorcy. Równocześnie, pośrednio, estetyka ta określiła, jak wygląda miejsce sztuki w ludzkiej społeczności. Decydujące znaczenie miało tu wyraźne odizolowanie dzieła sztuki od innych otaczających nas przedmiotów (tzn. podkreślenie, że dzieło sztuki jako piękny obiekt oddziałuje na nas w sposób zupełnie inny niż pozostałe obiekty). Doprowadziło to do załamania się uniwersalnej perspektywy, w której ramach sztuka kształtowałaby otaczającą nas rzeczywistość społeczną podobnie jak pozostałe nasze zachowania i wytwory. Przy ocenie i odbiorze dzieła sztuki nie można już powoływać się na *sensus communis* – zespół wspólnych wszystkim idei, poglądów, wartości, bowiem znajdując się w pozycji uprzywilejowanej nie podlega ono potocznym kryteriom i ocenom. Naturalnym zjawiskiem towarzyszącym podobnej izolacji przedmiotów artystycznych jest XIX-wieczna bohema – zamknięta społeczność twórców, którzy, manifestując swą niezależność od otoczenia, uważali, że tylko oni mogą w sposób kompetentny rozprawiać o sztuce, oceniać dzieła kolegów, itd. Oczywiście, pojawienie się tego typu zjawisk było tylko konsekwencją założeń, jakie legły u podstaw Kantowskiej estetyki.

Sprawia to, że dyskusja Gadamera z Kantem przybiera postać szczególną. Swoją polemikę Gadamer kieruje nie tyle przeciw *Krytyce władzy sądzienia*, co przeciw konsekwencjom, jakimi dzieło to zaowocowało później w estetyce europejskiej (Schiller, Goethe, Fichte). W samej myśli Kanta bowiem

współistnieje silna tendencja do utrzymania związku dzieła sztuki z kontekstem „zewnętrznym”, pojętym jednak dość specyficznie jako kontekst „naturalny”. Rzeczy piękne to dla Kanta nie tylko dzieła sztuki, ale również (jeżeli nie przede wszystkim) świat przyrody. Poczucie piękna rodzi się wraz z subiektywnym wrażeniem celowego ich odniesienia do naszych zmysłów i rozsądku – obojętnie czy wytworzyła je ręka ludzka, czy też natura. W praktyce jednak następcy Kanta, i to nieprzypadkowo, położyli nacisk na subiektywno-izolacyjny aspekt jego estetyki, koncepcji tzw. piękna naturalnego poświęcając znacznie mniej uwagi i miejsca.

Jednym z takich rozwiniętych przez późniejszą myśl estetyczną motywów jest Kantowska koncepcja smaku. Jest to przykład szczególnie znamienity ze względu na dokonaną przez autora *Krytyki władzy sądu* subiektywizację tradycyjnych terminów filozoficznych i wątków. Kategoria smaku spokrewniona z klasycznym *sensus communis* oznaczała dawniej zazwyczaj sumę upodobań i ocen, które, uznane przez społeczność za oczywiste i powszechnie obowiązujące, pozwalały zachować jedność całej kultury. Kant, wprowadzając ten termin do własnej myśli estetycznej, wskazuje wprawdzie na jego aspekt etyczny, zachowując tym samym do pewnego stopnia związek z tradycyjnym „uniwersalnym” znaczeniem, z drugiej jednak strony, sprowadzając go do kontemplowania przez podmiot rzeczy pięknych, wydobywa przede wszystkim jego aspekt subiektywno-estetyczny. Dobry smak manifestuje się w trakcie obcowania z dziełami sztuki, toteż, jakkolwiek rodzi w nas poczucie etycznej podniosłości, jest w istocie tylko pewnym subiektywnym stanem naszych władz poznawczych, któremu podlegamy w trakcie obcowania z pięknem.

Powiązanie smaku z rozbudzonym w nas prawem etycznym nadaje wprawdzie estetyce Kanta pewną dwuznaczność, ale przecież nie ten jej aspekt oddziałał na jego następców najsilniej. Kantowskie oparcie estetyki na filozofii transcendentalnej, pisze Gadamer:

„ograniczyło pojęcie smaku do pola, w którym jako swoista zasada władzy sądu mogło ono rościć sobie prawo do obowiązywania w postaci czegoś samodzielnego i niezależnego – a tym samym zawężyło pojęcie poznania do teoretycznego i praktycznego zastosowania rozumu. Transcendentalny cel, jaki Kantowi przyświecał, znalazł wypełnienie w ograniczonym fenomenie sądu na temat piękna (i wzniosłości), i pozbawił centralnego miejsca w filozofii ogólniejsze doświadczeniowe pojęcie smaku i funkcjonowanie estetycznej władzy sądu na terenie prawa i moralności.”<sup>2</sup>

W konsekwencji nie można już mówić o wspólnym dla wszystkich typów ludzkiej aktywności i mającym swą podstawę w dotychczasowym szerokim rozumieniu słowa smak (*sensus communis*) ujęciu tej kwestii. Nauki humanistyczne tracą jednoczącą je uniwersalność perspektywy prawd powszechnie obowiązujących społeczność i nie mogą na równi z naukami przyrodniczymi pretendować do prawdy. Zostają pozbawione swego społecznego odniesienia i wiodą odtąd żywot w obrębie specjalistycznych dziedzin wiedzy, odróżniających się od innych przede wszystkim ze względu na sposób, w jaki definiują swoje pola przedmiotowe.

Za utratą „uniwersalnego” znaczenia słowa „smak” idzie u Kanta pozbawienie go aspektu poznawczego. Ma to swoje źródło w przypisaniu dziełu sztuki zdolności jedynie formalnego oddziaływania na nasze władze poznawcze. Do tego też sprowadza się ostatecznie dla nas jego egzystencja.

<sup>2</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 69.

Dzieło sztuki ma wówczas sens tylko o tyle, o ile wprowadza nas w stan szczególnej „szczęśliwości”, spowodowany wolną grą zmysłów i rozsądku.

Prowadzi to do ustanowienia ontologicznej przepaści między dziełem sztuki a pozostałymi przedmiotami otaczającego świata. W trakcie obcowania z nim nie chodzi już o jego „pojęcie” (nie pytamy o to, czemu służy, o co w nim chodzi), ale o sposób, w jaki oddziałuje na nasze władze poznawcze. Tylko w ten „subiektywny”, zorientowany wyłącznie na nas sposób, doświadczamy owo dzieło. Takie podejście Gadamer nazywa subiektywizacją estetyki, mając na myśli to, że Kant rozpatruje dzieło sztuki wyłącznie z perspektywy doznającego je podmiotu. Nie można wówczas mówić o sensie dzieła sztuki – wolna gra władz poznawczych, jako jedyny wymiar naszego obcowania ze sztuką, to tylko pewien, pozbawiony związku ze światowym kontekstem, subiektywny stan naszej podmiotowości, wobec którego zdaje się zawodzić ludzka mowa. Stan ten zatem ogranicza się z istoty do przeżywającego podmiotu i jest niewyraźny. Jest to konsekwentne – jak bowiem mówić o czymś, co, nie podlegając kategorii pojęcia (sensu), polega tylko na wolnym ustosunkowaniu wobec siebie naszych władz poznawczych.

#### b) Pojęcia „geniusza” i „przeżycia”

Konsekwencją podobnie subiektywnego ujęcia, izolującego dzieło sztuki od reszty świata, była w późniejszej myśli estetycznej kariera dwóch terminów: „geniusz” i „przeżycie”. Pierwszy z nich pojawia się już u Kanta, tyle że nie ma on tam jeszcze tak totalnie subiektywnego znaczenia, jak u późniejszych myślicieli. Należy jednak zauważyć, że sposób rozumienia tego pojęcia implikuje wyraźnie późniejsze ujęcia. Geniusz – w Gadamerowskiej interpretacji – jest dla Kanta szczególną umiejętnością komunikowania poprzez dzieło sztuki innym wolnej gry naszych sił poznawczych. Od smaku różni go to, że dotyczy tylko piękna wytworzonego w dziele sztuki (a nie np. piękna natury), od wszelkich zaś innych ludzkich wytworów to, że jego dokonania są niepowtarzalne – nie dają się naśladować ani powielać. Geniusz jest zatem wyłącznie ludzką, „subiektywną” zdolnością, która, co należy podkreślić – zasada się na wyjątkowej umiejętności poddawania się ze strony twórcy drzemającym w nim prawom naturalnym i komunikowania ich Innym. Również tutaj o późniejszej recepcji Kanta zdecydowała głównie „subiektywna” strona jego koncepcji.

Słowo „geniusz” zaczęto traktować jako opozycyjne w stosunku do „smaku” – uosabiającego przeciętną normę społecznej wrażliwości na piękno i związane z nią dyletanctwo i powierzchowność w ocenie prawdziwie „wielkich” dzieł sztuki. W rezultacie izolacja pomiędzy dziełem sztuki a jego odbiorcami pogłębia się coraz bardziej. Jako dzieła genialne są one zrozumiałe tylko dla tych, którzy, idąc w ślad za artystą, potrafią poznać się na geniuszu uosabiając podobne duchowe własności. Stąd też zrozumiałe i uzasadnione stają się różne zjawiska zachodzące w sztuce XIX i XX wieku, jak na przykład wspomniana już bohema, podział odbiorców na różne klasy i idąca za tym izolacja samych dzieł (muzea, wystawy), czy wreszcie różne teorie artystyczne głoszące hasło autonomii sztuki. Jeżeli zaś chodzi o późniejszą tradycję myśli estetycznej, to jej rozwój najpełniej odzwierciedla kariera jednego słowa: „przeżycie”. Rzecz ciekawa, że do XVII wieku było ono este-

tyce zupełnie nieznane, a jego, oczywisty dzisiaj sens kształtuje się dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Przeżycie, jako słowo mające pierwotnie podkreślać niezwykłość pewnych doznań, doskonale nadaje się na oddanie naszego stanu w trakcie obcowania z dziełami geniuszu. Słowo to, wskazując na niezwykły stan twórców lub odbiorców, wychodzi naprzeciw subiektywnemu charakterowi pokantowskiej estetyki. Krańcową jej propozycją w tym zakresie jest koncepcja prowadząca obcowanie z dziełem do ciągu różnych „przeżyć”, jakie ma ono w nas budzić.<sup>3</sup> Zatracona zostaje w niej tożsamość dzieła sztuki. Każde nowe jego odczytanie może przecież dostarczyć zupełnie nowych przeżyć, dla których ono samo pozostaje wyłącznie zewnętrznym, akcydentalnym bodźcem.

Spojrzenie na dzieło sztuki z perspektywy przeżyć, jakie ono wywołuje (wolnej gry władz poznawczych), doprowadziło w konsekwencji do zatraty poczucia jego tożsamości. W spotkaniu z odbiorcą liczy się ono tylko jako docierający ze świata sygnał, o którym jako takim nic nie można powiedzieć. Z drugiej strony zakłada się tutaj „oryginalność” samych przeżyć w stosunku do ich artykulacji. Jest ona w tym ujęciu momentem akcydentalnym i zewnętrznym, zniekształcającym to, co pierwotnie dane. Powstaje wówczas problem, dla Gadamera całkowicie abstrakcyjny i pozorny: na ile to, co oddaje w dziele sztuki artysta, odpowiada „oryginalnym” jego przeżyciom, oraz na ile to, co w naszym przeżywaniu sztuki przekazujemy Innym, jest zgodne z tym, czego faktycznie doznajemy. Trudno w tym wypadku o sensowne postawienie kwestii interpretacji dzieła sztuki – wszystko zdaje się tu zależeć od czynników całkowicie subiektywnych i trudno weryfikowalnych. Zawsze mogę przecież powiedzieć, że to, co mówię, nie jest naprawdę tym, co przeżyte. Nie można znaleźć żadnej miary dla interpretacji. Sprawia to, że wszystkie nasze odczytania stają się równouprawnione.

Gadamer, polemizując z podobnie skrajnymi konsekwencjami estetyki przeżycia, powołuje się między innymi na przedkantowską tradycję rozumienia dzieła sztuki jako tworu o nienaganej postaci formalnej, doskonale skomponowanego i różniącego się od innych zestawem właściwych mu środków artystycznych. Swoistym przedłużeniem tej tradycji zdaje się być kierunek we współczesnej estetyce, w którym, w reakcji na „totalitarne” roszczenia estetyki przeżycia podkreśla się rzemieślniczo-warsztatowy charakter dzieła sztuki (na przykład Paul Valéry). Nie zmienia to jednak faktu, że, jakkolwiek przyznaje się dziełu bytową autonomię i identyfikację, pozostaje ono nadal „przedmiotem estetycznym”, odizolowanym od reszty świata i służącym podmiotowej kontemplacji. Mimo niewątpliwych różnic, oba te nurty myślenia o sztuce (Gadamer i Valéry) łączy pozbawienie dzieła bezpośredniego związku z otaczającą rzeczywistością. Naturalną konsekwencją takiej izolacji jest rozpowszechnione dzisiaj w wielu teoriach estetycznych przekonanie, że świat sztuki, w odróżnieniu od „realnego” (rzeczywistości, z jaką mamy do czynienia na co dzień), to świat pozorów i fikcji, który autentycznie doświadczyć i przeżyć można tylko po uprzednim wyodrębnieniu go z tejże realnej rzeczywistości. Sztuka – jej świat – przybiera postać zamkniętą. Uzasadnia samą siebie, a jej prawa obowiązują tylko w odpowiednich, wyznaczonych w tym celu, miejscach. Kiedy wychodzimy z muzeum, kina, sali koncertowej, wkraczamy w zupełnie inny świat, który, jak się wydaje, z uprzednio doznany nie ma żadnego związku. Stajemy się znowu takimi samymi, jakimi byliśmy przedtem.

<sup>3</sup> Tamże, s. 86–94.

#### 4. SZTUKA I CIĄGŁOŚĆ LUDZKIEGO SAMOROZUMIENIA

Czy tak jest w istocie? – pyta Gadamer, myśląc nie tylko o estetyce. Pytanie to prowokuje następane: czy w ogóle jest do pomyślenia ludzka egzystencja, która byłaby drastycznie rozszczępiona na sztukę i prozę życia? Czy naprawdę mogą one stanowić dwa zupełnie odrębne, nie komunikujące się z sobą światy, rządzące się własnymi prawami? Rozbijałoby to przecież jedność ludzkiej egzystencji – konstytuującą ją ciągłość rozumienia i zachowań. Radykalne oddzielenie sztuki od reszty świata przeczy zatem oczywistemu faktowi, że wszystko to, co człowiek w życiu czyni i czego doznaje, jakkolwiek dokonuje się w różnych okolicznościach, to, odnosząc się do niego, łączy się w całość samorozumienia podmiotu. Tym samym określa człowieka, jego podejście do świata i Innych. Więcej, takie podejście zdaje się niwelować właśnie to, co jest najbardziej istotne w obcowaniu ze sztuką – to, czego sztuka oczekuje od odbiorcy i czym go obdarza w procesie obcowania z nią:

„(...) fenomen sztuki stawia egzystencji pewne zadanie, by mianowicie w obliczu wymagającej i porywającej współczesności każdego wrażenia estetycznego zapewnić sobie jednak ciągłość samorozumienia, bo tylko ona może być nośnikiem ludzkiego bytowania.”<sup>4</sup>

Sztuka zatem nie „wyrwa” nas ze sfery szarej i upadłej egzystencji przenosząc w świat pięknego pozoru, ale odwrotnie – w obliczu jej rozproszenia i nieciągłości każe nam odnaleźć trwały grunt samorozumienia. Odnaleźć siebie. Istota „oddziaływania” sztuki to godzenie nas ze sobą samymi, z trapiącymi nas na co dzień nieszczęściami, zmartwieniami i bólami, słowem – z losem. Sztuka, wyróżniony czasowy sposób istnienia jej dzieł, które określa nastawienie na powracanie w ten sam sposób w różnych okolicznościach, uczy nowego stosunku do tego, co nas określa w dziejowości egzystencji. Jedność samorozumienia (tożsamość) sztuka pozwala nam uzyskać poprzez godzenie tego, co przeszłe (co nas spotkało), z tym, co teraźniejsze (czemu obecnie podlegamy) i przyszłe (co nam się może przytrafić). Można powiedzieć – dopiero w sztuce doświadczamy granic naszego dziejowego bytowania. Prowadzi to do określonych konsekwencji w oglądzie ludzkiej egzystencji:

„Nawet jeśli można uznać, że w fenomenie estetycznym uwidaczniają się granice historycznego samorozumienia ludzkiego (Dasein) odpowiadające granicy wyodrębniającej sferę przyrodniczą, która zawarta w rozmaitych formach w sferze ducha jako warunek, wkracza w to, co duchowe jako mit, jako sen, nieświadoma performatyka naszego świadomego życia, to jednak nie dysponujemy żadną perspektywą, która pozwalałaby nam to, co ograniczające i warunkujące, widzieć od strony tego czegoś, a nas jako tak ograniczonych i uwarunkowanych – z zewnątrz. Także tego, co przed naszym rozumieniem zamknięte, doświadczamy jako ograniczającego; należy to więc do ciągłości samorozumienia, w obrębie którego porusza się ludzkie jestestwo (Dasein). Wraz z rozpoznaniem >>kruchości piękna i awanturniczej natury artysty<< zostaje więc w rzeczywistości nie tyle wyróżniona jakaś bytowa struktura spoza >>hermeneutycznej fenomenolo-

<sup>4</sup> Tamże, s. 117.



gii<< jestestwa (Dasein), ile sformułowane zadanie, by w obliczu takiej nieciągłości estetycznego bytu i estetycznego doświadczenia strzec hermeneutycznej ciągłości, która stanowi nasz byt.”<sup>5</sup> Wskazanie na radykalnie dziejowy wymiar w obcowaniu ze sztuką pozwala Gadamerowi włączyć ją w obszar ludzkiego samorozumienia. Sztuka ujawnia granice ludzkiej skończoności. W ten sposób Gadamer stara się odzyskać, poprzez wskazanie na rolę doświadczenia estetycznego w odzyskiwaniu przez obcuje z nią [skończonością] ludzkie *Dasein*, ciągłość samorozumienia, jedność perspektywy spojrzenia na sztukę, zatraconą w postkantowskiej tradycji estetyki romantycznej i estetyki przeżycia. Sztuka zostaje ponownie włączona w obszar wydarzania się prawdy, bowiem przekazuje jakiś sens. Nie tyle pobudza do podniosłych przeżyć, nieporównywalnych z innymi i tym samym wyizolowanych ze społecznego bytu, co pozwala lepiej zrozumieć świat i samych siebie. Decydujące znaczenie ma nie oddziaływanie sztuki na naszą subiektywność, czyli wprowadzanie nas w jakiś „wyjątkowy” stan duchowy i jej „przeżywanie”, lecz przekształcanie naszego samorozumienia. W doświadczeniu sztuki nie liczy się jej aspekt przeżyciowo-subiektywny, lecz hermeneutyczny.

Sztuka jest czymś więcej niż tylko zbiorem pięknych przedmiotów, którymi można się delectować w odosobnieniu. W spotkaniu z nią liczy się przede wszystkim to, co ona mówi – jej sens. Rola dzieła sztuki nie sprowadza się do bycia zewnętrznym, pobudzającym przeżycia odbiorcy bodźcem, który poza tym nic nie znaczy. Jest ono przede wszystkim osobliwym „innym”, jakimś Ty, który pyta nas swoimi przedstawieniami, odnosząc się do samorozumienia odbiorcy. Obcowanie z dziełem sztuki nie sprowadza się do jego „przeżywania” (subiektywny stan wolnej gry władz poznawczych), ale stanowi specyficzne doświadczenie rozumienia, w którym byt ludzki jako *Dasein* stara się odzyskać ciągłość ze sobą samym. W ten sposób ów byt odnajduje jedność z czasem, w jakim żyje. Dlatego:

„wszelkie spotkanie z językiem sztuki jest spotkaniem z ciągle nie zamkniętym procesem i samo jest częścią tego procesu”<sup>6</sup>

W tej perspektywie nie ma praktycznie żadnej różnicy między doświadczeniem (rozumieniem) dzieła sztuki a doświadczeniem rozumienia w trakcie obcowania z różnego typu tekstami. Oba te rodzaje doświadczenia są włączone w proces dziejowy, w którym rozumienie jest kształtowane zarówno przez doświadczenie różnego typu ludzkich wytworów i rzeczy, jak i zmieniające się składniki sytuacji, w jakiej się dokonuje.

Podjmując dyskusję z postkantowską estetyką przeżycia Gadamer zarzuca jej sztuczną izolację doświadczenia dzieła sztuki w stosunku do innego typu doświadczeń ludzkiego rozumienia, składających się na społeczno-kulturowy proces dziejowy. Hermeneutyczną kategorię rozumienia wyparła tutaj pojmowana na sposób subiektywno-empiryczny kategoria przeżycia. Psychologicznie zreinterpretowana „wolna” gra władz poznawczych nie jest przecież rozumieniem czegokolwiek – ma wyłącznie charakter subiektywny, odsyłając do jakiegoś „szczególnego” stanu psychicznego podmiotu. Nie chodzi tu o nic więcej niż o wprawioną w stan swoistej polaryzacji relację wzajemną różnych władz poznawczych człowieka.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 120.

Wraz z tym zatracone zostało pytanie o prawdę dzieła sztuki. Z założenia ma ono przecież jakiś sens, który przede wszystkim należy zrozumieć, a nie przeżyć. Ale też – podkreślmy – nie jest to sens pojęty jako odrębna w stosunku do odbiorcy, spoczywająca w sobie samej „struktura znaczeniowa”, którą można „obiektywnie” zanalizować i jednoznacznie określić. Sens dzieła sztuki zostaje w tym wypadku zredukowany do wymiaru „przekazu” („komunikatu”), który dociera z zewnątrz i jest w tym, co głosi, tak naprawdę obojętny odbiorcy. Tymczasem ten sens jest w sposób najbardziej źródłowy napotykanym przez nas jako zwrócone ku nam „pytanie”. To sens, który niczym jakiegoś Ty „zagaduje” bezpośrednio tym, co głosi i porusza odbiorcę w całości naszego samorozumienia.

Wymownym poświadczeniem zapoznania tego źródłowego sposobu, w jaki napotykamy dzieła sztuki jest to, jak w ramach postkantowskiej psychologizującej tradycji pojmuje się obcowanie ze sztuką przestrzeni społecznej. Ustaliło się tu przekonanie, że „prawdziwe” obcowanie ze sztuką może mieć miejsce tylko w określonych, wyznaczonych po temu miejscach, jak muzea, sale wystawowe, kolekcje w prywatnych posiadłościach. Wynikiem tego jest zanik poczucia głębokiego, ścisłego związku między sztuką a życiem. Inaczej niż w czasach, kiedy sztuka pełniła funkcję sakralną jednocząc daną społeczność (znosząc nie tylko bariery klasowe, ale i wszelki dystans między twórcą, dziełem i odbiorcą), upatruje się w niej dziedzinę dostarczającą osobliwych bodźców wprowadzających obcujących z nią w ezoteryczne stany duchowe, koncentrujących się na własnych podniosłych przeżyciach.

18

Jednak ani przeciwstawne tendencje, ani nurty w estetyce dwudziestego wieku, w których kładzie się nacisk na pozytywne funkcje sztuki masowej (czy sztuki produkowanej dla mas), relatywizując – czy całkiem niwelując – różnicę między dziełami sztuki wysokiej i niskiej, nie mają nic wspólnego ze wspomnianą istotną „jednoczącą” rolą, jaką sztuka pełniła w społecznościach epok antycznych. W rezultacie obniża się tutaj programowo rangę dzieł klasycznych, zaliczanych do sztuki wysokiej i zrównuje – jeśli chodzi o sposób ich oddziaływania na odbiorców – ze sztuką noszącą wszelkie znamiona kiczu, sztuką „łatwą i przyjemną”, dającą mocno uproszczony obraz człowieka i świata, ujęty w czarno-białe sztywne schematy.

Ostatecznie w obrębie tych dwóch przeciwstawnych trendów w ramach dwudziestowiecznej myśli o sztuce trudno byłoby znaleźć wątki, które by przyznawały sztuce podniosłą rolę „odnawiania” związków międzyludzkich, polaryzacji różnych ról społecznych, gdzie - w uwolnionej przestrzeni gry – ludzie rozpoznają na nowo swe powiązania, odnawiają związki przynależności i wspólnoty. Wiąże się to z zatarciem przez świat współczesny pewnej uniwersalnej, uznanej przez wszystkich za obowiązującą, perspektywy, z którą – podobnie jak niegdyś z *sensus communis* – można byłoby się powszechnie identyfikować.

Hermeneutyczną estetykę w ujęciu Gadamera określa jednak przede wszystkim dążenie do przewyciężenia izolacji, w jakiej znalazła się sztuka w wieku dwudziestym – wyraźnie wynika to z tego, że żadnych nurtów w estetyce współczesnej rehabilitujących sztukę masową czy niską, nie traktuje

on zbyt poważnie. Według niego bowiem decydujący wpływ na kształt estetyki dwudziestowiecznej po lata sześćdziesiąte miała, przywołana przez niego w *Prawdzie i metodzie*, postkantowska tradycja subiektywistyczna i psychologiczna.<sup>7</sup> Gadamerowi chodzi – innymi słowy – o przywrócenie doświadczenia sztuki ludzkiemu samorozumieniu, a tym samym rozpatrywanie jej w ścisłym związku z kontekstem współczesnego świata ludzkiej kultury, o odzyskanie uniwersalnej perspektywy, w ramach której sztuka mogłaby na nowo zdefiniować swoje miejsce we współczesności. W rzeczy samej punktem odniesienia dla tego ujęcia jest całość procesu dziejowego, w którym rozumienie włączone jest w proces jego dziania się. Na tym też polega główne zadanie, jakie stoi przed hermeneutyką:

„Trzeba mianowicie określić całą hermeneutykę tak, by zdawała ona sprawę z doświadczenia sztuki. Rozumienie trzeba pojmować jako część realizacji sensu, w trakcie której kształtuje się i wypełnia sens wszystkich wypowiedzi – tych artystycznych i tych pochodzących z wszelkiego innego przekazu.”<sup>8</sup>

Sztuka jest zatem włączona w ruch „zapośredniczeń” z tradycją, podobnie jak wszystkie teksty. Płynie stąd wniosek, że – jak stwierdza Gadamer – każda filozofująca na jej temat estetyka musi się przerodzić w hermeneutykę. Refleksja nad dziełem sztuki wychodzi bowiem i jest określona przez pytanie, jak dzieło to należy rozumieć, a nie estetycznie „przeżywać”. W ten sposób wypracowanie nowej ontologii dzieła sztuki staje się fragmentem ogólnego zadania hermeneutycznego, w którym chodzi o wypracowanie uniwersalnej perspektywy, włączającej w samorozumienie sens wszelkich ludzkich wytworów, w stosunku do których człowiek współczesny został wyobcowany. Zadanie to staje ze szczególną natarczywością przed człowiekiem za każdym razem, kiedy ma on poczucie swego wyobcowania wobec jakiegoś istotnego elementu docierającej do niego tradycji. Ale to wyobcowanie – czy też raczej wyobcowywanie się – jest nieodłączną częścią ludzkiego samorozumienia. Dotyczy ono przy tym nie tylko dzieł literackich, gdyż:

„to raczej wszystko, co nie tkwi już bezpośrednio w swoim świecie, w nim się wypowiada i do niego zwraca – a więc cała tradycja, zarówno sztuka jak i wszelkie inne duchowe dzieła przeszłości, prawo, religia, filozofia itd. – jest wyobcowane ze swego pierwotnego sensu i zdane na otwierającego i pośredniczącego ducha podejmującego je i zapośredniczającego, którego za Grekami nazywamy imieniem Hermesa, posłańca bogów. Centralną funkcję w humanistyce zawdzięcza hermeneutyka narodzinom świadomości historycznej”<sup>9</sup>

W ten sposób określone zostały ogólne ramy refleksji nad dziełem sztuki, które zdają się w niczym nie odbiegać od tych, jakie są wyznaczone dla wszelkich odniesień do tradycji. Powraca pytanie, na które już powyżej próbowałem dać wstępną odpowiedź: jak w ramach tej ogólnej perspektywy można wskazać na – mimo wszystko – odmienny charakter „czasowości” (dziejowości) dzieła sztuki w porównaniu z czasowością innych wytworów kulturowych, które dziełami sztuki nie są? Jak, innymi słowy, pogodzić ze sobą twierdzenia o dziejowym sposobie bycia dzieła sztuki i jego odniesieniu do kontekstu, w którym funkcjonuje, z twierdzeniem o bardzo szczególnej

<sup>7</sup> Uwaga ta jest konieczna, gdyż *Prawda i metoda* ukazała się w 1960 r., zaś od tego czasu w estetyce współczesnej wiele się pod tym względem zmieniło.

<sup>8</sup> H. - G. Gadamer, dz. cyt., s. 174.

<sup>9</sup> Tamże.

postaci zawartego w nim sensu? Gadamer zdaje sobie sprawę z podobnych trudności skoro sam w zdaniu następującym po przytoczonej powyżej wypowiedzi pyta:

„Pytanie tylko, czy zakres problemu wraz z nimi [czyli z różnymi elementami tradycji – P. D] powstałego w ogóle daje się trafnie uwidocznnić na podstawie założeń świadomości historycznej?”<sup>10</sup>

Chodzi o zasadniczą trudność, na jaką napotyka się w trakcie obcowania ze znoszącymi – zdaniem Gadamera – wszelki czasowy dystans dziełami sztuki, przy założeniu, że w tym, co one głoszą, podlegają oddziaływaniu procesu dziejowego. Problem polega na tym, że inaczej niż to zakłada znana Gadamerowska figura „stopienia” dwóch odmiennych dziejowo horyzontów rozumienia, które dzieli czasowy dystans, w przypadku obcowania z dziełem sztuki ten moment różnicy zdaje się całkowicie zanikać. W samym jego sposobie bycia zawarte jest roszczenie, aby znieść wszelki czasowy dystans. W ten sposób obcujący z dziełem sztuki zyskuje poczucie „równoczesności” swego bycia ze sposobem bycia tego dzieła.

W *Prawdzie i metodzie*, poza tą krótką i zastanawiającą wzmianką, nie znajdziemy właściwie nic więcej, co by sugerowało, jak należy rozumieć rolę i charakter owego historycznego „zapośredniczenia” w przypadku rozmowy z dziełem sztuki. Nie jest to przypadkowe – Gadamerowi chodzi bowiem przede wszystkim o wypracowanie pewnej uniwersalnej perspektywy obejmującej wszelkie możliwe „warianty” naszych spotkań z przeszłością. Ale w dalszych partiach dzieła Gadamer podejmuje tę kwestię prezentując własną koncepcję „klasycznego” sposobu bycia dzieła sztuki. Ciekawe uwagi na ten temat można znaleźć również w eseju *Estetyka i hermeneutyka*,<sup>11</sup> od którego chciałbym zacząć.

20

## 5. DZIEŁO SZTUKI A PROCES HISTORYCZNY

W eseju *Estetyka i hermeneutyka* Gadamer zarysowuje swoje stanowisko wychodząc od twierdzenia, że:

„W istocie dzieło i każdy jego odbiorca są sobie absolutnie współcześni mimo narastającej świadomości dziejowej. Rzeczywistość dzieła sztuki i siła jego wymowy nie dadzą się ograniczyć do pierwotnego horyzontu historycznego, gdzie odbiorca był faktycznie współczesny twórcy dzieła.”<sup>12</sup>

Wypowiedź ta jest zasadniczo zgodna z przytoczonym powyżej twierdzeniem, że dzieło sztuki nie może być obiektem świadomości historycznej. Utrzymując, że między dziełem sztuki a tym, kto z nim obcuje, następuje całkowite zrównanie czasowe, Gadamer zakłada, iż nie występuje tu moment różnicy dziejowej: zderzenia ze sobą odmiennie umotywowanych horyzontów ludzkiego rozumienia. Między sposobem, w jaki człowiek, jako dziejowy byt rozumiejący, doświadcza dzieło sztuki a jego świadomością historyczną ma zatem miejsce zasadnicza opozycja. Ujęcie to implikuje fakt, że doświadczenie dzieła sztuki możliwe się staje dopiero, gdy z jednej strony wyrwie się je

<sup>10</sup> Tamże, s. 117.

<sup>11</sup> H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tenże, *Rozum. Słowo. Dzieje*, tłum. K. Michalski i inni, Warszawa 1979.

<sup>12</sup> Tamże, s. 119.

z kontekstu dziejowego, w jakim powstało, z drugiej, gdy obcujący z nim na swój sposób zawiesi własną świadomość historyczną.

Mamy tu więc do czynienia z całkiem innego rodzaju sytuacją niż ta, która ma miejsce w przypadku docierających do nas z odległej epoki tekstów wszelkiego rodzaju. Tekst bowiem, zdaniem Gadamera, „pyta” nas, zapraszając do rozmowy właśnie dlatego, że między mną a nim ma miejsce dziejowy dystans. Tutaj natomiast, skoro dzieło zostało czasowo zrównane z tym, kto z nim obcuje, o rozmowie tego typu nie może być mowy. Dzieło sztuki nie jest w tym znaczeniu równorzędnym partnerem rozmowy, z którym moglibyśmy konfrontować nasze przesady, ale domaga się od razu całkowitej identyfikacji z własnym sensem: przeniesienia w jego obszar poprzez zapomnienie o sobie, m.in. o własnych historycznych uwarunkowaniach. Sens dzieła sztuki – sposób, w jaki się w nim zawiera i do nas odnosi – jest wówczas zasadniczym powodem, dla którego świat historii zostaje zawieszony:

„ (...) dla doświadczenia dzieła sztuki znamienne jest, że dzieło pozostaje zawsze w swoisty sposób współczesne, że jego historyczna geneza jest tylko warunkowo ważna, że w szczególności jest ono wyrazem prawdy, która bynajmniej nie pokrywa się z tym, co sobie w dziele zamyślił jego duchowy twórca. Można to nazwać nieuświadomianą twórczością geniusza, można wskazać niemożność pojęciowego wyczerpania wypowiedzi artystycznej przez odbiorcę – tak czy inaczej, świadomość estetyczna ma prawo twierdzić, że dzieło sztuki przekazuje się samo.”<sup>13</sup>

Zatem sens dzieła sztuki, przyjmując byt niezależny od myślowych intencji jego twórcy, przerasta poniekąd świadomość tego ostatniego. Nie daje się ono (dzieło) potraktować jako zwykła funkcja, czy prosty bezpośredni wyraz intencji twórcy. To uniezależnienie się sensu dzieła tkwi w samej naturze aktu twórczego, urzeczywistniającego się poprzez nadanie tworzywu określonego kształtu – obojętnie czy będzie to słowo, dźwięk, kolor czy kamień. Twórca, urzeczywistniając w ten sposób jakąś „ideę” dzieła w owym tworzywie, siłą rzeczy zawiesza czy neutralizuje odniesienie tegoż dzieła do kontekstu historycznego, w którym ono powstało.

Rzecz jasna, że o podobnym uniezależnieniu się sensu ludzkich wytworów od intencji ich twórców możemy mówić również w przypadku wszelkiego rodzaju tekstów, narzędzi itd. Niemniej jednak w przypadku dzieł sztuki proces ten zachodzi w sposób szczególnie radykalny. Wynika to stąd, że, jak pisze Gadamer:

„Pośród wszystkiego, z czym stykamy się w przyrodzie i w historii sztuka jest przecież tym, co przemawia do nas najbardziej bezpośrednio i w zagadkowy, przejmujący sposób wydaje się znane i bliskie – jakby nie było żadnego dystansu, a każde spotkanie z dziełem sztuki było tylko spotkaniem z samym sobą.”<sup>14</sup>

Dzieło sztuki domaga się całkowitego przeniesienia w jego aurę. Kierując na siebie uwagę, każąc się w sobie zatopić, czyni to tak sugestywnie, że – w pewnym sensie – wyrwa nas z kontekstu historycznego, w jakim żyjemy. Ten ostatni nie odgrywa w procesie identyfikacji tak bezpośrednio wyczuwalnej roli, jak w innych przypadkach dialogu z tradycją. Dzieło sztuki jest bowiem

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże, s. 117.

w maksymalny z możliwych sposób na nas otwarte. Chce mówić prawdy, które dotyczą nas bezpośrednio – są dla nas zrozumiałe niezależnie od dystansu czasowego, w jakim się w stosunku doń znajdujemy. Zdaniem Gadamera bycie dzieła sztuki zasadza się na tym, że:

„Nawet jeśli twórca ma za każdym razem na myśli współczesną sobie publiczność, właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia. W tym sensie dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa – ponadczasowa współczesność.”<sup>15</sup>

Mając do czynienia z tak jednoznacznym odmówieniem sztuce – momentowi spotkania z nią – bezpośredniego określenia poprzez proces historyczny, warto się zastanowić, jak odnieść podobne twierdzenia do dyskusji Gadamera z izolacją dzieła sztuki od kontekstu, w jakim ono funkcjonuje, która dokonała się w postkantowskiej tradycji myśli estetycznej. W końcu ten związek dzieła z kontekstem implikował istotną rolę momentu dziejowego w jego rozumieniu. Czy w takim razie nie mamy tutaj do czynienia z dwoma typami ujęć, które wykluczają się wzajemnie?

Gadamer próbuje rozwiązać ten dylemat twierząc, że dzieło sztuki „zawiera w sobie własne dzieje”. Innymi słowy, ma ono własną dziejowość, której „rytm” został określony niejako przez wewnętrzny układ jego przedstawień, który w pewnym sensie podporządkowuje sobie dziejowość kontekstu, w jakim dzieło się zjawiało i funkcjonuje. Dlatego:

„Roszczenie hermeneutyki historycznej zasadza się właśnie na tym, że dzieło – aczkolwiek broni się przed rozumieniem historycznym i przedstawia się po prostu jako obecne – nie godzi się na dowolne ujęcie, leczy przy całej otwartości, dopuszczając wiele możliwych ujęć, pozwala ocenić ich trafność, a nawet takiej oceny żąda.”<sup>16</sup>

Własna dziejowość dzieła sprawia zatem, że dzieło sztuki poniekąd narzuca każdemu obcującemu z nim sposób interpretacji samego siebie. Naturalnie, jeśli jakiś obraz, np. ze sceną z życia świętej rodziny, obmyślany został jako część uposażenia wnętrza kościoła, to ten kontekst jest istotny dla jego zrozumienia. Ten sam obraz umieszczony w muzeum znaczy już coś innego. Jednak to przede wszystkim właśnie ów obraz oddziałuje na kontekst, podporządkowując go sobie ze względu na to, co jest na nim widoczne, tworząc z otoczeniem swego rodzaju jedność.

Dlatego dzieło sztuki nie poddaje się bezpośrednio wpływowi kontekstu historycznego, w którym z nim obcujemy lub dokonujemy jego interpretacji. Nie jest ich zwykłą funkcją. Przeciwnie, to ono się narzuca (odbiorcy i kontekstowi, w jakim się pojawia) z całą mocą własnej określającej jej „dziejowości”, domagając się adekwatnego odczytania.

Gadamer, mówiąc o czasowym zrównaniu dzieła sztuki i odbiorcy, nie tyle eliminuje moment historyczny jako taki, co stara się wskazać na fakt, że funkcjonuje on na całkiem innej zasadzie niż w pozostałych przypadkach naszego odniesienia do tradycji. Proces historyczny z roli perspektywy w sposób bezpośredni wyznaczającej nasze rozumienie tekstów przeszłości (tzn. perspektywy, z którą są one bezpośrednio konfrontowane) spada do roli ciągle przemieszczającego się tła, towarzyszącego spotkaniu ze sztuką. Jesteśmy wówczas w nie wpisani identycznie, jak ma to miejsce

15 Tamże, s. 120.

16 Tamże.

na co dzień, tyle że w trakcie obcowania z dziełem zatapiamy się (identyfikujemy) do tego stopnia w jego świat, że zapominamy o wszelkich doraźnych uwarunkowaniach historycznych.

Określając nasze samorozumienie na co dzień rytm światowych zdarzeń ustępuje miejsca rytmowi tego, co przedstawione w dziele sztuki. Czasowość historyczna, którą współtworzą wszelkie czynniki otaczającej nas rzeczywistości, zanika wobec czasowości samego przedstawienia: tego, co wypowiedziane (ujawnione). Dlatego nasze obcowanie ze sztuką ma w sobie coś szczególnie intymnego w porównaniu ze sposobem, w jaki odnosimy się do innych świadectw przeszłości, nie będących dziełami sztuki. Dzieło sztuki jest bowiem takim ludzkim wytworem (*das Gebilde*), który domaga się identyfikacji ze sobą – swego zrozumienia – poprzez całkowite wkroczenie w „dziejowość” jego własnego świata: każe nam pogрузić się w tym świecie i tym samym zapomnieć o dystansie czasowym, jaki nas od niego dzieli. Wytwarza ono swoją własną dziejowość i ją nam narzuca. W rezultacie historia ulega w nim na swój sposób odwróceniu i zostaje ujrzana jakby w perspektywie pionowej, nie linearnej. W tym sensie historia wyjawia się jako taka w samej swojej istocie – w tym co stanowi o jej historyczności – nie jako ciąg następujących po sobie jak na sznurku zdarzeń, ale jako to, co jest określającą je „zasadą” czy podstawą, czyli nieustanny powrót tych samych tragedii i dramatów, rozterek i pytań człowieka o sens własnej egzystencji.

Stąd też – kwestia zdawałoby się paradoksalna – właśnie w trakcie naszego obcowania z dziełami sztuki najpełniej wychodzi na jaw to, czym jest nasz stosunek do tradycji. Na czym polega nasz głęboki z nią związek, który Gadamer nazywa „integracją”:

„Przede wszystkim jednak częścią procesu integracji, jakiej podlega zawarte w przekazie życie ludzkie, jest spotkanie ze sztuką. Można wręcz spytać, czy szczególna terażniejszość dzieła sztuki nie polega właśnie na tym, że pozwala ono na wciąż nowe integracje. Nawet jeśli twórca ma za każdym razem na myśli współczesną sobie publiczność, właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia.”<sup>17</sup>

To właśnie sztuka, każąc nam zapomnieć o określających nas na co dzień uwarunkowaniach ujawnia sens historii jako taki. Konfrontując nas szczególnie bezpośrednio i „intymnie” ze swoimi dziełami/artefaktami, każe nam w sposób szczególnie radykalny odnieść się do siebie – napotkać nas samych w świetle tego, co w naszym samorozumieniu najbardziej trwałe i fundamentalne.

Zapomnienie w trakcie obcowania z dziełem sztuki ma zatem charakter bardzo względny. Jest tylko zapomnieniem tego, co w historii przejściowe i akcydentalne – dając równocześnie możliwość spotkania z samym sobą. Na tym polega istotny sens wezwania, które kieruje do nas sztuka narzucając swoją dziejowość. W czasowym zrównaniu z dziełem chodzi bowiem właśnie o to, aby – niezależnie od tego, co zachodzi wokół – być zawsze gotowym na nowe z nim i ze sobą „integracje”. Dzięki pośrednictwu sztuki spotykać się ciągle na nowo z samym sobą. Można powiedzieć, że właśnie w spotkaniu ze sztuką wychodzi na jaw sens historii jako procesu, który wyznacza określony czasowo ruch rozumienia.

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 120.

## 6. SZTUKA I POJĘCIE KLASYCZNOŚCI

Specyficzną relację, w jakiej dzieło sztuki pozostaje wobec procesu dziejowego, oddaje pojęcie jego klasycyzmu. Klasycyzm ten nie ma nic wspólnego z kategorią z dziedziny historii sztuki, ale oznacza wyróżniony dziejowy sposób bycia dzieła sztuki. Innymi słowy – nie chodzi tutaj o jakieś szczególne wyróżniki stylu dzieła, które pozwalają o nim mówić jako „klasycznym”, przeciwstawiając je innym dziełom, nazywanym nieklasycznymi. Pojęcie klasycyzmu odnosi się do sposobu istnienia dzieła sztuki, który może ono urzeczywistnić lepiej lub gorzej, albo też – w przypadkach skrajnych, nie urzeczywistnić w ogóle. Dzieło klasyczne to takie dzieło, które trwa w czasie mimo zmieniających się epok, mód, stylów i konwencji, czy przełomowych wydarzeń historycznych. Dziełem klasycznym chce być każde dzieło, i to nie dlatego, że tak chce jego twórca, ale dlatego, że podobne dążenie czy nastawienie jest zakorzenione w jego ontologii. Gadamer pisze:

„Klasycyzm jest właśnie przez to kategorią prawdziwie historyczną, że stanowi coś więcej niż pojęcie dotyczące jakiejś epoki lub historyczne pojęcie stylu i że nie ma być jakąś ponadhistoryczną ideą wartościującą. Nie oznacza ona jakości, którą przyporządkowałoby się określonym zjawiskom historycznym, lecz wyróżniony sposób samego bycia dziejowym, historyczny proces przechowywania, które – ciągle na nowo potwierdzane – pozwala istnieć temu, co prawdziwe.”<sup>18</sup>

O klasycyzmie dzieła stanowi zatem jego specyficznym wyróżnionym stosunek do procesu historycznego, w którym się ono „potwierdza” niezależnie od zmieniających się okoliczności. W jego przypadku bowiem dystans czasowy, który dzieli owo dzieło od epoki, w której obcuje z nim nowi jego odbiorcy, nie wpływa w niczym na siłę jego oddziaływania. Mimo zmienionego kontekstu historycznego odbiorcy widzą je w ten sam sposób, co współcześni mu, żyjący kilka stuleci wcześniej, jedni i drudzy poruszeni równie głęboko prawdą jego przedstawień. Na tak rozumianym „potwierdzeniu się” dzieła w coraz to nowych okolicznościach zasadza się jego „klasycyzm”.

W tym sensie sposób bycia każdego dzieła sztuki zawiera w sobie roszczenie do bycia „klasycznym”. Owo roszczenie tkwi w tym, w jaki sposób dzieło ukazuje trwałe prawdy określające ludzką egzystencję. Sposób ukazywania owych „prawd” w dziele jest wprawdzie zawsze jako taki przygodny, noszący znamiona czasu historycznego, w którym toczy się akcja dzieła, określony przez różne cechy tworzywa, poglądy epoki, w jakiej dzieło powstało itd., niemniej jednak gra toczy się o to, aby w tej przygodności dzieła ukazywały owe „trwałe prawdy” w taki sposób, że będą one w stanie poruszyć odbiorców żyjących kilkaset lat później równie głęboko, co mu współczesnych.

Z problemem teoretycznym wyjaśnienia tak rozumianego „klasycznego” statusu dzieła sztuki zmagali się już Kant starając się wykazać, jak kluczowe znaczenie ma w nim „ożywienie” pojęcia, do którego odsyła dzieło przez kreatywną pracę wyobraźni artysty. Celem artysty jest bowiem odpowiednio „poszerzenie” owego pojęcia w dziele tak, aby dawało ono wzmożone poczucie życia.<sup>19</sup> Jeśli więc same dzieła sztuki mają „przygodny”, dziejowy wymiar, to tajemnica sukcesu ich

<sup>18</sup> Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 274.

<sup>19</sup> Na ten aspekt estetyki Kanta wskazuje Gadamer w rozdziale *Subiektywizacja estetyki przez Kantowską krytykę*, H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 71–78.



oddziaływania polega na tym, że w tej swojej przygodności prezentują „pojęcie” („trwałe prawdy” ludzkiego samorozumienia) w taki sposób, iż je niezwykle sugestywnie unaoczniają i przybliżają. Ulega ono „poszerzeniu” ponieważ jego sens jest doświadczany w szczególnie bezpośredni i intymny sposób, oddziałując niezwykle silnie na całość samorozumienia obcującego z dziełem. Z czym też nigdy nie mamy do czynienia, gdy dane pojęcie po prostu rozumiemy.

Gadamer zatem przez dzieło klasyczne rozumie dzieło, które – niezależnie od specyficznej poetyki, w jakiej zostało stworzone – w doskonały sposób obrazuje i „ucieleśnia” sobą „rzecz”, do której odsyła. Ujęcie to nie wyklucza, że owo dzieło może otwierać sobą jakąś perspektywę przyszłości, wskazywać na nieprzeczuwane do tej pory możliwości rozumienia czegoś. Tyle że dokonuje się to w nim zawsze na podłożu odniesienia do jakiejś przeszłości, dopiero w świetle której to otwarcie zyskuje sens.<sup>20</sup> Dlatego „rozpoznawanie się” czytelnika w dziele nie jest równoznaczne z bezkrytycznym utożsamianiem się z tradycją uznaną przez niego za niedościgniony wzór do naśladowania. Dokonujące się w tym akcie potwierdzenie tradycji otwiera go w równej mierze na przyszłość, wyznaczając sobą „miarę” rozumienia tego, co nowe. Antycypacja nowych możliwości rozumienia czegoś możliwa jest bowiem jedynie jako proces przekraczania tradycji. To zaś implikuje, że tradycja musi zostać w niej w jakiejś formie zachowana.

Niesłuszny też wydaje się zarzut sformułowany przez wybitnego niemieckiego literaturoznawcę, Hansa Roberta Jaußa, jakoby Gadamer, twierdząc iż dzieło klasyczne „samo siebie oznacza i samo siebie interpretuje”<sup>21</sup> wyłączał je z dialogicznej logiki pytania i odpowiedzi. W jego ujęciu owa logika w przypadku dzieła klasycznego tylko przybiera głęboko przeobrażoną postać. Polega ona na tym, że z racji „doskonałości”, z jaką dzieło klasyczne obrazuje jakąś rzecz, staje się ono poniekąd we wszystkich swych wymiarach i aspektach w oczach czytelnika pytaniem. Unaocznia ono sobą, w sposób szczególnie namacalny, otwartą w nieskończoność przestrzeń tego pytania, w konfrontacji z którym każda odpowiedź jawi się jako uproszczona i nieostateczna. Ale też właśnie dlatego nakłania ono czytelnika do zadania pytania o samego siebie, o to, co do tej pory traktował jako coś oczywistego.

## 7. UWAGI KOŃCOWE

W zarysowanej w *Prawdzie i metodzie* ontologii dzieła sztuki Gadamer charakteryzuje jego sposób bycia rozpatrując go w odniesieniu do procesu historycznego. Pozwala mu to wskazać na specyficzny rys tego odniesienia, polegający na tym, że chodzi w nim o takie usytuowanie dzieła wobec „trwałych prawd” rozpoznawalnych w ludzkiej historii, iż te ostatnie stają się niejako punktem centralnym owego dzieła. Następuje tu więc swoiste odwrócenie relacji między tym, co uniwersalne, i tym, co przygodne w porównaniu ze sposobem, w jaki człowiek jako *Dasein* odniesiony jest do procesu historycznego w różnych formach swojej codziennej aktywności.

<sup>20</sup> Należy podkreślić, że u podstaw wyróżnionej czasowości klasycznego dzieła sztuki w ujęciu Gadamera tkwi wydobyty przez Heideggera w *Byciu i czasie* związek wzajemnej implikacji między momentami przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, w świetle którego wszelki kult przeszłości dla niej samej jawi się jako uproszczenie.

<sup>21</sup> Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 274.

W tym ostatnim wypadku liczy się przede wszystkim przygodny, partykularny wymiar procesu historycznego; znaczenie mają różne wydarzenia historyczne jako takie rozpatrywane przez niego w sposób dosłowny, ze względu na ich jednorazowość. Na nich też koncentruje się on w swoim samorozumieniu, uznając za ważne coś, co tydzień, dwa później, straci dla niego znaczenie z tej racji, że jego miejsce zajmą inne, uznane przez niego za tak samo ważne, wydarzenia.

W dziełach sztuki natomiast owe przygodne, jednorazowe wydarzenia historyczne potraktowane są w całkiem inny sposób. Chodzi bowiem o to, aby sięgając do nich, potraktować je w ich przygodności w ten sposób, aby poprzez siebie przybliżyły coś uniwersalnego, coś co wykracza poza nie same w ich dosłowności. Malarz, muzyk czy rzeźbiarz odnoszą się podobnie do „przygodnego” wymiaru tworzywa, jakim się posługują. Barwy, dźwięki czy kamień nie interesują ich w swej „dosłowności”, ale traktują je w ten sposób, aby znaczyły sobą coś więcej niż to, co znaczą jako takie. Również i w tym wypadku mamy do czynienia z odniesieniem do czegoś „uniwersalnego”, do jakiejś idei czy pojęcia, które winny zostać unaocznione w tworzywie dzieła, tym samym zaś uobecnione w ten sposób, że porywają i fascynują doświadczane ze względu na nie same, na swój sposób zabsolutyzowane czy zmitologizowane w swej dosłowności.

Ponieważ w ujęciu Gadamera – podobnie zresztą jak u Kanta – dzieło sztuki odnosi się ostatecznie do „pojęć”, które „poszerza” poprzez grę swoich wyobrażeń, nadając im szczególną żywotność i odnawiając w ten sposób związek owych „pojęć” z życiem, w trakcie obcowania z nim mamy do czynienia z wyróżnioną postacią ludzkiego rozumienia. To rozumienie, które, inaczej niż ma to miejsce na co dzień, kiedy rozprasza się w przygodności unoszących je ze sobą zdarzeń, zostało niejako zatrzymane w swym odsyłającym je ciągle poza siebie ruchu i odniesione do swoich własnych źródeł i skonfrontowane bezpośrednio z określającymi je „trwałymi prawdami”. Następujący wówczas akt rozumienia pozostaje w ścisłym związku z opisanym powyżej „klasycznym” sposobem bycia dzieła sztuki. W istocie jest w nim zakorzeniony – bowiem dopiero ten sposób bycia dzieła sztuki może je zawrócić ku sobie i skonfrontować z „pojęciami”, które je określają. Dlatego zdaniem Gadamera związek i rola rozumienia w naszym obcowaniu ze sztuką mogą być wyjaśnione tylko poprzez wyjaśnienie sposobu, w jaki ona istnieje:

„(...) rozumienie należy do spotkania z samym dziełem sztuki, toteż przynależność ta może być wyjaśniona tylko z perspektywy sposobu bycia dzieła sztuki.”<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Tamże, s. 121; ponieważ tłumacz oddaje „gehören zu” jako „przysługiwanie”, posłużyłem się bardziej adekwatnym w tym wypadku terminem „należać do”, „przysługiwanie” sugeruje bowiem, jakoby chodziło tu o jakąś cechę przysługującą pojęciu, czyli jakąś jego przypadłość, podczas gdy „gehören zu” wskazuje na relację „przynależności”, w której to, do czego się przynależy, dominuje nad tym, kto doń przynależy, czyli dzieło sztuki dominuje na tym, kto je rozumie w trakcie obcowania z nim, powołując niejako poprzez siebie owo rozumienie do istnienia.

## DZIEŁO SZTUKI JAKO GRA

Właściwy byt dzieła sztuki polega raczej na tym, że staje się ono doświadczeniem, które przemienia doświadczającego.

Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*

## 1. RÓŻNE ZNACZENIA POJĘCIA GRY W HERMENEUTYCE GADAMERA

Pojęcie gry pojawia się w hermeneutyce filozoficznej Gadamera w różnych uwikłaniach kontekstowych. Odwołuje się on do niego albo w sposób jawny, albo zakłada milcząco jego decydującą rolę w zasadzie we wszystkich kluczowych podejmowanych przez siebie zagadnieniach.

Po pierwsze pojęcie gry stanowi „główny motyw eksplikacji ontologicznej” w podjętej przez Gadamera w *Prawdzie i metodzie* próbie wydobywania sposobu bycia dzieła sztuki. Podejście to przeciwstawia on sposobowi jego ujęcia w estetyce Kantowskiej, któremu zarzuca subiektywizm, czyli sprowadzenie istoty doświadczenia estetycznego do gry władz poznawczych, wyobraźni i intelektu podmiotu. Tymczasem według Gadamera gra określa sposób bycia dzieła sztuki jako takiego, w którym odbiorca jest elementem jego samopredstawienia.

Po drugie, pojęcie gry ma równie istotne, choć nie podkreślone już tak wyraźnie, znaczenie w sposobie przebiegu kulturowego procesu dziejowego, o którym stanowić ma „gra sił” między przesądami jego uczestników. W grze tej zawsze zwyciężają przesady „mocniejsze”, wypierając sobą przesady „słabsze”. Decyduje o tym nie tylko fakt, że za przesadami „silniejszymi” stoi dominująca pozycja danej kultury, np. kultury kolonizatorów kształtujących na własną modłę kulturę ludu podbitego. Istotne jest również to, że pojawiająca się w ramach danej tradycji, nurtu kulturowego, czy w przypadku czyjejś twórczości, wykładnia danego zjawiska, okresu czy epoki, okazuje się być z czasem bardziej przekonująca – tzn. lepiej je opisuje, ukazując złożony splot określających je czynników oraz wydobywając specyfikę relacji między nimi, czy przynosząc ich nowatorski pod wieloma względami obraz – niż inne wykładnie. Dlatego to ona kształtuje przede wszystkim obraz tej epoki, okresu czy zjawiska w wyobraźni rzesz czytelników (np. Nietzschego ujęcie tradycji kultury greckiej).

Po trzecie, w kategoriach „gry przesądów” daje się również ująć proces interpretacji świadectw tradycji docierających z przeszłości, w którym dochodzi do bezpośredniej konfrontacji ze sobą odmiennych dziejowo horyzontów rozumienia danego świadectwa i jego interpretatora. Gadamer przy tym stara się podać pewne ogólne reguły, czy raczej warunki tej gry, które mają ustrzec interpretatora przed woluntaryzmem i dogmatyzmem własnej postawy, wyobcowującej go wobec doświadczenia „inności” danego świadectwa kulturowego. Dopiero jeśli interpretator spełni te

warunki może dojść do faktycznego „stopienia” jego przesądów i przesądów danego świadectwa kulturowego, w wyniku czego następuje dalsze otwarcie horyzontu jego rozumienia. Przystawia on wówczas własnemu samorozumieniu coś z dziejowej i kulturowej inności sensu owego świadectwa, zmieniając swoje podejście do wielu kwestii.

Po czwarte wreszcie, swoistą grą pytań i odpowiedzi jest również sam proces rozmowy, w którym chodzi o dojście do porozumienia z innym w kwestii „rzeczy”, o której rozmawiają. W tym wypadku również partnerzy rozmowy winni zachować pewne ogólne reguły jej prowadzenia, gdyż tylko wówczas może spełnić ona swoje zadanie. Winni na przykład mieć na uwadze samą ową „rzecz”, a nie kurczowo trzymać się własnych na nią poglądów, uznając je z góry za jedyne słuszne i ostateczne. Gadamer uważał, że rozwijająca się zgodnie z podobną dialektyką gra pytań i odpowiedzi rozpoznawalna jest już na poziomie rozmów potocznych. Ba, te ostatnie stanowią w jego oczach wręcz wyjściowy pierwowzór dla wszelkiego innego typu rozmów, jak rozmowy o charakterze naukowym czy filozoficznym.

Pytaniem jest, na ile ten pogląd jest uzasadniony, na przykład na ile Gadamer projektuje na rozmowy potoczne to, co sam uznaje za podstawowe wyznaczniki dialogu filozoficznego? Czy zatem nie mamy tu do czynienia z zawężonym ujęciem fenomenu rozmowy zorientowanym na jej bardzo specyficzną postać, jaką jest filozoficzny dialog w wersji sokratesko/platońskiej? Ale to temat na odrębną rozprawę. W rozdziale tym natomiast chciałbym skoncentrować się na sposobie, w jakim pojęcie gry funkcjonuje w Gadamerowskiej koncepcji dzieła sztuki, gdzie zostało ono w sposób szczególnie wyeksponowane. Dzieło sztuki jest tu wręcz utożsamiane ze sposobem bycia tego dzieła, który autor przeciwstawia subiektywizmowi estetyki Kantowskiej.

## 2. GRA DZIEŁA SZTUKI – DOŚWIADCZENIE LUDZKIEGO ROZUMIENIA

Według Gadamera pojęcie gry oddaje najlepiej sposób, w jaki istnieje dzieło sztuki, które w trakcie swego „przedstawienia” tworzy organiczną jedność z odbiorcami. Ci ostatni przeobrażają się wówczas w „graczy”, uczestniczących w „grze”, jaką jest owo dzieło i podporządkowujących się jego regułom. Nie zajmują oni wobec dzieła pozycji podmiotu, który posiada odrębną w stosunku do niego świadomość siebie, ale uczestnicząc w jego grze są immanentną jego częścią. Są przez nie całkowicie pochłonięci, doświadczając tego, co ono sobą „przedstawia” jako przerastające ich i porywające za sobą. Zarazem jednak w owym samozatraceniu, swoistym rozplynięciu się w dziele sztuki, w całkiem nowy sposób doświadczają siebie, bowiem to, jak dzieło oddaje „rzecz”, o której mówi, każe im spojrzeć innymi oczyma na siebie i na otaczający ich świat.

Tę osobliwą relację, w jakiej odbiorcy dzieła sztuki przeobrażeni w uczestników jego gry pozostają wobec tego, co ono sobą obrazuje, Gadamer porównuje z relacją, w jakiej w antycznej Grecji uczestnicy świętej procesji pozostawali wobec obnoszonego w niej bóstwa, popadając na jego widok w rodzaj ekstazy. W wyniku tego doświadczenia ukazywała się im przerastająca ich dotychczas-

sowe samorozumienie „całość sensu”, która była rozpoznawana przez nich jako coś im głęboko wspólnego, co niedostrzegane przez nich na co dzień tkwi u podstawy ich wzajemnych relacji.

Ujęcie to implikuje fakt, że doświadczenie uczestnictwa w odbiorze dzieła sztuki sprowadza się w ostatecznym rozrachunku do doświadczenia ludzkiego samorozumienia. Doświadczenie to oddziałuje na samorozumienie, będąc ze swej istoty nastawione na jego głębokie przeobrażenie.<sup>23</sup> Jest to doświadczenie specyficzne, gdyż dokonuje się ono w zapomnieniu obcującego z dziełem o sobie samym, inaczej niż doświadcza on siebie na co dzień, kiedy ma wyraźne poczucie odrębności swego Ja (świadomość siebie). Zamiast tego zyskuje on świadomość ciągłości swego Ja:

„Dlatego jego ekstatycznym samozapomnieniu odpowiada jego ciągłość z samym sobą. Właśnie to, w czym się on jako widz zatracza, wymaga ciągłości sensu. Tym, co mu się prezentuje i przez co poznaje on siebie, jest prawda jego własnego świata, religijnego i moralnego świata, w którym żyje. Tak jak paruzja, absolutna współczesność, oznaczała sposób istnienia bytu estetycznego – a dzieło sztuki jest nim przecież wszędzie tam, gdzie staje się taką współczesnością – tak i absolutne okamgnienie, które widz przeżywa jest samozapomnieniem, a zarazem pośrednictwem z samym sobą. To, co go odrywa od wszystkiego, zarazem oddaje mu na powrót całość jego bytu.”<sup>24</sup>

Właściwa temu potocznemu doświadczeniu postać rozumienia siebie zostaje w trakcie doświadczenia dzieła sztuki zastąpiona przez jego całkiem nową postać. W tym ostatnim wypadku samorozumienie odbiorcy określa to, co dzieło sztuki sobą obrazuje i w czym odbiorca bezpośrednio uczestniczy porwany i ogarnięty przez jego oddziaływanie. Przeobrażony w uczestnika/gracza dzieła sztuki doświadcza on wówczas w świetle tego, co dzieło w sobie niesie, nowego oblicza „rzeczy”, z którymi miał do tej pory do czynienia. Skonfrontowany jest z nową „prawdą” o sobie samym i o świecie, która na co dzień pozostawała przed nim zakryta. Sposób doświadczenia tej „prawdy” jest wówczas określony przez reguły gry, zgodnie z którymi funkcjonuje dzieło sztuki. Te zaś są zarówno sprawą konwencji i stylu, w jakim dzieło zostało stworzone, jak i indywidualnej inwencji artysty, który nadaje im specyficzną, rozpoznawalną jako jego indywidualną, postać.

### 3. GRA DZIEŁA SZTUKI JAKO SAMOPRZEDSTAWIENIE

Z wypływającym z samej ontologii dzieła sztuki roszczeniem do ukazania poprzez nie „całości sensu” wiąże się ściśle – zdaniem Gadamera – wyróżniony charakter doświadczenia estetycznego na tle innych doświadczeń. Doświadczenie to jest w istocie specyficznym doświadczeniem ludzkiego rozumienia, w którym podmiot doświadcza siebie w świetle swego uczestnictwa w grze/oddziaływaniu dzieła, zatracając się w nim bez reszty. Rozpoznane w ten sposób doświadczenie estetyczne stanowi graniczny przypadek doświadczenia hermeneutycznego, w którym jednostka skonfrontowana z „całością sensu” odkrywa prawdę o sobie i o świecie zakrytą przed nią w innych formach doświadczania siebie – potocznych, naukowych itd.

<sup>23</sup> Naturalnie z sytuacją tą mamy do czynienia niezwykle rzadko, głównie w przypadku obcowania z tzw. dziełami klasycznymi. Niemniej jednak tego typu „roszczenie” zawarte jest w każdym dziele sztuki, gdyż wypływa z jego ontologicznej struktury. Inna sprawa, czy dzieło sztuki jest w danym wypadku w stanie sprostać temu roszczeniu, czy nie.

<sup>24</sup> Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 143.

Dzieło sztuki nadaje tej prawdzie status szczególny właśnie dlatego, że o jego sposobie bycia stanowi gra. Gra bowiem ma – po pierwsze – to do siebie, że w sposobie, w jaki się urzeczywistnia, nastawiona jest wyłącznie na siebie. W jej trakcie ci, co w niej uczestniczą, całkowicie nią pochłonięci, zapominają o sobie:

„Gra bowiem ma własną istotę, niezależną od świadomości grających. Gra istnieje też tam, a nawet przede wszystkim tam, gdzie żaden byt dla siebie subiektywności nie ogranicza horyzontu tematycznego i gdzie nie ma podmiotów o postawach graczy.”<sup>25</sup>

Tego rodzaju przeobrażenie świadomości grających wynika stąd, że grze w trakcie jej trwania chodzi wyłącznie o nią samą. Gdyby zaczęło jej chodzić o coś innego niż o siebie, przestałaby być grą. Warunkiem ukonstytuowania się gry w tej postaci są określone reguły, które umożliwiają jej tego rodzaju wyłączenie nastawienie na siebie. Tworzą one razem swego rodzaju system zamknięty, który prowadzi do radykalnego oddzielenia przedstawienia dzieła sztuki jako samoistnej „przestrzeni gry” od społeczno-kulturowego kontekstu, w którym gra się rozgrywa, oraz od innego typu gier. Słowem – dzieło sztuki jako gra stanowi samoistną, wskazującą wyłącznie na siebie rzeczywistość, wyraźnie wyodrębniającą się od tego, kto w niej uczestniczy i od otoczenia, w którym gra ma miejsce:

„Zostaje tu z zasady uznany prymat gry wobec świadomości grającego, a na doświadczenia gry, które ma opisywać psycholog i antropolog, pada istotnie nowe i rozjaśniające światło, gdy się wychodzi od medialnego sensu pojęcia gry. Gra stanowi oczywiście pewien porządek, w obrębie którego ruch tu i tam gry zjawia się jakby sam z siebie. Grę cechuje to, że ruch odbywa się nie tylko bez celu i zamysłu, ale też bez wysiłku.”<sup>26</sup>

To nastawienie gry na siebie samą sprawia, że jej sposób istnienia to samopredstawienie. To zaś stanowi uniwersalny aspekt bytu przyrody. Wiemy dziś, jak bardzo wyobrażenia biologicznego celu nie wystarczają do zrozumienia istoty żywej. Również w przypadku gry pytanie o jej szczególną funkcję życiową i biologiczny cel nie wystarcza. Gra jest w pewnym szczególnym sensie samopredstawieniem.<sup>27</sup>

Gra zatem, z uwagi na swój sposób istnienia, wykracza poza tkwiące u podstaw biologii jako nauki pojęcie życia i dominujące w niej wyobrażenia na temat „celu” bytów przyrodniczych, ich wzajemnych powiązań i zależności czy funkcji poszczególnych organów. Z perspektywy tego pojęcia nastawienie gry na siebie – choćby różnego rodzaju gier, jakie prowadzą ze sobą zwierzęta – jest czymś całkowicie niepojętym. W grze chodzi bowiem o jakiś szczególny rodzaj doświadczenia siebie, który wprawdzie często wiąże się z instynktownym podłożem zwierzęcego bytu, ale jednocześnie jako taki do niego się nie sprowadza. Można by się w tym dopatrywać nowej formuły Kantowskiej definicji piękna przyrody jako „celowości bez celu”. Głosi ona, że w samym bycie zawarta jest – całkowicie niezrozumiała z punktu widzenia biologii – tendencja, aby „się przedstawiać”. Jest to tendencja osobliwego nastawienia na siebie, która zdaje się nie służyć niczemu, tylko samej sobie, właśnie tendencja do „samopredstawienia”. W grze bowiem, z racji tego, że pochłania ona całkowicie, każdy grający doświadcza siebie jako całości. Dlatego:

<sup>25</sup> Tamże, s. 122.

<sup>26</sup> Tamże, s. 124.

<sup>27</sup> Tamże, s. 127.

„Oddanie się zadaniu gry jest w istocie graniem z samym sobą. Samoprezentowanie gry oddziałuje w ten sposób, że grający, gdy w coś gra, tj. coś przedstawia, dochodzi do własnego samoprezentowania. Tylko dlatego, że gra jest zawsze już jakimś przedstawieniem, ludzka gra może w przedstawieniu znaleźć zadanie gry.”<sup>28</sup>

Z racji tego, że dzieło sztuki jako gra, której chodzi wyłącznie o nią samą, jest w swej istocie samoprezentowaniem, towarzyszy mu – jako jego analogon – samoprezentowanie uczestniczących w nim graczy. Z tą tylko różnicą, że na poziomie gier ludzkich samoprezentowanie dotyczy rozumienia – sposobu, w jaki gracze rozumieją siebie.

Tak jak w samoprezentowaniu dzieła sztuki radykalnemu przeobrażeniu ulegają różne elementy świata „na zewnątrz”, do których twórca tegoż dzieła nawiązuje, tak radykalnemu przeobrażeniu w porównaniu z jego dotychczasową postacią „potoczną” ulega samorozumienie uczestniczących w oddziaływaniu dzieła sztuki graczy. W swym rozumieniu tego, co się przed nimi rozgrywa i w czym uczestniczą, odesłani są oni bowiem jednocześnie do siebie, konfrontując rozumiany przez siebie sens dzieła z własnym dotychczasowym samorozumieniem.

#### 4. PRZEOBRAŻENIE GRY DZIEŁA SZTUKI W WYTWÓR (*DAS GEBILDE*)

Nasuwa się pytanie, czym w takim razie różnią się reguły gry, które określają dzieło sztuki, od reguł, które określają różne gry sportowe czy proste gry intelektualne, jak krzyżówki czy łamigłówki? Według Gadamera podstawowa różnica polega na tym, że w przypadku dzieła sztuki mamy do czynienia z przeobrażeniem gry w wytwór (*das Gebilde*). Inaczej niż gra sportowa czy krzyżówka, dzieło sztuki jako wytwór ukazuje pewną „prawdę” o świecie, która nie wyczerpuje się i nie kończy wówczas, gdy proces oddziaływania dzieła sztuki dobiega końca, ale ze swej istoty nastawiona jest na to, aby ją nieustannie powtarzać, odgrywać na nowo. Wynik każdej gry sportowej, krzyżówki, zabaw dziecięcych itd. jest jednorazowy, nie do powtórzenia. Wiąże się to z tym, że jej każdorazowe odegranie dąży do ostatecznego spełnienia w tym jednostkowym wyniku. I on się ostatecznie liczy. Każde powtórzenie tej gry będzie więc już czymś zupełnie innym niż to, czym była poprzednio. Z jej wcześniejszą postacią będą wiązać ją tylko te same reguły, którym podlega, ona sama natomiast, stawka, o którą w niej chodzi, będzie z istoty nie do powtórzenia – gra będzie się toczyła o nowy wynik. Natomiast gra, jaką jest dzieło sztuki:

„jest wytworem – teza ta ma oznaczać: wbrew swemu zdaniu na bycie graną jest ona całością znaczeniową, którą jako taką można po wielokroć przedstawiać i dorozumiewać się jej sensu. Wtwór jednak również jest grą, gdyż – wbrew tej swojej idealnej jedności – tylko w aktualnym odgrywaniu osiąga pełnię swego bytu.”<sup>29</sup>

Dzieło sztuki jako wytwór cechuje zatem pewien specyficzny rodzaj „tożsamości”, który sprawia, że jego ostateczny „wynik”, to na co jest ono nakierowane, można tylko powtarzać w jego kolejnych wyobrażeniach/odsłonach. W tym sensie dzieła sztuki nigdy nie można grać „na nowo” z nastawieniem, że jego „akcja” rozegra się całkiem inaczej niż dotychczas i kto inny będzie w niej

<sup>28</sup> Tamże, s. 134.

<sup>29</sup> Tamże, s. 134.

zwycięzcą i przegranym – tak jak jest to w grach sportowych. Jeżeli tak podchodzi do niego reżyser czy obcujący z nim odbiorca, wypaczany jest podstawowy wyznacznik gry dzieła sztuki jako *Gebilde*. Jest ona pewną ucieleśnioną w jego tworzywie „całością znaczeniową”, która nastawiona na swe powtórzenie wyznacza dość rygorystyczne ramy co do sposobu, w jaki ma się ono dokonać. W każdym nowym przedstawieniu dzieła powtórzone być mają bowiem nie tylko reguły, zgodnie z którymi zostało ono wytworzone, ale również i cała zapisana w jego tworzywie postać. Dzięki temu też dzieło sztuki jako wytwór zawiera w sobie pewne trwałe prawdy:

„Tak więc przemiana w wytwór oznacza, że coś, co istniało wcześniej, już nie istnieje. Również jednak to, że to, co istnieje teraz, co się w grze sztuki prezentuje, jest trwałą prawdą.”<sup>30</sup>

Wypowiedź ta zakłada, że wszystko to, do czego odnosi się dzieło sztuki, czyniąc zeń swój materiał, tworzywo, ulega w nim jako wytworze głębokiemu przeobrażeniu, zyskując postać „trwałej” prawdy. W każdym razie główną stawką w grze, jaką jest dzieło sztuki, jest nadanie podobnie „trwałego” statusu temu, co ono wyobraża. Nie znaczy to, że tym samym owe „trwałe” prawdy w nim zawarte są (czy powinny być) już zawsze rozumiane przez każdego obcującego z dziełem dokładnie w ten sam sposób. W dziełach sztuki zostaje wszakże zawsze margines, większy lub mniejszy, „miejsce niedookreślenia”, który zostawia otwarte pole dla inwencji aktorów, reżyserów czy obcujących z dziełem. Dlatego też siłą rzeczy żadna gra nie jest nigdy dokładnie „taka sama” w dosłownym rozumieniu tego określenia.

Jednak margines ten istnieje w ramach dzieła jako *Gebilde*, które z reguły ściśle określa pole tego marginesu – przekroczenie oznaczałoby naruszenie jego tożsamości. W takim bowiem wypadku *Hamlet* Szekspira przestałby być *Hamletem*, *Panny Dworskie* Velázquesa *Pannami Dworskimi*, czy *Pan Tadeusz* Mickiewicza *Panem Tadeuszem*.<sup>31</sup> Naturalnie nie ma w tym nic „złego”, szczególnie gdy wyjście poza te marginesy owocuje ciekawymi pomysłami, nadaniem nowego znaczenia fragmentom utworu itd. Należy jednak wtedy pamiętać, że mamy do czynienia z całkiem nowym utworem jako *Gebilde*, którego tożsamość ukonstytuowała się w podobny sposób, co tożsamość utworu będącego dlań punktem wyjścia. Na przykład film *Wajdy Pan Tadeusz*.

Ostatecznie splot bycia wytworem i grą zarazem stanowi o sposobie bycia dzieła sztuki – o tym, że jest ono niejako ze swej istoty zdane na przedstawienie. Będąc idealną całością znaczeniową jako wytwór dzieła sztuki istnieje dopiero w pełni, gdy jest grane: przedstawiane w taki czy inny sposób. Obojętnie czy będzie to przedstawienie na scenie, lektura „po cichu” powieści czy wiersza, oglądanie obrazu czy słuchanie utworu muzycznego. We wszystkich tych przypadkach grane/przedstawiane jest „to samo” dzieło. W jego przedstawieniu dokonującym się jako gra zy-

<sup>30</sup> Tamże, s. 129.

<sup>31</sup> Naturalnie owe ramy wyglądają całkiem inaczej w przypadku dramatu niż w przypadku wiersza czy dzieła malarskiego. W tym pierwszym przypadku kolejna inscenizacja otwiera duże pole dla inwencji reżysera, który może dokonać wyboru scen, odpowiednio scharakteryzować tło, ubrać aktorów, nie mówiąc już o ich grze. Jednak bywa, że reżyser tak dalece zmienia postać dzieła, że zyskuje ono całkiem odmienną wymowę niż pierwowzór. Myślę, że w takich przypadkach można mówić o naruszeniu tożsamości dzieła jako *Gebilde* i uczynieniu z niego całkiem innego utworu. Wyznaczenie jednoznacznych granic dla swobody poczynań reżysera dramatu, poza którymi jego zabiegi i pomysły naruszają całość znaczeniową dramatu, jest zazwyczaj bardzo trudne. Takie dyskusje wskazują na to, że jest to istotny problem, którego nie sposób lekceważyć. Natomiast jeżeli tekst pierwotny staje się dla reżysera jedynie pretekstem do wypowiedzenia własnych idei albo gdy dodaje on do niego własne wypowiedzi, wówczas możemy mówić w najlepszym wypadku o pojawieniu się całkiem nowego utworu, a nie o inscenizacji jakiegoś zastanego już przez niego dzieła.



skuje i potwierdza ono swoją tożsamość. Gdyby ta tożsamość została rozmyta i zatracone zostałyby granice między dziełem jako *Gebilde* i jego nowym przedstawieniem, w którym by coś w nim zmieniono, dopisano, dodano, wówczas nie tylko dzieło sztuki przestałoby być dziełem, ale trudno byłoby mówić o sztuce w ogóle.

## 5. DOŚWIADCZENIE DZIEŁA SZTUKI I SACRUM

Dzieło sztuki jako *Gebilde* dokonuje się zatem jako tego rodzaju gra, w trakcie której może być ono zidentyfikowane jako określona „całość znaczeniowa”. Innymi słowy, punktem odniesienia i ostatecznym efektem tej gry jest sens dzieła, który jest za każdym razem identyfikowalny jako „ten sam”. Naturalnie, obcujący z dziełem może za każdym razem inaczej ten sens rozumieć, odkrywać nowe jego aspekty, dotychczas przez siebie pomijane. Również to nowe rozumienie jest zainspirowane przez „całość znaczeniową” dzieła. Nie wzięło się z przypadku, ani nie jest wynikiem arbitralnej decyzji obcującego z dziełem, jego „luźnych skojarzeń” itd. Innymi słowy, nie podważa ono w niczym szeroko rozumianej tożsamości dzieła, bo z niego wypływa i do niego się odnosi.

To potwierdzenie tożsamości dzieła w coraz to nowych jego odczytaniach ma miejsce ze szczególną wyrazistością w dziełach „klasycznych”, w których każda nowa epoka czy generacja odbiorców odkrywa z jednej strony całkiem nowe sensory, z drugiej zaś te nowe sensory zdają się być generowane przez ich „całość znaczeniową”, która jest napotykana ze względu na zawarte w nich te same „trwałe” prawdy.

*Król Edyp* Sofoklesa był w różnych epokach różnie rozumiany, inspirując coraz to nowe odczytania, jednak w ostatecznym rozrachunku dzieło to zdaje się mówić „to samo”, jeśli chodzi o naturę mocy stanowiących o ludzkim przeznaczeniu. Niezależnie od tego czy moce te – jak to czynili starożytni Grecy – przypiszemy bogom, czy też, jak odczytał to dzieło Freud, upatrywać je będziemy w ludzkich popędach.

Dzięki temu, że w przypadku dzieła „gra” materializuje się w postaci wytworu możliwego do wyraźnego wyodrębnienia od pozostałych wytworów czy rzeczy, jego przedstawienie zyskuje wyraźną przewagę nad graczami, którzy je odgrywają. Dlatego Gadamer stwierdza: „Podmiotem gry nie są grający; poprzez nich gra jedynie się przedstawia.”<sup>32</sup> W ostatecznym rozrachunku liczy się bowiem to, co przez nich grane, to, co dzieło sztuki sobą przedstawia, a nie sami grający. To w końcu na jego przedstawieniu ześrodkowuje się „doświadczenie estetyczne” wszystkich tych, którzy w nim uczestniczą.

<sup>32</sup> Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 122.

W przypadku przedstawienia dzieła sztuki, w którym gra zestala się w wytwór, zasklepia się ona niejako na sobie samej, sprawiając, że „całość znaczeniowa” dzieła niejako zamyka się w sobie, wyznaczając granice jego tożsamości. Są to wprawdzie granice na swój sposób otwarte, dopuszczające różne możliwości interpretacji, niemniej są one o tyle precyzyjnie wyznaczone, o ile zakreśla je sama „konstrukcja” dzieła; złożona siatka tworzących ją elementów i ich odniesienie do siebie.

Byt tego rodzaju gry ma swój *telos* w sobie, we własnym samoprzedstawieniu; nastawiony jest wyłącznie na siebie, znajdując w sobie samym rację dla własnych przedstawień. W rezultacie to, co przedstawiane w dziele sztuki zaczyna dopiero w nim istnieć naprawdę; ujawnia się w nim w całej swojej prawdzie. Gadamer wiąże ten proces przemiany z mimetycznym powołaniem sztuki, która, naśladowując jakąś postać światowego bytu, nie tyle ją kopiuje, co wydobywa na jaw jej ukrytą na co dzień istotę. W jakimś sensie powołuje dopiero ów byt do istnienia „naprawdę”.

Podobnie jak udane naśladowanie kogoś polega na tym, że patrząc na tego, kto naśladuje, widzimy nie jego, ale osobę przez niego naśladowaną, ukazaną w całej wydobytej przez niego „prawdzie” jej gestów, sposobu mówienia itd., tak i naśladowanie w dziele sztuki zasadza się na tym, aby wydobyć w jego przedstawieniu istotę tego, co przedstawiane. W tym sensie dzieło sztuki nie kopiuje, powtarza czy podwaja, lecz powołuje dopiero naśladowany przez siebie byt do „prawdziwego” istnienia:

34 „pierwotna relacja mimetyczna zawiera w sobie nie tylko zaistnienie czegoś przedstawionego, lecz także to, że zaistniało ono bardziej właściwie. Naśladowanie i przedstawienie nie są tylko odwzorowującym powtórzeniem, lecz rozpoznaniem istoty.”<sup>33</sup>

Dzieło sztuki jest taką grą, w której przedstawieniu – w odróżnieniu od innych gier – następuje przyrost przedstawianego przez nią bytu. Rozpoznawany jest on w nim jako „coś więcej” niż to, czym jest na co dzień. Ów przyrost bytu bierze się stąd, iż wydarzeniami, które przedstawia dzieło, zdaje się rządzić *telos*, który wskazuje na ich ukrytą i nieuchronną logikę rozwoju, nadając światu przedstawionemu w dziele status wewnętrznej jedności. Innymi słowy, w dziele sztuki wszystkie z pozoru całkiem przypadkowe zdarzenia, układy barw, tonacji, dźwięków itd., składają się ostatecznie w jednolitą całość, niejako zgodnie z przenikającym je od wewnątrz przeznaczeniem, niejako „wyższą koniecznością”. W dziele sztuki kręci się wokół tego, co w nim przedstawiane, zamyka się w kolistym ruchu odsyłania do siebie, przeniknięte równoczesnością wzajemnych relacji. Dlatego odbiorca wchodząc w obracający się tylko wokół siebie krąg przedstawienia dzieła, przeobraża się w jego uczestnika/gracza. Zapomina wówczas o sobie porwany przez wskazującą na siebie „prawdę” tego, co przedstawiane.

Tego typu włączenie obcujującego z dziełem w obręb jego przedstawienia/gry jako „uczestnika”, nie jest kwestią jego subiektywnej decyzji, ale ma swoją genezę w samym przedstawieniu dzieła;

<sup>32</sup> Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 122.

<sup>33</sup> Tamże, s. 132.

we wspomnianym powyżej „przyroście” bytu, jaki w nim nastąpił. Dlatego, że „naśladowane” przedstawienia dzieł sztuki:

„nie są samym tylko powtórzeniem, lecz >>wydobyciem na jaw<<, chodzi w nich także o widza.

Zawierają w sobie istotowe odniesienie do każdego, do kogo kieruje się przedstawienie”<sup>34</sup>

Pierwowzorem tego typu doświadczenia dzieła sztuki jest według Gadamera wspomniany już fenomen świętej procesji, której uczestnicy w obliczu obnoszonego w niej bóstwa popadali w rodzaj mistycznej ekstazy. Doświadczali w ten sposób religijny „sens całości”, tkwiący u podstaw ich wspólnego bytu, nadający mu postać jedności. Ujęcie to implikuje fakt, że dzieło sztuki jako gra przedstawia jakąś fundamentalną prawdę dotyczącą ludzkiego bytu, która w społecznościach pierwotnych i antycznych wiązała się ściśle z doświadczeniem sacrum. Doświadczenie tej prawdy przez graczy/uczestników owego dzieła pozwalało im w całkiem nowy sposób „zrozumieć” siebie i swoje współbycie z innymi w przestrzeni społecznej. Dlatego, jak twierdzi Gadamer:

„samopredstawienie jest prawdziwą istotą gry – a wraz z tym dzieła sztuki. Grana gra swym przedstawieniem przemawia do widza w ten sposób, że ów mimo całego dystansu do tego, co sam ogląda, jednakowoż tu przynależy.”<sup>35</sup>

Przynależność widza do tego, co dzieło sztuki sobą przedstawia, stanowi o głębokim pokrewieństwie doświadczenia estetycznego z doświadczeniem religijnym. Jeśli bowiem spojrzymy na początki wszelkiej sztuki, to okaże się, że splatają się one ściśle z wierzeniami religijnymi ludów różnych kultur. Religie dostarczały jednolitej symbolicznej wykładni świata o charakterze mitologicznym, służąc wykształceniu się poczucia głębokiej wspólnoty. W tym kontekście „gry”, jakimi były ceremonie religijne, spełniały istotną rolę zespalającą społeczności, umożliwiając ich członkom wspólne przeżycie doświadczenia sacrum, w obliczu którego zanikała ich pamięć jednostkowa:

„Najwyraźniejsze było to w przedstawieniu, jakim jest obrzęd religijny. (...) Świadomość estetyczna, choć jeszcze refleksyjna, nie może już uważać, że dopiero estetyczne rozróżnienie, wyodrębniające przedmiot estetyczny jako taki, uchwytuje prawdziwy sens wizerunku kultowego lub religijnej gry. (...) To samo w podobny sposób obowiązuje dla widowiska w ogóle i dla tego, czym ono jest jako literatura. Wystawienia jakiegoś widowiska nie można tak po prostu oddzielić od niego, uważając, że wystawienie to nie należy do istoty jego bytu (...)”<sup>36</sup>

Inaczej zatem niż uważa nowoczesna świadomość estetyczna – to nie, oparty na odróżnieniu dzieła sztuki od kontekstu, w jakim dokonuje się jego przedstawienie, estetyczny model jego doświadczenia stanowi wzór, za pomocą którego należy ujmować doświadczenie religijne. Jest raczej na odwrót. To kultowe doświadczenie religijne, w którym zacierają się różnice między przedstawieniem, kontekstem jego odgrywania i uczestnikami, stanowi pierwowzór dla doświadczenia przedstawienia dzieła sztuki.

<sup>34</sup> Tamże, s. 132; we fragmencie tym zmieniłem użyte przez tłumacza słowo „ekspozycja” (oryg. *Hervorholung*) na „wydobycie na jaw”.

<sup>35</sup> Tamże, s. 133.

<sup>36</sup> Tamże, s. 133.

## 6. TELOS DZIEŁA SZTUKI

Gadamer – rzecz ciekawa – wskazuje w *Prawdzie i metodzie* również na inny „pierwowzór” doświadczenia dzieła sztuki, zaczerpnięty przez niego z literatury i teorii antycznej. Nawiązuje do koncepcji tragedii zawartej w *Poetyce* Arystotelesa, w której nacisk został położony na oddziaływanie na widza rozwijające się zgodnie z *telosem*, rządzącym skrycie przebiegiem przedstawień. W wyniku tego widz przerażony najpierw i przytłoczony tragicznymi wydarzeniami na scenie, pod koniec przedstawienia, kiedy tragizm wydarzeń osiąga punkt kulminacyjny, doświadcza nieoczekiwanej *katharsis*. Godzi się wewnętrznie z ostateczną wymową sztuki, uznając, że oddaje ona wyraziście rolę losu w ludzkim życiu, który należy po prostu zaakceptować w jego wyrokach.

Podobne oddziaływanie tragedii na widza bierze się zdaniem Gadamera stąd, że rozwój składających się na nią wydarzeń tworzy zamknięty krąg sensu, tzn. wszystkie one dają się potraktować jako przebiegające zgodnie z określonym *telosem*. Paradoksalnie właśnie dlatego, że rozwój akcji tragedii określa nadmiar tragicznych następstw w stosunku do poczynań bohaterów, w momencie kiedy ten nadmiar staje się nie do zniesienia, u widza rodzi się poczucie głębokiej jedności tych wydarzeń. Tragedia bowiem ukazuje w sposób szczególnie wymowny to, co skrycie określa bieg wydarzeń na co dzień, jakkolwiek nie zdajemy sobie z tego sprawy. Uprzytamnia wszystkim uczestnikom, że ogrom nieszczęść, jaki spada niekiedy na nich – lub na innych – w życiu, nie jest bynajmniej kwestią zwykłego przypadku, lecz przypisanego im przeznaczenia. Doświadczany w ten sposób „wstrząs tragiczny” każe im uznać, że po prostu w życiu „Tak jest!” (*So ist es!*), pogłębiając poczucie ciągłości z samymi sobą. Stwierdzając to osiągają oni stan głębokiej wewnętrznej zgody z samymi sobą i z losem.

36

## 7. DZIEŁO SZTUKI A UNIWERSUM DOŚWIADCZENIA HERMENEUTYCZNEGO

Jeśli na Gadamera koncepcję doświadczenia estetycznego spojrzymy pod kątem roli, jaką pełni w nim gra, widzimy, że nadał on jej głęboki sens ontologiczny, którego trudno by się doszukiwać w słynnej książce Huizingi o grze, czy w pracach innych autorów tamtych lat. Oryginalność takiego ujęcia polega na tym, że Gadamer powiązał grę ze sposobem, w jaki rozwija się przedstawienie dzieła sztuki, dzięki czemu to, co w nim przedstawiane zyskuje szczególny, można powiedzieć na swój sposób wyróżniony status bytowy, odcinając się wyraźnie od kontekstu, w którym ma ono miejsce. W grze, jaką jest dzieło sztuki, chodzi bowiem – inaczej niż ma to miejsce w innego typu grach – o ujawnienie „trwałej prawdy” na temat człowieka i świata, która na co dzień pozostaje przed nimi zakryta. Taka jest w oczach Gadamera podstawowa legitymacja sztuki, w której od początku ludzkich dziejów doświadczenie jakiejś transcendencji – pierwotnie wyobrażanej pod postacią *sacrum* – splotło się nierozdzielnie z doświadczeniem tragiczności ludzkiego losu.

W tej perspektywie ontologia dzieła sztuki jako gry ma postać wyróżnioną dzięki temu, że „trwała prawda”, jaką przedstawia owo dzieło, oddziałuje na samorozumienie jego uczestników,

głęboko je przeobrażając. Z jednej strony więc dzieło sztuki jest wyróżnioną grą, której przeznaczeniem jest – jako nastawionej wyłącznie na siebie samą – przeobrażenie się w identyfikowalny za każdym razem jako „ten sam” wytwór, przedstawiający w ten sam sposób jakąś „rzecz”. Z drugiej strony odbiorca, który wkracza do tej gry przeobraża się w uczestnika przedstawienia dzieła sztuki, rozwijającego się zgodnie z jej regułami. Zatracając dystans wobec tego przedstawienia – porwany przez nie i pochłonięty – ztraca równocześnie dystans wobec samego siebie, przeobrażając w rytmie tego, co w dziele przedstawiane, własne samorozumienie. Skonfrontowany z przedstawianą przez dzieło „całością sensu” zmienia swoje dotychczasowe podejście do siebie, do innych, do świata.

Ujmując przedstawienie dzieła sztuki jako grę, Gadamer włącza doświadczenie estetyczne w uniwersum doświadczenia hermeneutycznego. Według niego doświadczenie przedstawienia dzieła sztuki jako gry sprowadza się do doświadczenia „przedstawionego” w nim sensu/prawdy, który z racji swego nakierowania na siebie odsyła sobą w specyficzny sposób do „całości świata” (czy też może ściślej, do „świata jako całości”). Jest ono hermeneutycznym doświadczeniem granicznym, wyróżnionym na tle innych doświadczeń rozumienia.

Tak ujęta przez autora *Prawdy i metody* hermeneutyczna istota doświadczenia estetycznego budzi jednak szereg pytań i wątpliwości. Przede wszystkim rzuca się w oczy, że w Gadamerowskiej koncepcji przedstawienia dzieła sztuki jako gry kluczowe znaczenie mają przykłady wzięte z literatury. To one uzasadniają mówienie o doświadczeniu „całości sensu” czy „trwałej prawdy”, którą przedstawia dzieło sztuki, i o wyzwaniu, jakie stanowi ono dla samorozumienia uczestnika/gracza. A co z dziełami sztuki malarskiej, rzeźby czy muzyki, w których to sztukach trudno jest mówić o rozwoju jednolitej akcji oddziałującej na samorozumienie uczestnika? Co z doświadczeniem „całości sensu” w ich przypadku? Czy z doświadczeniem jedności przedstawienia? Czy Gadamer nie ignoruje w swojej koncepcji specyficznego charakteru gry, jaką te nie-literackie sztuki prowadzą z odbiorcą, nie dając się tak łatwo włączyć w „uniwersum hermeneutyczne”? Czy nie włącza ich na siłę w to uniwersum?

Innego typu pytania nasuwają się w stosunku do przyjmowanej przez Gadamera jedności rozwoju akcji przedstawienia dzieła sztuki oraz jego przekonania, że owo przedstawienie jako gra odcina się wyraźnie na tle otoczenia. Te własności posiadają niewątpliwie podane przez niego przykłady świętej procesji i tragedii antycznej. Czy jednak można je traktować jako paradygmatyczne, odnoszące się do wszelkich typów dzieł sztuki?

Istnieją przecież dzieła literackie, w których mamy do czynienia z wielością różnych, występujących niezależnie od siebie wątków, napisanych przy tym w innym dyskursie? Wystarczy przytoczyć *Ulisesa* Joyce’a, czy *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa. Są też dzieła z założenia heterogeniczne, łączące w sobie elementy sztuk plastycznych, literatury, muzyki itd. Wystarczy przejść się po wystawach sztuki współczesnej, aby zorientować się, jak dalece artyści coraz częściej penetrują te graniczne obszary. Zupełnie inaczej też należałoby zdefiniować kwestię „jedności” przedstawienia w nowoczesnych dziełach sztuki malarskiej czy w muzyce dodekafonicznej (atonalnej). We wszyst-

kich tych przypadkach nie mamy wszak do czynienia z czymś na kształt „jednolitego” rozwoju akcji, ale z różnymi wykorzystywanymi dla osiągnięcia artystycznego efektu dysonansami, dysharmoniami, pęknięciami, niewspółmiernościami itd.

Jeśli więc w dziełach tych mamy do czynienia z jakąś postacią „jedności” to konstituuje się ona w wyniku gry przebiegającej zgodnie z całkiem innymi zasadami niż te, o których mówi Gadamer. Elementem tej gry są bowiem właśnie owe dysonanse, niewspółmierności i pęknięcia. Innymi słowy, właśnie dlatego, że owa gra często się w trakcie „przedstawienia” załamuje, pojawiają się w niej różnego rodzaju przerwy i zgrzyty, rodzi się określony, zamierzony przez twórcę, efekt estetyczny. A nie – jak to jest w przypadku świętej procesji czy antycznej tragedii – że całość przedstawienia dzieła sztuki jako gry jest od początku do końca nastawiona na zachowanie jedności akcji.

Gadamer mógłby na ten zarzut odpowiedzieć – i w jakiejś mierze miałby rację – że „jedność” przedstawienia dzieła sztuki może konstituować się w wyniku znacznie bardziej złożonej i wyrafinowanej gry niż ta, o której pisał w *Prawdzie i metodzie*. Artysta może więc celowo wprowadzać do „gry” przedstawienia różnego rodzaju dysonanse i załamania, rwać akcję, konfrontować ze sobą różne typy dyskursu, wprowadzać różne elementy stylistyczne itd. Niemniej jednak nie zmienia to faktu, że ostatecznym efektem wszystkich tych poczynań jest osiągnięta na tej krętej i złożonej drodze „jedność” przedstawienia konstituująca się na planie głębokim dzieła. Znacznie trudniej natomiast byłoby mu z pewnością odpowiedzieć na drugi zarzut: wskazanie na tego typu zjawiska, kierunki i style w sztuce, w których po pierwsze, pod znakiem zapytania staje sposób ujęcia przez niego tożsamości dzieła, po drugie zaś, nie sposób jest mówić o wyraźnym rozgraniczeniu przedstawienia tego dzieła od zewnętrznego kontekstu, w którym to przedstawienie ma miejsce.

Do pierwszego typu przypadków należałoby zaliczyć np. inscenizacje dramatów, w których reżyser dokonuje selekcji kwestii wypowiedzianych przez jego bohaterów oraz aranżuje poszczególne sceny w taki sposób, że różnią się one zasadniczo swą wymową od dotychczasowych realizacji. Jak więc w podobnych wypadkach możemy ustalić tożsamość przedstawienia akcji dramatu? Jak w ramach tej tożsamości można pogodzić ze sobą inscenizacje dzieła, których wymowa klóci się ze sobą nawzajem? Jeśli więc zgodzimy się z Gadamerem, że dzieło sztuki istnieje jedynie w przedstawieniu (tzn. jedynie o ile jest „grane”, a więc oglądane, słuchane, czytane itd.), jak w takim razie pogodzić to twierdzenie z faktem, że różne inscenizacje / przedstawienia rzekomo „tego samego” dzieła posiadają całkiem różną wymowę, niekiedy wręcz wykluczającą się nawzajem? Co w podobnych przypadkach stanowi o tożsamości dzieła? Sam tekst dramatu? Albo też, co począć z dramatami, które zostały obmyślane przez ich autora w ten sposób, że w kluczowym momencie akcji widzowie mają prawo do wyboru jednego z wariantów zakończenia akcji? Drugiego typu pytania wiążą się z tak obmyślanymi przedstawieniami dzieł sztuki, w których celowo rozmywa się czy relatywizuje granicę między dziełem i kontekstem, w jakim jest ono grane. Albo też ten kontekst czyni się elementem przedstawienia dzieła – jak ma to miejsce w przypadku sztuki o charakterze performance. Czy w odniesieniu do tych zjawisk artystycznych możemy w ogóle

jeszcze posługiwać się pojęciem dzieła? Czy można odnieść do nich kategorię klasycyzmu tak jak ją rozumie Gadamer?

Podstawowe pytanie, jakie nasuwa się pod adresem Gadamerowskiej koncepcji dzieła sztuki jako gry, jest jednak całkiem innego rodzaju. Dotyczy ono tego, na ile słuszną jest jego krytyka Kantowskiej estetyki, której zarzuca on „subiektywizację”, a więc ujęcie doświadczenia estetycznego pod kątem gry władz poznawczych podmiotu doznającego „piękną” obiektu? Obojętne przy tym, czy obiekt ten należy do świata przyrody, czy też jest dziełem sztuki. Kant, jak wiadomo, również posługiwał się pojęciem gry dla oddania istoty doświadczenia estetycznego, tyle że rozumiał je właśnie subiektywnie jako swobodną grę wyobraźni i intelektu podmiotu doświadczającego piękna przedmiotu. W tym ujęciu, zdaniem Gadamera, obiekt doświadczenia estetycznego został zredukowany do roli bodźca uruchamiającego tego rodzaju grę, a nacisk został położony wyłącznie na podmiot owej gry. Dało to później początek rozwojowi „estetyki przeżycia”, w której dzieło sztuki zostało sprowadzone do płynnej wiązki bodźców pozbawionej jakiegokolwiek tożsamości (np. wczesna estetyka György Lukácsa).

Przeciwstawiając się tej tradycji myśli estetycznej, która ma swój początek w estetyce Kanta, Gadamer formułuje przedstawioną powyżej koncepcję przedstawienia dzieła sztuki jako gry całkiem innego rodzaju niż ta, o której mówi Kant. W koncepcji tej gra, po pierwsze, nazywa sposób istnienia dzieła, a nie stan podmiotu doświadczenia estetycznego oraz stanowi fenomen nadający dziełu sztuki określoną tożsamość, możliwość powtarzania jego przedstawienia w nieskończoność. Po drugie zaś, gra sprawia, że odbiorca dzieła sztuki nie znajduje się wobec niego w pozycji podmiotu doświadczającego niejako z zewnątrz piękno dzieła, ale przeobraża się w uczestnika jego przedstawienia doświadczającego – jako gracz – organiczną z nim jedność.

W ten sposób, według Gadamera, jego własna koncepcja pozwala przezwyciężyć dwie fatalne konsekwencje estetyki Kantowskiej: (1) całkowite zignorowanie i w konsekwencji rozmycie kwestii tożsamości dzieła sztuki (czy obiektu estetycznego jako takiego) oraz (2) przekonanie, że odbiorca tego dzieła znajduje się w stosunku do niego w pozycji zewnętrznego podmiotu, na którego nakierowane są przedstawienia tego dzieła. Stąd bierze swój początek tzw. rozróżnienie estetyczne, gdzie zakłada się, iż odbiorca dzieła sztuki ma je napotkać w całkowitym oderwaniu od kontekstu, w jakim to dzieło się pojawia.

Gadamerowska koncepcja dzieła sztuki jako gry wprowadza bez wątpienia do współczesnej myśli estetycznej całkiem nowe wątki, wskazując na pomijane w niej do tej pory (czy ignorowane) aspekty doświadczenia estetycznego. Pytaniem jest jednak, czy dokonana przez autora *Prawdy i metody* krytyka stanowiska Kanta nie niweluje zbyt pośpiesznie problemu, z którym ten ostatni borykał się w swojej estetyce i który bynajmniej nie daje się potraktować w kategoriach „subiektywizacji”. Chodzi o pytanie o doświadczenie fenomenu piękna. Odnosi się ono wprawdzie w sposób oczywisty do doświadczenia podmiotu obcującego z dziełem sztuki czy zachwycającego się jakimś obiektem przyrodniczym, niemniej jednak jako takie nie daje się sprowadzić do perspektywy czysto podmiotowej. Doświadczenie piękna nie jest wszakże u Kanta tylko sprawą subiek-

tywnych odczuć podmiotu, ale ma status fenomenu o wymiarze ogólnym (uniwersalnym), który ewidentnie zakorzeniony jest w strukturze samego dzieła. Tyle że wówczas ową strukturę należałoby ująć całkiem inaczej niż to proponuje Gadamer. Na ten aspekt estetyki Kantowskiej wskazuje Jacques Derrida w *Prawdzie w malarstwie*, wykazując, że obecne są w niej implikacje do całkiem innego ujęcia relacji między dziełem pojętym jako ergon (wytwór, *das Gebilde*), a jego obramowaniem czyli *parergonem*.<sup>37</sup> Wtedy też swoistej rehabilitacji – ale i przeobrażeniu – ulec musi obecne w *Krytyce władzy sądzienia* pojęcie gry władz poznawczych podmiotu jako ściśle powiązane z rozdwojoną niejako w sobie strukturą samego dzieła sztuki. Jednak konfrontacja tego ujęcia z Gadamerowskim pojęciem dzieła sztuki jako gry to już temat na całkiem inną rozprawę.

---

<sup>37</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.



## ONTOLOGIA OBRAZU

### 1. DZIEŁO SZTUKI I KONTEKST DZIEJOWY

Rozwijając swoją koncepcję sztuki jako gry Gadamer posługiwał się głównie przykładami zaczerpniętymi z dziedziny „sztuki słowa”, a więc z literatury. Wśród nich paradygmatyczne znaczenie zyskał przykład tragedii greckiej, w której widzowie, uczestnicząc w budzących w nich przerażenie i trwogę wydarzeniach na scenie, w ich punkcie kulminacyjnym – paradoksalnie – doświadczają *katharsis*, czyli wielkiego wewnętrznego oczyszczenia. Ten proces daje się ująć jako specyficzny rodzaj gry, w której widzowie pochłonięci wydarzeniami na scenie stają się bezwiednie ich uczestnikami. Zatracają się w nich bez reszty, zapominając o sobie samych, jakimi są na co dzień. Swe rozważania zakończył Gadamer konkluzją:

„Poprzez pojęcie gry i pojęcie cechującej grę sztuki przemiany w wytwór staraliśmy się uka-  
zać coś ogólnego: że mianowicie przedstawienie (*Darstellung*) względnie wystawienie dramatu  
i utworu muzycznego jest czymś istotowym i w żadnym razie nie przygodnym. W nim realizuje  
się tylko to, co przez nie przedstawiane (*dargestellte*).”<sup>38</sup>

Stwierdzenie to nie tylko zakłada, że dzieło sztuki, będąc grą, istnieje jedynie o tyle, o ile jest przedstawiane w określonym miejscu i czasie. Tym samym zaś na sposób bycia dzieła sztuki składają się wszelkie jednorazowe okoliczności, jakie złożyły się na jego przedstawienie i jemu towarzyszą. Innymi słowy, dzieło sztuki dokonując się jako gra, w której uczestniczą wszyscy z nim obcuający, jest organicznie zrośnięte z kontekstem swego przedstawienia. Kontekst współtworzy w sposób istotowy sens jego przedstawień.

Nie znaczy to, że aby adekwatnie zrozumieć sens przedstawień danego dzieła sztuki, należy znać okoliczności jego powstania, różne szczegóły biograficzne, które odegrały istotną rolę w procesie jego tworzenia, itd. Te czynniki należy bowiem rozpatrywać nie ze względu na siebie, a jako oddziałujące niejako z zewnątrz na sens przedstawień dzieła i tylko w tym sensie dlań istotne. Należy przede wszystkim uchwycić ich funkcję i postać w ramach samego przedstawienia dzieła, gdzie w swej „oryginalnej” postaci są one zazwyczaj jedynie swego rodzaju pretekstem, punktem wyjścia do wykreowania przez autora własnej artystycznej wizji, wykraczającej często poza ich dosłowność. Jeśli więc wiedza na ich temat jest niekiedy niezbędna po temu, aby zrozumieć właściwy sens różnych odwołań i aluzji obecnych w danym utworze, to należy zarazem uwzględnić fakt, że ich status i znaczenie, rozpatrywane z perspektywy przedstawienia dzieła, uległy całkowitej transformacji. Funkcjonują one bowiem teraz przede wszystkim w językowym kontekście tego przedstawienia, ukazanego w nim świata, jako element artystycznej wizji, a nie jako odrębny zbiór faktów czy zdarzeń z życia pisarza.

<sup>38</sup> Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 147. W przytoczonym cytacie zmieniłem zaproponowany przez tłumacza przekład słowa *Darstellung* jako „prezentacja” na „przedstawienie”, propozycja tłumacza wydaje mi się bowiem wysoce problematyczna, zapoznająca sens Gadamerowskiego wywodu.

Istnieje na przykład zasadnicza różnica między „statusem ontologicznym” okrutnej zbrodni, jakiej na przywódcach niemieckiej lewicy, Róży Luksemburg i Liebknechcie, dopuścili się ich przeciwnicy polityczni w 1920 roku (zostali oni brutalnie zamordowani i ich ciała wrzucono do Szprewy), jako pewnym faktem historycznym a znaczeniem, jakie to wydarzenie zyskało w znanym wierszu Paula Celana, wchodzącym w skład cyklu *Schneepart*, w którym pojawiają się wyraźne do niego aluzje. Z jednej strony więc znajomość kontekstu zewnętrznego jest niezbędna, aby zrozumieć sens aluzji i całego wiersza. Z drugiej strony jednak wiersz Celana nie jest po prostu opowieścią o tym zdarzeniu, służy ono jedynie autorowi po to, aby na jego przykładzie wydobyć traumatyczny wymiar ludzkich dziejów, w których podobne zbrodnie są po dziś dzień na porządku dziennym. Można powiedzieć, że Celan odsłania w tym wierszu coś z ponurej i tragicznej „metafizyki” ludzkiej historii, kontrastując ją z obojętnością przyrodniczego świata, w którym zacierają się ślady po tragicznych zdarzeniach, a życie toczy się dalej zwykłym trybem. To samo zresztą można powiedzieć o ludzkim zapominaniu. Ma to niewiele wspólnego ze sposobem, w jaki relacjonuje to wydarzenie historyk. Obie te narracje dzieli ontologiczna przepaść.

Jeśli więc historyczna wiedza o okolicznościach zbrodni, jaką popełniono na przywódcach ruchu komunistycznego w Niemczech jest niezbędna po temu, aby zrozumieć sens różnych aluzji w wierszu Celana, to nie jest wystarczająca, aby zrozumieć, jaki sens przybrała owa zbrodnia w tym wierszu. Jako jego punkt odniesienia funkcjonuje ona bowiem przede wszystkim w kontekście jego przedstawień, a nie tego, co kiedyś się wydarzyło. Ma więc całkiem inny ontologiczny status. Na wydobyciu specyfiki tego związku zasada się cały trud interpretatora, który nie może się po prostu ograniczyć do podania pewnych biograficznych informacji o autorze, czy o faktach historycznych, do których odsyła dany utwór.

Na rozumienie dzieła sztuki w sposób istotny wpływa określony dziejowy kontekst, w którym dokonuje się jego przedstawienie. Jeśli więc np. Mickiewiczowskie *Dziady* wyreżyserowane przez Dejmkę w 1968 roku zaczęły być – na skutek splotu różnych zewnętrznych okoliczności – odbierane przez publiczność w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej, to ten okazjonalny moment nie był czynnikiem zewnętrznym czy drugorzędym w stosunku do sensu ówczesnych przedstawień tej sztuki. Przeciwnie, stał się on ich organiczną częścią, jakkolwiek równocześnie owe przedstawienia przekazywały widzom pewne zawarte w niej „trwałe” prawdy, rozpoznawane w podobny sposób przez kolejne pokolenia widzów.

W dziełach sztuki dramatycznej przy tym – podobnie jak i w tym przypadku – na okazjonalny wymiar przedstawień składa się również sposób, w jaki wyreżyserowane jest dane dzieło oraz gra aktorów. Dlatego kwestia jego scenicznej „tożsamości” wygląda tu inaczej niż w przypadku innego typu dzieł. Reżyser może bowiem dokonywać odpowiedniej selekcji spośród kwestii wypowiadanych przez bohaterów sztuki, zmieniać dowolnie wystrój sceniczny, narzucać aktorom odpowiedni sposób zagrania danych ról, a nawet dopisywać własne kwestie.

## 2. NOWOCZESNA ŚWIADOMOŚĆ ESTETYCZNA I OBRAZ

Na pierwszy rzut oka na przeciwnym biegunie znajdują się pod tym względem dzieła sztuki plastycznej, które zdają się mieć jednoznaczną tożsamość, nie odpowiada im też żadna zmienność przedstawień. Poświadcza to zresztą w sposób wymowny potoczny zwyczaj językowy, gdzie „obrazem” nazywa się:

„(...) nowożytny płaski obraz, nie przytwierdzony nigdzie na stałe, który dzięki okalającym go ramom prezentuje się całkowicie samodzielnie – a przez to właśnie umożliwia dowolne uszeregowanie, jak to czyni współczesna galeria. Taki obraz na pozór nie ma w sobie w ogóle nic z obiektywnej zależności od pośrednictwa, o którym mówiliśmy w związku z dramatem i muzyką. Obraz malowany na wystawę lub dla galerii, co stało się regułą po wymarcu sztuki na zamówienie, w widoczny sposób wychodzi całkowicie naprzeciw stawianemu przez świadomość estetyczną wymogowi abstrakcji i sformułowanej w estetyce geniuszu teorii natchnienia.”<sup>39</sup>

Rozumiany w ten sposób „obraz” wydaje się być bytem całkowicie samoistnym, oddzielnym wyraźnie od otoczenia, w którym się znajduje. Należy go więc rozpatrywać wyłącznie ze względu na niego samego, w oderwaniu od jakiegokolwiek kontekstu, w jakim się pojawił i w jakim funkcjonuje. W rezultacie obraz:

„(...) przyznaje na pozór rację bezpośredniemu charakterowi świadomości estetycznej. Jest niczym koronny świadek potwierdzający jej uniwersalne roszczenie (...)”<sup>40</sup>

To wszak świadomość estetyczna, każąc traktować dzieła sztuki jako obiekty estetycznego delektowania się, dokonuje abstrakcji w stosunku do ich faktycznego sposobu bycia i funkcjonowania ich przedstawień w trakcie obcowania z nimi. Tak oto obraz staje się paradygmatycznym przykładem wychodzącym naprzeciw założeniom podobnego podejścia. Znakomicie wpasowuje się w tkwiące u jego podstaw „rozdzielenie estetyczne”:

„Tym samym każde dzieło sztuki czynimy niejako obrazem: odcinamy je od wszelkich jego związków z życiem i swoistych warunków jego dostępności, przez co zostaje ono uwięzione niczym obraz w ramach i niejako zawieszona na ścianie”<sup>41</sup>

Problem jednak w tym, że podobne rozumienie „obrazu” (*Bild*), które ma swoje korzenie w renesansowym jego pojmowaniu jako tworu w pełni samoistnego, zamkniętego ramami i spełniającego wymóg „harmonii” (Leon Battista Alberti) samo ma charakter historyczny. Ukształtowało się ono dopiero w nowożytnych dziejach malarstwa europejskiego („Dopiero wtedy powstają obrazy w pełni samoistne, które nawet bez ram i obramowującego otoczenia są już same z siebie jednolitymi i zamkniętymi tworami.”<sup>42</sup>). Natomiast wcześniej, jak i w innych kulturach, słowo „obraz” znaczyło coś zupełnie innego i miało inny zakres.

Spostrzeżenie to stanowi dla Gadamera punkt wyjścia w wypracowaniu koncepcji obrazu, która zrywałaby z opisanym powyżej sposobem jego pojmowania w nowożytności i we współczesności.

<sup>39</sup> Tamże, s. 148.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże, s. 149.

<sup>42</sup> Tamże, s. 150.

Stwierdza on, że wspomniana koncepcja obrazu Albertiego nie może być utożsamiana z klasycznym ideałem pięknego przedmiotu, który „istnieje tak, że nie można mu niczego odebrać i niczego dodać, nie niszcząc zarazem jego piękna.”<sup>43</sup> Ten ideał ukształtował się w odniesieniu do dzieł sztuki znacznie wcześniej i miał znacznie szerszy zasięg niż zakładało to ujęcie Albertiego. Wiedział o nim już wszakże Arystoteles, któremu z oczywistych względów obce było to ujęcie. Można zatem pokusić się o wypracowanie szerszego pojęcia „obrazu” niż to, które utrwaliło się we współczesnej tradycji malarstwa europejskiego i które wydobędzie jego bardziej ogólny sens. Dlatego Gadamer stwierdza, że w swoich rozważaniach chciałby:

„zapropionować pewną formę ujęcia sposobu istnienia obrazu, która uwolni obraz od relacji do świadomości estetycznej i pojęcia obrazu w postaci, do jakiej nas przyzwyczyły współczesne galerie, oraz zwiąże na powrót obraz ze zdyskredytowanym przez estetykę przeżycia pojęciem dekoracyjności.”<sup>44</sup>

Innymi słowy, autorowi *Prawdy i metody* chodzi o uwolnienie pojęcia obrazu od „metafizycznych” ograniczeń współczesnej świadomości estetycznej, gdzie ujmuje się go jako izolowany piękny przedmiot w ramach, wystawiony na delectowanie się zwiedzających w muzeum, czy w galerii sztuki. Czym jednak miałyby różnić się to nowe pojmowanie obrazu od tradycyjnego? W jakim sensie miałyby być ono jego poszerzeniem i wydobyciem jego „bardziej ogólnego” sensu?

### 3. OBRAZ I OTOCZENIE

Całą przytoczoną powyżej argumentację Gadamera należałoby odnieść do poprzedniego rozdziału, w którym starał się zarysować ontologię dzieła sztuki jako gry. Tym bowiem, co z jego perspektywy jest najbardziej wątpliwym momentem w ujęciu obrazu przez świadomość estetyczną, jest jego wyłączenie z „gry” z otoczeniem, z miejscem, w którym obraz się zjawia i funkcjonuje. Stwierdza więc, że kryzys w naszym stosunku do obrazów dzisiaj polega na tym, iż nagle zdaliśmy sobie sprawę, że „dla obrazów zabrakło miejsca”, w którym mogłyby się one utwierdzić w pełni w swoim faktycznym sposobie bycia. Chodzi tu innymi słowy o to, że w wyniku rozpowszechnienia się wspomnianej powyżej abstrakcji świadomości estetycznej, przestano je rozpatrywać w ścisłym powiązaniu z miejscem, w którym się zjawiają, relegując do miejsc odosobnienia, jakimi są muzealne wystawy i galerie. Zapomniano zatem o tym, że faktyczny, źródłowy sposób bycia obrazu pozostaje w ścisłym związku z otoczeniem, w jakim się on zjawia i na które jest nakierowany w tym, co sobą przedstawia. To ostatnie współokreśla w sposób istotny sposób bycia obrazu, a nie jest tylko zewnętrznym wobec niego kontekstem, od którego obraz należy całkowicie odgraniczyć.

Przeznaczeniem obrazu, wypływającym z jego faktycznego sposobu bycia, jest bowiem to, że winien on współ-grać z otoczeniem, w jakim się zjawia i do którego w tym, co sobą przedstawia, jest odniesiony. Obraz winien promieniować na otoczenie, wpływając na sposób jego napotkania przez obcującego z nim. Dopiero poprzez pryzmat tego rodzaju gry obrazu z otoczeniem ten, kto z nim obcuje, może dać się „uwieść” przez świat jego przedstawień (*Darstellungen*), angażując w to doświadczenie całość swojej egzystencji. Mówiąc jeszcze inaczej, gra jaką jest obraz jako dzieło sztuki nie zamyka się w jego ramach, ale „angażuje” sobą cały kontekst napotkania tego, kto nań

<sup>43</sup> Tamże, s. 149.

<sup>44</sup> Tamże, s. 150.

spogląda. Kontekst ów wówczas napotykanym jest przez obcującego z obrazem w całkiem odmienny sposób, niż ma to miejsce na co dzień. To bowiem obraz w sposób decydujący określa perspektywę odniesienia się do jego kontekstu.

Zarysowana w poprzednich paragrafach *Prawdy i metody* koncepcja dzieła sztuki jako gry wyznacza zatem sobą horyzont dalszych analiz dotyczących pojęcia obrazu, w których Gadamer dokonuje analizy ontologii tego ostatniego. Dopiero wskazując na ścisłe powiązanie tej koncepcji z ową analizą, można uchwycić w pełni znaczenie dokonywanych w niej rozróżnień.

#### 4. GADAMERA HERMENEUTYKA OBRAZU. *BILD I GEBILDE*.

Analizę ontologiczną obrazu dokonaną przez Gadamera w *Prawdzie i metodzie* określają trzy pojęcia: *Bild*, *Abbild*, *Urbild*, przełożone przez tłumacza jako odpowiednio: obraz, podobizna i pierwowzór. Ponieważ w wywodach Gadamera istotną rolę odgrywa „gra” pokrewieństwem morfologicznym tych trzech pojęć, które zawierają w sobie rdzeń „bild”, niezbędne jest poczynienie na początku kilku uwag wstępnych w tej materii. W propozycjach tłumacza bowiem ten wymiar Gadamerowskiego tekstu całkowicie się zaciera.

Zacznijmy od słowa *Bild*. W języku niemieckim, potraktowane dosłownie, zyskuje ono pewną wieloznaczność, nieobecną w polskim słowie „obraz”. *Bild* bowiem pozostaje w ścisłym związku morfologicznego pokrewieństwa z czasownikiem *bilden*, który znaczy kształtować, formować, tworzyć. W tym kontekście *Bild* znaczy obraz, który jest jakimś „kształtem”, rezultatem procesu kształtowania opornego tworzywa. Dopiero w wyniku tego procesu tworzywo to zyskało jakiś nadany mu przez człowieka kształt i wygląd; stało się jakimś „obrazem”. *Bild* to zatem w sensie dosłownym zarazem obraz i kształt, to obraz/kształt.

Jeśli więc słowo *Bild* w potocznej niemczyźnie znaczy dzisiaj przede wszystkim – jak w polskim – „obraz”, jest to jego znaczenie metaforyczne, wtórne w perspektywie jego genealogii. Nałożyło się ono na *Bild* jako na odcisnięty przez człowieka na jakimś tworzywie „kształt”, efekt procesu twórczego, formowania czegoś.

W tym kontekście istotne jest to, że Gadamer w rozdziale *Bytowa wartość obrazu* sięga często po takie słowa spokrewnione słowotwórczo z *Bild* jak *Abbild*, *Urbild*, *Gebilde*, *bilden*, *bildende Künste* itd. W ten sposób we wszystkich tych słowach współgra rdzeń „bild” kojarzony z „kształtem”, „kształtowaniem” czegoś. Pozwala mu to w tych słowach przywołać – podkreślane przez niego w innych pracach – właściwe tradycji greckiej rozumienie wszelkiej sztuki w ścisłym związku z procesem „formowania” czegoś, z jakąś *techné* (np. z procesem wyrobu garnków). Innymi słowy – powiązać z zamierzonym kształtowaniem przez człowieka opornej materii/tworzywa w celu wytworzenia jakiegoś „wytworu”, czyli *Gebilde*. Przy czym owo *Gebilde* można byłoby również dobrze, aktualizując jego dosłowne znaczenie, przełożyć jako „wy-kształt”. A więc jakiś przedmiot wy-kształcony, będący wynikiem świadomej wytwarzającej czy twórczej działalności człowieka.

Rozpatrywana w tym kontekście analiza ontologii „obrazu”, czyli *Bild*, nie odnosi się tylko do sztuk plastycznych (*bildende Künste*), ale w równej mierze odnieść ją można do sztuk transytywnych (*transitorische Künste*), czyli do sztuk słowa, o których Gadamer pisał w poprzed-

nim rozdziale. Wszystkie wytwory tych sztuk są wszakże jakimiś *Gebilde*, czyli „wykształtami” o określonym wyglądzie/obrazie. Tym bardziej więc nie chodzi tu tylko o dziedzinę malarstwa, czyli „królestwo obrazów” w tradycyjnym, wąskim rozumieniu tego terminu, lecz o wszelkie „sztuki piękne”, łącznie z literaturą.

Dzieła wszystkich tych sztuk mają wszak jako „wykształty” jedną cechę wspólną; w swej trwałości, zestawionej na sobie samej, postaci odróżniają się od otoczenia, zawierając w sobie określony *telos*.

Odczytane w ten sposób określenie *bildende Künste* zawiera zatem w sobie coś znacznie więcej niż to, co rozumiał przez nie *Lessing* przeciwstawiając je *transitorische Künste*. Potraktowane w sposób dosłowny może zostać odniesione do wszelkich sztuk, w których jakieś tworzywo, również materia słowa, zostało przez człowieka w określony twórczy sposób ukształtowane. Czego wynikiem jest zawsze jakieś *Gebilde*: wykształt o określonym wyglądzie/obrazie, o walorze bycia „pięknym”.

Każde to jednak nieco inaczej spojrzeć na samo malarstwo jako – historycznie biorąc – należące do *bildende Künste*. Zaproponowane przez nas odczytanie implikuje bowiem to, że wszelkie „obrazy” traktowane przez nas jako dzieła sztuki są „piękne” jako wynik twórczego procesu „kształtowania” (*bilden*) rzeczy. Dopiero tak pojęte kształtowanie nadaje im postać *Gebilde*/wykształtu o określonych walorach estetycznych. W tej perspektywie obróbka materii/tworzywa w malarstwie, rzeźbie czy architekturze, to tylko różne warianty „tego samego” procesu kształtowania, którego efektem jest jakiś obraz/kształt przetworzonej w tym procesie materii.

Zaktualizowana w ten sposób przez Gadamera wieloznaczność słowa *Bild* (i słów mu pokrewnych) wychodzi naprzeciw jego zamiarowi wydobycia ścisłego związku między owym *Bild* jako „obrazem” i „miejscem”, w którym się on zjawia. Piękny *Bild* bowiem – obojętnie czy będzie to malowidło, rzeźba czy dzieło architektury – jest specyficznym „wykształtem”, który w swej obrazowej zawartości oddziałuje na „miejsce”, w którym się zjawia. W rezultacie nadaje mu całkiem nowy status i jakość i każde napotkać jako coś zupełnie innego niż to, czym było ono do tej pory. Chodzi tu zatem o coś więcej niż tylko o oddziaływanie samego „obrazu” na otoczenie, do którego jest on odniesiony. *Bild* każdego pięknego *Gebilde* oddziałuje bowiem jako utrwalony w tym ostatnim jakiś „kształt”/obraz, będący wynikiem twórczego przetworzenia wyjściowego tworzywa.

Nic więc dziwnego, że pod koniec swych rozważań o ontologii „obrazu” Gadamer podaje przykład architektury jako paradygmatyczny dla organicznego związku *Bild* z otoczeniem, w jakim się pojawia.

## 5. *ABBILD* JAKO ODZWIERCIEDLENIE, *URBILD* JAKO OBRAZ PIERWOTNY

Podobnie jak słowo *Bild* zawiera w sobie (potencjalnie) znaczenia, których nie sposób jest oddać w polskim przekładzie, to samo dotyczy słów *Abbild* oraz *Urbild* przełożonych przez tłumacza w *Prawdzie i metodzie* jako „podobizna” oraz „pierwowzór”.

Zacznijmy od słowa *Abbild*. Tłumacz zdecydował się oddać je za pomocą słowa „podobizna”, które odnosi się jednego z jego wielu znaczeń faktycznie występujących w języku niemieckim.

Na przykład podobizna jako rysunek czy obraz czyjejs twarzy (np. portret pamięciowy), w którym podkreśla się jej rysy specyficzne, tak aby uchwycić podobieństwo z osobą, do której się one odnosi. Niemniej jednak *Abbild* znaczy zarazem coś zupełnie innego: zwierciadlane odbicie „kształtu/obrazu” (*Bild*) jakiejś twarzy czy rzeczy, w którym ujawniają się one w tym, czym są faktycznie. W tym kontekście „podobizna” jest tylko jednym ze „słabszych” wariantów *Abbild* jako obrazu odbitego. Podobizna nie musi być wszakże wierną kopią czy zwierciadlanym odbiciem wyglądu danej osoby. Może tylko ją przypominać w większym lub mniejszym stopniu. Natomiast *Abbild* to obraz danej osoby ujrzany w zwierciadle jako obraz odbity, w którym ta – lub inni spoglądający na to odbicie – rozpoznaje samą siebie, taką, jaką jest faktycznie. Może wówczas powiedzieć do siebie: tak, to jestem ja! Ujawnia się ona wówczas dla siebie w swoim bycie, w tym, kim faktycznie jest. *Abbild* to, innymi słowy, kształt/obraz odbity, który nie tyle jest wiernym duplikatem tego, czym wygląd (*Bild*) odbija, jego kopią, co takim podwojeniem tego wyglądu („kształtu”), w którym ta osoba staje się dla siebie samo-obecna. Zanika w nim, utożsamia się z nim bez reszty. Do tak pojętej ontologicznej struktury obrazu odbitego (*Abbild*), głębokiej dwuznaczności jego relacji do obrazu-oryginału (*Bild*), w której splatają się one ze sobą nie do odróżnienia, odsyła znany mit o Narcyzie. Bez tego osobliwego splotu obrazu (*Bild*) z obrazem odbitym (*Abbild*) fascynacja Narcyza własnym obrazem odbitym w lustrze wody byłaby niemożliwa.

Podobna nieścisłość ma miejsce w tłumaczeniu słowa *Urbild* jako „pierwowzór”. W jego wyniku zatracą się to, że chodzi tu w istocie o obraz/kształt pierwotny. W procesie tworzenia/kształtowania jakiegoś *Gebilde*/wy-kształtu funkcjonuje on wprawdzie jako niezbędny punkt odniesienia, ale właśnie nie jako „pierwowzór” w potocznym rozumieniu tego słowa. Nie ma w nim bowiem nic, co by twórcy narzucało jako obowiązujący jakiś idealny schemat w postaci identyfikowalnego wzoru pierwotnego, który winien on w swoim *Gebilde* zachować. Przeciwnie, ów obraz/kształt pierwotny ma u Gadamera status tego, co jako takie nieidentyfikowalne, co znamionuje jakaś nieureczywistniona jeszcze potencjalność. To innymi słowy obraz, który jeszcze nie zaistniał, ale który zarazem w całości nakierowany jest na to, aby zaistnieć.

W podobnie „wirtualnej” postaci obraz pierwotny (*Urbild*) jest z jednej strony niezbywalnym źródłem inspiracji dla artysty starającego się go urzeczywistnić w obrazie (*Bild*), utrwalić w dziele jako zawierającym go wy-kształcie (*Gebilde*). Z drugiej strony nie sposób go jako takiego zobiektywizować, gdyż o jego „istnieniu” i roli można mówić jedynie z perspektywy obrazu/kształtu (*Bild*), w którym się urzeczywistnia. Faktyczną egzystencję i urzeczywistnienie uzyskuje on bowiem dopiero w obrazie/kształcie (*Bild*), który przynosi dzieło sztuki jako wy-kształt (*Gebilde*). Innymi słowy, pierwotność (*Ur-*) owego obrazu/kształtu zasadza się na tym, że nie jest on jeszcze zestalony, wykształcony w jakimś konkretnym tworzywie, które dopiero pozwoliłoby mu zaistnieć jako takiemu. *Urbild* to jakby sama drzemiąca w bycie energia nakierowana na to, aby przybrać określony obraz/kształt (*Bild*), bez którego to odniesienia nie byłaby ona w ogóle tym, czym jest. Słowem, *Urbild* nie tyle poprzedza *Bild* w porządku genealogii, co zakłada ten drugi jako swój własny warunek. Mówiąc jeszcze inaczej – relacja między *Urbild* i *Bild* ma postać ontologicznego splotu, w którym oba tworzące go człony zakładają się wzajemnie.

## 6. OSOBLIWOŚĆ OBRAZU LUSTRZANEGO. OBRAZ I „PRZYROST” WIDZIALNEGO. RELACJA *BILD* – *URBILD*

Po tych wstępnych uwagach rozjaśniających znaczenia, w jakich Gadamer posługuje się trzema pojęciami kluczowymi dla swoich rozważań o statusie *bildende Künste*, przyjrzyjmy się bliżej jego analizie statusu ontologicznego obrazu/kształtu (*Bild*). U jej podstaw tkwią dwa pytania:

„Pytamy po pierwsze, pod jakim względem obraz (*Bild*) różni się od odzwierciedlenia (*Abbild*) (a więc o problematykę obrazu pierwotnego (*Urbild*), po drugie zaś, jak się z tego wywodzi stosunek obrazu (*Bild*) do jego świata”<sup>45</sup>

Pytania te Gadamer kieruje pod adresem „sztuk plastycznych” (*bildende Künste*), w których, inaczej niż w „sztukach tranzytywnych”, „pojęcie przedstawienia (*Darstellung*) wiąże się z pojęciem obrazu (*Bild*), odnoszącego się do swego obrazu pierwotnego (*Urbild*)”.<sup>46</sup> Dlatego status ontologiczny dzieł sztuk plastycznych przedstawia się inaczej niż status sztuk tranzytywnych. Należy go wydobyć poprzez analizę relacji obraz – obraz pierwotny, która wykracza poza pojęcie przedstawienia.

Należy jednak podkreślić, że Gadamer mówi tutaj o wykraczaniu, a nie o zerwaniu. Według niego bowiem każde dzieło sztuki istnieje jako przedstawienie, tyle że w przypadku sztuk plastycznych w owo przedstawienie wbudowana została relacja obrazu do obrazu pierwotnego. Nadaje mu to odmienną niż ma to miejsce w przypadku sztuk tranzytywnych ontologiczną postać, która wymaga wydobycia w swej swoistości.

Wyjść należy od tego, że przedstawienia dzieł sztuk plastycznych nie mają statusu odzwierciedlenia (*Abbild*). Nie są obrazem odbitym będącym podwojeniem obrazu pierwotnego (*Urbild*). Przedstawiany w nich obraz (*Bild*) odnosi się w nich do obrazu pierwotnego (*Urbild*) całkiem inaczej, niż gdyby to odniesienie rozpatrywać poprzez relację obraz (*Bild*) obraz odbity (*Abbild*).

W tradycji malarstwa europejskiego, od starożytności po średniowiecze, pojęcie odzwierciedlenia – twierdzi Gadamer - odegrało istotną rolę jako ściśle powiązane „z prymatem istoty żywej (ζῷον), a w szczególności osoby.”<sup>47</sup> Innymi słowy, wzorem sztuki malarskiej było takie przedstawienie osoby, które odzwierciedla jej wygląd najwierniej. Rolę niedoścignionego pierwowzoru stanowiło wówczas odbicie owej istoty żywej (osoby) w lustrze. Dlatego też słowo ζῷον, a więc „żywa osoba”, oznaczało pierwotnie również obraz.<sup>48</sup>

W rezultacie obraz (*Bild*), przedstawiony w malarstwie, został utożsamiony z podobizną (*Abbild*), ta zaś z kolei miała być wierną kopią obrazu pierwotnego (*Urbild*), pojmowanego jako realny

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże. Rozróżniając między sztukami tranzytywnymi (*transitorische Künste*) i sztukami plastycznymi (*bilden de Künste*) Gadamer nawiązuje do słynnego rozróżnienia Lessinga w *Laokoonie*, gdzie zostało ono wprowadzone. Do sztuk tranzytywnych („prześciowych”) zaliczane są tam dzieła literatury pięknej (*Dichtung*), które przedstawiają jakies zdarzenia rozwijające się w czasie, podczas gdy do sztuk plastycznych zaliczane są dzieła „nieruchome”, znajdujące się w jednym miejscu, a więc ograniczone czasowo i przestrzennie, np. malowidła, grafiki, budowle, pomniki czy rzeźby.

<sup>47</sup> Tamże, s. 151.

<sup>48</sup> Gadamer powołuje się tu na rozprawę Kurta Baucha, K. Bauch, *Die Geschichte des Begriffes 'imago' im Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, [w:] *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft* (W. Szilasi zum 70. Geburtstag), s. 9–28.



wygląd danej osoby. U podstaw tak rozumianego ideału przedstawień sztuki malarskiej tkwiło zatem zniesienie różnicy między tymi trzema pojęciami. Obraz miał być wierną podobizną obrazu pierwotnego. Każe to Gadamerowi stwierdzić, że przeznaczeniem obrazu pojmowanego jako podobizny jest:

„(...) zniesienie własnego bytu dla siebie i całkowite oddanie się przekazywaniu tego, co odwzorowywane. (...) Idealną podobizną byłby więc obraz lustrzany (*Spiegelbild*), gdyż jego byt zanika, istnieje tylko dla tego, kto spogląda w lustro, i poza swym czystym zjawianiem się jest niczym.”<sup>49</sup>

Ponieważ jednak obraz lustrzany nie ma żadnego bytu-dla-siebie, istnieje bowiem jedynie o tyle, o ile patrzy się w lustro, nasuwa się zrazu konkluzja, że w istocie nie jest to żaden obraz. Rzecz jednak w tym, że:

„(...) w obrazie lustrzanym zjawia się w postaci obrazu sam dany byt, tak iż mam go samego w lustrze.”<sup>50</sup>

Jeśli więc w podobiznie chodzi wyłącznie o odtworzenie czegoś i tego identyfikację, co zakłada że jest ona bytem zasadniczo różnym od tego, co odtwarza, w obrazie lustrzanym obraz tego, co jest w nim przedstawione, jest nieoddzielny od obecności tego czegoś. Ta różnica ma w oczach Gadamera znaczenie decydujące. Obraz bowiem nie odsyła do tego, co w nim przedstawiane, jako do czegoś w stosunku do niego zewnętrznego i odrębnego. Przeciwnie, w obrazie „przedstawienie pozostaje istotowo powiązane z tym, co przedstawiane, wręcz do niego przynależy.”<sup>51</sup> Dlatego „lustro daje obraz, a nie podobiznę: jest to obraz tego, co zostało przedstawione w lustrze, nieoddzielny od jego obecności.”<sup>52</sup> W rezultacie w lustrze „intencja kieruje się na pierwotną jedność i nieodróżnienie przedstawienia od tego, co przedstawione. W lustrze ukazuje się obraz tego, co przedstawione – to jest ‘jego’ obraz (a nie lustra).”<sup>53</sup>

Cały wywód Gadamera jest nakierowany na to, aby wykazać, że w pojęciu obrazu zawiera się zasadniczo coś więcej, niż tylko funkcja odzwierciedlania jakiegoś zewnętrznego w stosunku do niego „realnego” bytu, który zachowuje własną bytową samoistość. Gdyby tak było, obraz lustrzany sprowadzałby się do bycia kopią, podobizną czegoś. Miałby byt czysto iluzoryczny, wtórny w stosunku do tego, co sobą przedstawia, jego przedstawienia pozbawione byłyby „prawdy” w sensie ontologicznym.

Tymczasem obraz lustrzany, przedstawiając coś, uobecnia sobą byt tego, co przedstawia. Sprawia, że staje się ono w nim samoobecne. Odzwierciedlenie czegoś nie jest tu jego odwzorowaniem, lepszym lub gorszym, jak ma to miejsce w podobiznie, ale uobecnieniem w jego bycie jako

<sup>49</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 151.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960. W polskim przekładzie sens pierwotny tego fragmentu został dalece wypaczony.

<sup>52</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 132.

<sup>53</sup> Tamże, s. 132.

takim. W jakimś sensie to, co w obrazie lustrzanym odzwierciedlone, zaczyna dopiero istnieć. Jako takie w całości przechodzi na jego stronę i w nim się ujawniając, się uobecnia.

Wystarczy odwołać się do powszechnego doświadczenia spojrzenia w lustro. Jego niezwykłość, a zarazem odmienność w stosunku do innych doświadczeń polega na tym, że człowiek dopiero patrząc w lustro widzi siebie takim, jakim jest. Przedtem miał wszakże tylko bardzo abstrakcyjne pojęcie o sobie. Dlatego to dopiero ujrzany w ten sposób obraz siebie, własne imago, staje się podstawą wykształcenia obrazu siebie (wyobrażenia) jako Ja. Na ten obraz później będą nakładać się inne obrazy, wpływając na wykształcenie się tożsamości siebie jako Ja. Tak czy inaczej dopiero wówczas, w wyniku spojrzenia w lustro, człowiek ujawnia się samemu sobie takim, jaki jest – staje się samoobecny w swoim bycie. Na tym właśnie polega osobliwość tego doświadczenia, w którym podwojenie siebie w lustrzanym obrazie nie ma w sobie nic z kopii czy podobizny, ale w nim dopiero staje się ludzkie Ja jako takie.

Ten ontologiczny splot w obrazie przedstawienia i tego, co w nim przedstawiane, w dziejach ludzkiej kultury znalazł wymowne poświadczenie w nadawaniu mu w zamierzonych czasach statusu obrazu magicznego, obrazu, który zawiera w sobie pewną samoistną prawdę, jakieś przesłanie, które należałoby odczytać z jego przedstawień. Dopiero w świetle tego splotu zrozumiała się staję tragedia Narcyza uwiedzionego przez swój własny obraz w lustrze wody, czy religijny kult świętych obrazów. Namalowany Bóg czy inna święta postać nie są tu wszak traktowane jako podobizny, ale ma się w nich przejawiać coś z nich samych. Uobecniają one sobą samo sacrum, a nie tylko je „naśladują” czy kopiują. W równej mierze prawdę zawartą w lustrzanych obrazach poświadcza lęk przed odzwierciedlaniem postaci boskich, jak ma to miejsce w tradycji żydowskiej, czy w baśniowych podaniach o „złych” magicznych lustrach, za pomocą których można z czarować bohaterów. Obraz zwierciadlany uwidacznia ostatecznie jeden z fundamentalnych rysów obrazu jako takiego: nierozdzielność przedstawienia i tego, co przedstawione. Tym też różni się on od wszelkich podobizn i kopii, które zakładają rozdzielność obu tych momentów oraz wynikający stąd wtórny charakter przedstawienia w stosunku do tego, co przedstawiane, traktując to ostatnie jako niedościgniony oryginał.

To założenie tkwi też u podstaw rozróżnienia estetycznego, które:

„(...) przedstawienie jako takie postrzega w odróżnieniu od tego, co przedstawione.”<sup>54</sup>

Jednak w odróżnieniu od tego, jak zazwyczaj pojmujemy się podobizny i kopie, nie przyznając im przedstawieniom samoistnej wartości, lecz koncentrując się na bycie tego, co przedstawiane, w tradycji nowoczesnej myśli estetycznej kładzie się nacisk na własny byt obrazu, który dopiero pozwala być temu, co w nim odzwierciedlone. Zajmując takie stanowisko nie można jednak orientować się dalej według modelu obrazu zwierciadlanego (*Spiegelbild*). Obraz ten jest wszakże czystym pozorem i w swojej ulotnej egzystencji zależny jest od odzwierciedlenia.

Stanowisko nowoczesnej świadomości estetycznej w stosunku do obrazu cechuje zatem, zdaniem Gadamera, wyraźna sprzeczność. Dokonując rozróżnienia estetycznego stara się ona z jednej strony wyraźnie oddzielić od siebie przedstawienie obrazu i to, co w nim przedstawiane, i traktować to pierwsze jako byt samoistny, z drugiej zaś strony, posługując się modelem odzwierciedlenia, nadaje przedstawieniu obrazu status pozoru zależnego od tego, co przedstawiane. Milcząco zakłada, że tylko to ostatnie posiada pewien byt realny.

54 Tamże.

Aby przezwyciężyć tę aporię należy, twierdzi Gadamer, wyjść od całkiem innego modelu relacji między przedstawieniem obrazu a tym, co w nim przedstawiane. Byt owego obrazu jako przedstawienie:

„(...) a zatem właśnie jako to, w czym nie jest on tożsamy z tym, co odzwierciedlone (*Abgebildete*), nadaje mu w porównaniu do samego obrazu odbitego (*Abbild*) pozytywny wyróżnik bycia obrazem (*Bild*). (...) Taki obraz to nie obraz odbity, gdyż przedstawia on coś, co bez niego tak by się nie przedstawiało. Mówi on coś o obrazie pierwotnym (*Urbild*).”<sup>55</sup>

Słowem, przedstawienie obrazu nie jest obrazem odbitym, w którym obraz dopiero staje się sobą. Nie jest też podobizną, jako odniesiony do jakiegoś bytu poza sobą, którego jest podobizną (a więc niczym kopia chce go sobą wiernie odzwierciedlić). Jest ono w istocie odniesione do obrazu pierwotnego (*Urbild*), który sobą przedstawia. Jeśli bowiem w obrazie odbitym (zwierciadlanym) obraz dopiero stawał się obrazem (był więc w jakimś sensie zależny od swego odbicia – stawał się w nim sobą), w relacji obrazu (*Bild*) do obrazu pierwotnego (*Urbild*) jest poniekąd dokładnie na odwrót. To dopiero w obrazie (*Bild*) obraz pierwotny (*Urbild*) zaczyna istnieć jako taki. Ujawnia się samemu sobie. Ale dołącza się do tego jeszcze jeden moment, który sprawia, że relacja ta nie jest zwykłym odwróceniem pierwszej. Decydujące znaczenie ma tu bowiem fakt, że w obrazie (*Bild*) obraz pierwotny (*Urbild*) nie tylko ujawnia się jako taki, ale dokonuje się tutaj swoisty przyrost jego bytu. A jeśli tak jest, to mamy tutaj do czynienia z innym typem relacją, niż relacja odzwierciedlania.

Dotykamy punktu kluczowego w argumentacji Gadamera. Wskazując na to, że przedstawienie obrazu w *Gebilde* nie jest zwykłym podwojeniem jakiegoś „realnego” obrazu rzeczy na zasadzie odzwierciedlenia, ale że mamy w nim do czynienia ze swego rodzaju przyrostem bytu, stara się wskazać na metafizyczne ograniczenia w podejściu do statusu ontologicznego obrazu obecne we współczesnej świadomości estetycznej. W rezultacie, myślący zgodnie z modelem odzwierciedlenia (a właściwie go jeszcze dodatkowo deformujący poprzez wprowadzenie ostrego przedziału obraz dzieła sztuki – odzwierciedlana przez niego rzeczywistość) przedstawiciele tej tradycji nie są w stanie w sposób przekonujący uchwycić tego, na czym zasadza się samoistny charakter obrazu wzięty w całej jego pozytywności.

Rzecz jednak ciekawa, że Gadamer nie odrzuca wraz z tym całkowicie tegoż modelu. Jego zdaniem, mimo swej jednostronności, uchwytuje on w końcu istotny aspekt relacji przedstawienia obrazu do tego, co w nim odróżniane, ich nierozzerwalny spłot i tym samym źródłową nierozróżnialność. Tyle że w ramach współczesnej świadomości estetycznej ten model stał się karykaturą samego siebie w ramach nałożonego nań niejako wtórnie rozróżnienia estetycznego. W rezultacie, jeśli w świadomości religijnej przedstawienia obrazowe z racji swego spłotu z tym, co przedstawiają, mogły mieć w sobie coś magicznego i budzić respekt jako uobecniające sacrum, we współczesnej świadomości estetycznej zostały zdegradowane do rangi pozoru, bytu o charakterze wtórnym w stosunku do tego, co przedstawiają.

Dlatego właściwe zadanie polega na wykazaniu, że w przedstawieniu obrazu dochodzi nie tylko do uobecnienia przedstawianego bytu jako takiego, lecz że zarazem ów byt w nim na swój sposób „przyrasta”. Uobecnia się, stając się niejako czymś więcej, niż jest. Relacja o charakterze zwierciadlanym winna zatem zostać przeformułowana w ten sposób, aby nie tylko oddać sprawiedliwość uobecnianiu się bytu jako takiego w przedstawieniu obrazu, ale również, aby oddać przyrastanie

<sup>55</sup> Tamże, s. 133.

tego obrazu w swoim bycie. Dopiero wówczas można będzie pozytywnie uzasadnić autonomię przedstawień obrazu w stosunku do tego, co one przedstawiają, oraz wydobyć to, na czym polega prawda owych przedstawień.

Dotarliśmy w ten sposób do kluczowego momentu w Gadamerowskiej koncepcji obrazu w *bildende Kunst*: przekonania, że relacja między przedstawieniami obrazowymi w tych sztukach a tym, do czego się one odnoszą w swych przedstawieniach, nie daje się zamknąć w modelu odzwierciedlenia, gdyż dochodzi tutaj moment przyrostu przedstawienia obrazu w stosunku do tego, co w nim przedstawiane. Innymi słowy, zwierciadlany model relacji między obrazem (*Bild*) a obrazem odbitym (*Abbild*), gdzie punkt ciężkości spoczywa na tym ostatnim, prezentującym to, co przedstawiane w jego bytowej naoczności, wbudowany jest w całkiem innego rodzaju model relacji, w której kluczowe znaczenie posiada z kolei obraz (*Bild*) uobecniający sobą jakiś obraz pierwotny (*Urbild*).

Jeśli zatem ten ostatni pełni w tej relacji w stosunku do obrazu (*Bild*) rolę „pierwowzoru”, to nie w postaci jakiegoś już istniejącego, identyfikowalnego pojęciowo w swym wzorcowym charakterze, schematu, ale niczym arystotelesowska *hyle*, ma status czystej potencjalności zmierzającej dopiero do zaistnienia w przedstawieniu (*Darstellung*) obrazu (*Bild*) i poprzez obraz manifestującego swą wzorcową postać. W tym ujęciu zatem przedstawienie obrazu (*Bild*), zajmując miejsce obrazu odbitego (*Abbild*), nie tyle odbija sobą obraz pierwotny (*Urbild*), ale niejako retroaktywnie powołuje go sobą do istnienia. W tym sensie zawiera się w nim „więcej” niż w pełniącym w stosunku do niego funkcję „pierwowzoru” obrazie pierwotnym:

„Przedstawienie (*Darstellung*) pozostaje więc w pewnym istotnym sensie odniesione do obrazu pierwotnego (*Urbild*), który w nim dochodzi do przedstawienia. Jest ono jednak czymś więcej niż obrazem odbitym (*Abbild*). To, że przedstawienie jest obrazem – a nie samym obrazem pierwotnym – nie oznacza ubytku bytu (*Minderung am Sein*), lecz raczej autonomiczną rzeczywistość.”<sup>56</sup>

Autonomiczna rzeczywistość, jaką jest przedstawienie obrazu, nie konstytuuje się w tym wypadku poprzez wyodrębnienie się od jakiejś innej, faktycznie istniejącej rzeczywistości, którą potocznie uznaje się za „realną”, tak jak ma to miejsce w wielu nowoczesnych koncepcjach estetycznych, głoszących na różne sposoby autonomię sztuki wobec rzeczywistości i w ten sposób starających się „rehabilitować” walor poznawczy jej przedstawień. Ujęcie Gadamera jest daleko bardziej radykalne. Według niego autonomiczność przedstawień sztuki zasadza się na tym, że w pewnym sensie dopiero one powołują w jego prawdzie do istnienia to, do czego się, jako do swego obrazu pierwotnego (*Urbild*), odnoszą. Tak zwana realna rzeczywistość zewnętrzna, pojmowana jako istniejąca niezależnie od nich, nie ma zatem w ich wypadku najmniejszego znaczenia. To nie ona jest tutaj „pierwowzorem”, ale coś zupełnie innego, co jako takie jeszcze „realnie” nie zaistniało. I co w pewnym sensie jest dopiero przez przedstawienia obrazowe w dziele sztuki stwarzane.

W jednym ze swoich późniejszych esejów Gadamer tłumaczy ów „przyrost” bytu w przedstawieniach obrazowych dzieł sztuki odwołując się do twierdzenia Arystotelesa, iż ich zadaniem jest

<sup>56</sup> Tamże.

wydobycie na jaw istoty bytu, niedostrzegalnej w ich codziennych obrazach, traktowanych jako „realne” (a nie, jak twierdził Platon, dostarczanie tylko ich kopii). Ale ostatecznie to nie ujęcie autora *Poetyki* jest dla Gadamera głównym punktem odniesienia, tylko obecny w filozofii neoplatońskiej model emanacji bytu:

„która w ten sposób rozsadza granice greckiej ontologii substancji, uzasadnia pozytywną rangę bytowość obrazu. Jeśli bowiem pierwotnego Jednego nie ubywa przez wypływ wielości z niego, to oznacza to przecież, że przybywa bytu.”<sup>57</sup>

Dopiero w ramach tej tradycji, twierdzi Gadamer, autonomia przedstawień obrazu znalazła w swej pozytywności adekwatne ontologiczne uzasadnienie. Obraz bowiem jawi się tutaj jako pozytywny efekt emanacji Jednego, które w nim się przejawia i bez niego nie mogłoby jako takie zaistnieć. W tym punkcie neoplatonizm wychodzi naprzeciw chrześcijańskiej teologii, gdzie w przybraniu przez Boga ludzkiej postaci uznano rehabilitację tego, co widzialne i zerwano z właściwą tradycji judaistycznej wrogością wobec obrazów. W rezultacie, twierdzi Gadamer, uprawomocnieniu uległy dzieła sztuki, zrazu skoncentrowane na przedstawianiu scen biblijnych i historii Kościoła.

Ta wyróżniona pozycja ontologii neoplatońskiej, jeśli chodzi o uzasadnienie pozytywnego statusu ontologicznego obrazu, wynika stąd, że przewyższa ona ograniczenia platońskiego ujęcia relacji między obrazem, obrazem odbitym i obrazem pierwotnym. Obraz na swój sposób odbijając – a więc przedstawiając w pełni obecności – to, co w nim odbijane jako obraz pierwotny, nie tylko nie prowadzi do ontologicznego zubożenia tego ostatniego, lecz, wręcz przeciwnie, go na swój sposób wzbogaca. Ba – sprawia, że ten ostatni zyskuje w ogóle jakiś byt. Podobnie jak w chrześcijaństwie sacrum zyskuje pozytywną ontologiczną rangę dopiero, gdy zaczyna się prezentować przez to, co widzialne – w postaci Chrystusa znajduje swe wymowne ziemskie przedstawienie, staje się namacalnie, obecne.

Tę zmianę w podejściu do przedstawień obrazowych, zdaniem Gadamera, wymownie oddaje pojęcie „reprezentacji” (*Repräsentation*) z zakresu prawa kanonicznego. Reprezentacja w tym znaczeniu jest wyróżnionym przedstawieniem (*Darstellung*), w którym to/ten, co/kto reprezentuje nie jest zwykłym odbiciem (*Abbild*) tego, co przez nie/niego reprezentowane, ale zastępując to/tego je/go reprezentuje. Innymi słowy, zastępuje go w taki sposób, że jest on w nim samoobecny, reprezentowany w ścisłym rozumieniu tego słowa. Tak jak np. adwokat reprezentuje oskarżonego, dopiero dzięki czemu ten ostatni zyskuje szansę uzyskania dla siebie korzystnego wyroku. Ontologicznym wyróżnikiem pojęcia reprezentacji jest zatem to, że łączy ono w sobie moment zastępowania kopii czy odwzorowania (*Abbild*) i moment uobecnienia w nadmiarze, w którym ten/to kto/co reprezentowany/reprezentowane w ogóle dochodzi do głosu, zaczyna „istnieć” w sensie prawnym jako jeden z podmiotów rozprawy („gry”) sądowej.

W pojęciu reprezentacji chodzi zatem przede wszystkim o to, aby wskazać na ontologiczny prymat obrazu (*Bild*) w stosunku do obrazu odbitego (*Abbild*):

<sup>57</sup> Tamże, s. 153.

„Jeśli obraz jest momentem „reprezentacji” i ma przez to własną wartość bytową, musi zajść istotna modyfikacja, niemalże ontologiczne odwrócenie relacji między obrazem pierwotnym (*Urbild*) i obrazem odbitym (*Abbild*). Obraz posiada wówczas własną samoistość, która oddziałuje na obraz pierwotny. Gdy ściśle biorąc dopiero dzięki obrazowi obraz pierwotny (*Urbild*) dopiero pierwotnym się staje (*Ur-bild*) tzn. dopiero z perspektywy obrazu to, co przedstawione staje się obrazowe.”<sup>58</sup>

Tę na pierwszy rzut oka paradoksalną relację między obrazem i obrazem pierwotnym Gadamer stara się unaocznic na przykładzie klasycznego malarstwa reprezentacyjnego. W malarstwie tego typu chodzi o zaprezentowanie jakiejś osoby o wysokiej randze – władcy, księcia, papieża, męża stanu itd. – w ten sposób, iż jej obraz odpowiada oczekiwaniom społecznym związanym z jej funkcją. Osoby te dopasowują się zatem na obrazie do tych oczekiwań. Ich zaprezentowany w malowidle obraz jest funkcją tych oczekiwań – tego, jaki obraz władcy, księcia, papieża itd., chciałaby widzieć dana społeczność.

Byt tych ostatnich określony jest wówczas przez tego rodzaju wychodzący naprzeciw powszechnym oczekiwaniom sposób ukazania się siebie (*Sichzeigen*) w obrazie, co też ów obraz właśnie w ten sposób przedstawia. W rezultacie byt tego, kto ma w ten sposób siebie ukazać w obrazie, nie należy już do niego samego. To zakodowany społecznie obraz jego funkcji narzuca mu sposób prezentowania się innym w obrazie, a nie np. jego „pierwotny” indywidualny wygląd. Ten wygląd dla twórcy obrazu zupełnie się nie liczy, gdyż to obraz dopiero ma go wytworzyć zgodnie z określonym kodem. W ten sposób obraz pierwotny (*Urbild*) malowanej osoby dopiero w perspektywie obrazu staje się w ogóle obrazem. Nie jest zaś zidentyfikowanym już wcześniej w swej widzialności obowiązującym punktem odniesienia, ze względu na który twórca maluje obraz danej osoby, starając się odzwierciedlić to, co naocznie widzi, dopasowując się do niego.

W rezultacie obraz jest procesem bytowym, w którym dopiero „byt staje się zjawiskiem widzialnym zmysłowo.”<sup>59</sup> W pewnym sensie dopiero wtedy jako taki zaczyna istnieć. Dlatego to, co jest pierwowzorem, nie ogranicza się do odzwierciedlającej funkcji obrazu, ale stanowi moment istotowy, który ufundowany jest w przedstawieniowym charakterze sztuki. Pierwowzór, jakim jest obraz pierwotny, nie występuje tu w roli obowiązującej (i jako takiej identyfikowalnej) miary dla obrazu, który winien go wiernie odzwierciedlić, ale dopiero w obrazie i poprzez obraz zaczyna istnieć.

Jeszcze wyraźniej ten konstytutywny w stosunku do przedstawianego w nim bytu charakter obrazu widać w obrazach religijnych. Dopiero bowiem w obrazie religijnym występuje w pełni właściwa „moc bytowa” (*Seinsmacht*) obrazu.<sup>60</sup> W nim bowiem:

„Przejaw tego, co boskie cechuje rzeczywiście to, że zyskuje on obrazowość (*Bildhaftigkeit*) tylko poprzez słowo i obraz. (...) Ukazuje on ponad wszelką wątpliwość, że obraz nie jest odzwierciedleniem (*Abbild*) jakiegoś odbitego bytu (*abgebildeten Sein*), lecz się bytowo z nim komunikuje. Przykład ten pozwala zrozumieć, że sztuka w ogóle i w uniwersalnym sensie przynosi bytowi

<sup>58</sup> H.- G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, s. 155.

<sup>59</sup> H.- G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 156.

<sup>60</sup> W tym wypadku również tłumaczenie jest nieściśle – mowa jest bowiem o „wartości bytowej”, a nie o „mocy”, co w kontekście dalszych rozważań Gadamera ma kluczowe znaczenie, por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 155.

przyrost obrazowości. Słowo i obraz nie są tylko wtórnymi ilustracjami, lecz pozwalają dopiero temu, co przedstawiają, być w pełni tym, czym ono jest.”<sup>61</sup>

Pierwotny jest, innymi słowy, ufundowany w przedstawieniowym charakterze sztuki, poza nim jako taki nie istnieje. W rezultacie:

„Idealności’ dzieła sztuki nie można określać przez relację do pewnej idei jako bytu do naśladowania i odtwarzania, lecz, jak u Hegla, jako ‘świecenie’ samej idei.”<sup>62</sup>

Słowem – jeśli przedstawienia dzieła sztuki ujawniają jakąś ‘idealną’ stronę bytu, to nie poprzez odniesienie do jakiegoś idealnego pierwotnego („idei”), który istnieje niezależnie od nich i jest poza nimi jako taki identyfikowalny, dzieła sztuki zaś są tylko jego bardziej lub mniej idealnym odzwierciedleniem. Przeciwnie, ów idealny pierwotny staje się rozpoznawalny dopiero w samych przedstawieniach dzieł sztuki, poza nimi jako taki w ogóle nie istnieje. W rezultacie każda ontologia obrazu, która za punkt odniesienia bierze obraz ścienny w galerii, zasklepiony w sobie samym i sprowadzony do roli pięknego obiektu estetycznego, do delektowania się nim, ma charakter redukcyjny. Zapoznaje ona bowiem to, że obcowanie z dziełem sztuki to spotkanie ze światem, który ono – przedstawiając go – wywiodło z samego siebie i dla którego jedyną miarą jest on sam. Taki świat ogarnia widza i uwodzi, gdyż będąc swoim własnym nadmiarem sam w sobie zawiera prawdę swoich przedstawień. Zapraszając odbiorcę do siebie od razu go porzywa, gdyż tylko zatapiając się w nim może on doświadczyć stanowiącej o nim jedności przedstawienia z tym, co przedstawiane. A także skonfrontować to doświadczenie z własnym obrazem świata, spojrzeć nań „innymi oczyma”.

Tak oto przedstawienia obrazowe w *bildende Kunst* nie tylko zawierają w sobie jakąś samoumieszczającą się wizję świata, na której odcisnięty został specyficzny sposób widzenia artysty, ale mają moc kształtującą obrazy świata tym, którzy z nimi obcuje. Malarz, rzeźbiarz czy architekt kształtuje nie tylko w przedstawieniach swych dzieł oporną materię, ale również sposób widzenia świata tych, którzy dają się uwieść przez moc tych przedstawień. Taka jest w końcu podstawowa legitymacja sztuki, od czasów zamierzchłych po współczesne. Jej zadaniem nie jest wszak tylko odzwierciedlanie rzeczywistości, ale również kształcenie i przekształcanie sposobu patrzenia na nią. Sztuka może sprostać temu zadaniu jedynie wtedy, gdy jej przedstawienia sięgają będą samych korzeni widzialności rzeczy i kształtować je swoim „nadmiarem”.

<sup>61</sup> H.- G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, s. 136.

<sup>62</sup> H.- G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 156.

## SZTUKA JAKO ŚWIĘTO

## 1. SZTUKA I DOŚWIADCZENIE DZIEJOWOŚCI

Znamiennym rysem hermeneutyki Gadamera jest przekonanie o zasadniczej ciągłości dziejów kultury europejskiej. To podejście przejął on – jak się wydaje – głównie od Hegla, jakkolwiek sposób rozumienia przebiegu owych dziejów jest u niego całkiem inny. Przede wszystkim odrzuca on wyjściowe założenie autora *Estetyki*, jakoby u podstaw procesu dziejowego tkwił określony *telos*, wyznaczający kierunek rozwoju w nim 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 wydobyć „logiczną” genealogię różnych obszarów bytowych i dziedzin ludzkiej kultury. W swoich pracach wykazywał zatem, że podlegają one określonym, realizowanym przez Ducha dziejom z żelazną konsekwencją prawom rozwojowym, 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 wydobywania istotowej prawdy zawartej w sztuce i doświadczeniu estetycznym, jako realizujących się w procesie dziejowym.

56 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 związek. Przeciwnie, rozpoznany retrospektywnie zawsze układa się on w jakąś jedność, tyle że jest to 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 Hegla, 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 cokolwiek przewidzieć na temat kierunku 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 każą 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, jakkolwiek 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, gdy się ona urzeczywistni w przestrzeni kulturowo-społecznej.

Sposób, w jaki człowiek rozpoznaje swoje miejsce w dziejach, ma głęboko dwoisty charakter. Zwracając się ku temu, co było – różnym świadectwom zapisanym w ludzkiej pamięci, w postaci tekstów i innych wytworów kulturowych – traktuje je w ich przypadkowości i partykularności jako coś niepowtarzalnego, na swój sposób zamkniętego i wyczerpującego się w sobie samym.

W tej postaci jednak doświadczenie to ma dla niego zawsze w sobie coś z zagadki i wyzwania, które należy podejmować nieustannie na nowo. Sens tego doświadczenia nie jest bowiem dla człowieka nigdy przejrzysty do końca, zawsze też w swojej jednostkowości wyobcowuje się wobec niego. Przyswajając sobie ów sens za każdym razem w tak niedoskonały i cząstkowy sposób, nie jest zarazem w stanie potraktować go jako solidną „podstawę”, która pozwoliłaby przewidzieć kierunek wydarzeń w przyszłości. Nie jest on, innymi słowy, w stanie wyczytać z tego sensu 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 końcem dopatrywania się w dziejach jakiegoś działającego w nich podskórnie *telosu*. Można powiedzieć, że 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.

## 2. PRZESZŁOŚCIOWY CHARAKTER SZTUKI

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 pod kątem trwania i następowania w niej po sobie różnych konwencji, po wiek 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, nie mającym sobie równych w całej dotychczasowej historii malarstwa. Jeśli więc wspomniane założenie nadawało jednolity charakter całemu dziejom europejskiej sztuki malarskiej aż po wiek XIX, 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.

Jest to też w oczach Gadamera podstawowa kwestia, z jaką musi się uporać historyk sztuki i krytyk malarstwa; w jaki sposób odnieść do siebie te dwie tradycje? Czy przełom, który dokonuje się w malarstwie z końcem XIX wieku to początek całkiem nowej tradycji z dotychczasową tradycją malarstwa mającej niewiele wspólnego? Czy, innymi słowy, wyłania się tutaj całkiem nowe rozumienie tego, co „malarskie”, które podważa podstawy dotychczasowego ujęcia i tym samym z malarstwem jako sztuką w tradycyjnym rozumieniu tego słowa ma niewiele wspólnego? Czy też 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 zrozumiała, jak była zrozumiała 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 wpośród 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 pogłębianego wglądu w pozaświatowość Boga nie można już było adekwatnie wyrazić jej własnej prawdy ani w języku form sztuki, ani w języku obrazów poetyckich. Dzieło sztuki przestało być samą boskością, do której odnosimy się z czcią.”<sup>63</sup>

Podejście Hegla implikuje, po pierwsze to, że związek sztuki z doświadczeniem religijnym jako w istocie doświadczeniem tego, co boskie (nieziemskie – wykraczające poza dosłowność) ma genealogicznie charakter najbardziej fundamentalny i pierwotny. Sztuka przybliżyła i oddaje sobą boskość doświadczaną w bezpośrednim związku z przyrodniczym otoczeniem, jest otwarta na nią w sposób totalny. Tego rodzaju 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, gdyż świat boski pozostawał w relacji do świata ludzkiego. Podejście to 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.

---

<sup>63</sup> H.- G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 7.

Dlatego sztuka w starożytności nie potrzebowała dla siebie uprawomocnienia. Sztuka była uobecnianiem boskości, wychodzeniem jej naprzeciw. Mówiąc językiem 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 było ich złapać za kolana. Pierwowzorem doświadczenia estetycznego było wówczas doświadczenie świętej procesji. Kulminacja 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 miejsce.<sup>64</sup>

W chrześcijaństwie natomiast, które po judaizmie odziedziczyło wyobrażenie Boga jako pozaświatowej istoty, problemem się staje jego adekwatne wyrażenie w języku sztuki. Pozaświatowy Bóg nie jest bowiem bezpośrednio dostępny ludzkiemu poznaniu tak, jak rzeczy otaczającego go 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 języku form sztuki, ani w języku obrazów poetyckich. Dzieło sztuki przestało być samą boskością, do której odnosimy się z czcią.”<sup>65</sup>

W chrześcijaństwie problemem staje się, czy sztuka w ogóle może poważić się na przedstawianie Boga, czy nie jest to – jak ma to miejsce w tradycji żydowskiej – obrazoburstwem. Z czasem takie obrazowe przedstawienia Boga i boskości zostają przez Kościół uprawnione, ale, jeśli weźmiemy pod uwagę całą tradycję chrześcijaństwa, szczególnie uwzględniając stanowisko kościołów protestanckich, w tej kwestii zaznaczają się po dzień dzisiejszy istotne różnice zdań. Ba, nawet w ramach samego katolicyzmu możemy mówić o różnych 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”.<sup>66</sup>

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”<sup>67</sup>

<sup>64</sup> W *Prawdzie i metodzie* Gadamer pisze: „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...*, s. 127–128); właśnie ta „całość sensu” wytwarza między uczestniczącymi w grze poczucie głębokiej wspólnoty.

<sup>65</sup> H.- G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 156.

<sup>66</sup> Tamże, s. 7.

<sup>67</sup> Tamże, s. 4.

Rozpatrywana w tym kontekście cała wielka europejska tradycja malarstwa przedstawieniowego, od renesansu aż po wiek XIX, stała się możliwa na skutek tej, zdawałoby się podyktowanej czysto pragmatycznymi względami, decyzji Kościoła.<sup>68</sup> Jednocześnie towarzyszyło temu poczucie, że każda próba oddania doświadczenia boskości w obrazach wymaga szczególnego uprawomocnienia, gdyż najwybitniejsze nawet dokonanie malarskie nie jest w stanie – z racji założenia radykalnej transcendencji Boga – oddać tego doświadczenia w sposób dostatecznie adekwatny. Wynika to z samej, zakładanej przez całą tradycję chrześcijańską, niedostępnej ludzkiemu rozumowi i zmysłom istoty tegoż 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. Przybliża bowiem i unaocznia coś, czego z założenia – inaczej niż przyjmowała to starożytność – w pełni przybliżyć i unaocznić się nie da. Jeśli jednak prowadzi to z czasem do sytuacji, że – jak twierdzi Hegel – dzieło sztuki przestaje być boskością, ale zaczyna się wypełniać treściami jak najbardziej świeckimi, czy w takim razie nie świadczy to o swoistej porażce owej podyktowanej względami czysto pragmatycznymi decyzji Kościoła w średniowieczu? Czy nie jest skądinąd czymś jak najbardziej zrozumiałym, że sztuka nastawiona zrazu na uobecnianie boskości, przyjmując jednocześnie, że jest to niemożliwe, nie porzuci z czasem tej gry i nie rozpozna w sobie samej – w swych własnych jak najbardziej „świeckich” przedstawieniach – czegoś z 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 symbolicznym statusie przedstawienia malarskiego. Próbując przedstawić boskość, malarz w istocie obrazuje uwzniośloną postać tego, co ludzkie; tyle że z początku nie rozpoznaje „mesjanistycznej” roli w swojej malarskiej kreacji, 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.

### 3. SZTUKA PRZEDMIOTOWA I NIEPRZEDMIOTOWA

Proces ten niósł ze sobą konieczność radykalnego przeformułowania dotychczasowej relacji między twórcą/malarzem i widzom, odbiorcą jego obrazów. Krystalizujące się w wyniku tego procesu

<sup>68</sup> 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 Lutera i tradycji teologii protestanckiej dla ukształtowania nowożytnej i współczesnej hermeneutyki. Podobnie też jego rozumienie języka zdaje się być bardzo silnie określone przez tę tradycję.

poczucie autonomii twórcy, ustanowienie siebie jako właściwego podmiotu aktu twórczego, nie prowadziło bowiem bynajmniej do uzyskania przez twórcę całkowitej przewagi nad odbiorcą, tzn. do zdominowania go przez artystę zgłaszającego roszczenie do występowania w 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 mogąc już pojmować swojej roli wyłącznie jako delectatione się przedstawionym pięknem.

Odbiorca ma więc czynnie uczestniczyć w samoprzedstawieniu dzieła, które, utraciwszy wymiar „oczywistej” zrozumiałości, jaki w malarstwie przedstawieniowym gwarantował wymóg przedstawienia świata identyfikowalnych wizualnie przedmiotów/rzeczy, a w literaturze trzymanie się ściśle językowej konwencji, stanowi zrazu trudną do rozszyfrowania „zagadkę”; jakąś dziwną grę barw, kształtów, linii, dźwięków czy słów, której reguły zdają się być z początku całkowicie niezrozumiałe i niedostępne – jeśli takowe w ogóle istnieją. Sprawia to, że początkowo przytłaczająca większość odbiorców, zszokowana nowym odniesieniem samoprzedstawienia dzieła do siebie, odmawia brania udziału w tej grze. Ba – wydaje się jej, że to, z czym obcuje, nie jest w ogóle sztuką, ale czymś ze swej istoty całkowicie niezrozumiałym i bezsensownym. W istocie jednak nie akceptują oni tej nowej „czynnej” postawy, jakiej oczekuje od nich dzieło, bez zajęcia której nie będą w ogóle w stanie stać się uczestnikami jego [dzieła] gry. Gra ta bowiem, zamiast pozwalać na delectatione się czymś, co jest – jak 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 od razu jestem „wyrzucony” ze swego miejsca, do którego byłem do tej pory przyzwyczajony jako odbiorca. „Wyrzuca” mnie już sam sposób umieszczenia na wystawie różnych dzieł – obrazów, rzeźb, jakichś dziwnych przedmiotów, których statusu nie mogę zrazu określić. Znajduję się w więc w pustce, ograbiony z siebie, ze swoich przyzwyczajzeń, 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 re-identyfikacji tego miejsca, jako miejsca na początku całkowicie mi obcego, napierającego na mnie ze wszystkich stron nietypowym układem rozmieszczonych w nim przedmiotów, ich dziwnym wyglądem i kształtem, tak iż również one same w sobie jawią mi się jako zagadka trudna do rozwiązania.

Nic dziwnego, że tak wysokim wymogom współuczestnictwa nie tylko nie są zazwyczaj w stanie sprostać tzw. masowi odbiorcy (dzisiaj są nimi coraz częściej osobowości internetowe, karmione papką gotowych obrazów reklam, gier komputerowych, tanim efekciarstwem telewizyjnych pseudodyskusji, itd.). Często nie są w stanie ich zaakceptować odbiorcy konserwatywni, uznający za obowiązujący sposób odniesienia do widza, słuchacza czy czytelnika typowy 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 ich warstwą przedstawień przedmiotowych. I pisze:

„Ale przecież to nie tylko Picasso, Braque i wszyscy ówcześni kubiści wymagają >>czytania<< swoich obrazów. Tak dzieje się zawsze.”<sup>69</sup>

To samo ma miejsce, kiedy staramy się zrozumieć artystyczne przesłanie, jakie zawierają w sobie obrazy Tycjana i Velázquesa:

„Kto np. podziwia słynnego Tycjana lub Velázquesa, 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.”<sup>70</sup>

W tym sensie, powiada dalej Gadamer, tworząc obraz:

„(...) dokonuje się swoistej stylizacji. Oto konie Vélazquesa, 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 wątpienia rozminąłby się z właściwym dziełem każdy, kto np. zapytałby: czy koń jest tu dobrze utrafony? Czy indywidualna fizjonomia Karola V, tego władcy, została tu dobrze oddana?”<sup>71</sup>

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, wykraczającego poza nie. 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 niemniej złożony, wymagający od odbiorcy „przebiccia się” przez wierzchnią warstwę przedmiotowych przedstawień sztuki klasycznej, jak „czytanie” obrazów należących do różnych nieprzedmiotowych nurtów sztuki współczesnej.

<sup>69</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 36.

<sup>70</sup> Tamże, s. 36.

<sup>71</sup> Tamże, s. 38.

Podobnie jak wspomniany odbiorca wkraczający na wystawę, na którą składają się zrazu trudne do „odczytania” w ich przeznaczeniu i układzie dzieła współczesnego artysty, tak i turysta, wkraczający do średniowiecznej katedry, stoi przed 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.”<sup>72</sup>

Można więc powiedzieć, że jakkolwiek 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 i współczesnej należy „czytać” pod kątem zawartej w nich artystycznej idei, którą rozpoznać można w nich dopiero na głębokim planie ich kompozycji i stylu, rozmijającego się zasadniczo z tym, co narzuca wierzchnia warstwa wyglądu. W tym sensie klasyczna sztuka przedmiotowa i nieprzedmiotowa sztuka współczesna nie tyle są sobie przeciwstawne, co są wobec siebie komplementarne. Ta ostatnia stanowi – na głębokim planie doświadczenia estetycznego – nie zerwanie z tym, czego oczekuje i wymaga od odbiorcy ta pierwsza, co radykalizację tych wymagań.

Sprawia to, że odbiorca, który nauczył się wychodzić naprzeciw wysokim oczekiwaniom, jakie kieruje ku niemu sztuka współczesna, jest – paradoksalnie – w stanie lepiej „odczytać” ideowe przesłania zawarte w przedstawieniach klasycznej sztuki przedmiotowej, niż ten, który nie ma dla sztuki współczesnej żadnego zrozumienia. Pierwszy wie bowiem, że aby w pełni zrozumieć wielkie dzieło sztuki klasycznej należy „czytać” je pod włos, zawieszając niejako dosłowną naoczną wymowę jego przedstawień. Podobnie jak ma to miejsce w przypadku dzieł sztuki współczesnej, również w przypadku dzieł sztuki przedmiotowej należy wyjść poza przedmiotową (dosłowną) naocność 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 zwyrodniała, 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.”<sup>73</sup>

W rezultacie twierdzenie jakoby w odróżnieniu od dzieł przedmiotowej sztuki klasycznej, która była powszechnie rozumiała, 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.

<sup>72</sup> Tamże, s. 61.

<sup>73</sup> Tamże, s. 64–65.

Na obejrzenie obrazu *Mony Lizy* w Luwrze każda grupa zwiedzających ma tylko kilka minut. Ale nawet, gdyby każdy zwiedzający mógł się nim delectować tak długo, jakby uznał to za stosowne, ilu z nich byłoby w stanie go „odczytać” w tym sensie, jaki ma na myśli Gadamer? Może można byłoby ich policzyć na palcach jednej ręki. 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 niego 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 uczące się prawidłowo wymawiać słowa ojczystego języka. Tyle że w wypadku czytania dzieła sztuki sytuacja jest 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. Jest to przede wszystkim kwestia naszej życiowej decyzji – podjąć próbę sprostania temu, czego oczekuje od nas dzieło, czy nie. Także wtedy, gdy takie wymaganie wyda nam się zrazu trudne do rozpoznania, niezrozumiałe, ba – wręcz idiotyczne, warto wdać się z przedstawieniami dzieła w ryzykowną grę rozkładania go na sylaby i układania tych sylab w słowa, które nagle zaczynają promieniować jakimś sensem. Dopiero wówczas, gdy odbiorca dostrzega w obrazie coś zasadniczo więcej, niż tylko to, co on dosłownie przedstawia, i w owym „więcej” kulminuje się jego doświadczenie tego obrazu – dopiero wówczas może powiedzieć, że owo dzieło odczytał i „zrozumiał”.

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

Problem jednak w tym, że jeśli 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?

#### 4. CZASOWOŚĆ DZIEŁA SZTUKI

Starając się odpowiedzieć na to pytanie Gadamer wskazuje na szczególnie doświadczenie czasowości tych dzieł, które, rozpatrywane w takiej perspektywie, nie różnią się niczym od doświadcz-



nia 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 samego układu przedstawień dzieła sztuki, do sposobu, w jaki dokonuje się jego samoprzedstawianie, 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, nie zmierzający 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, poniekąd wtapia się w nie, stając się ich immanentną częścią (momentem). Z odbiorcy przeobraża się w uczestnika samoprzedstawienia dzieła, zaś jego sposób bycia staje się przebywaniem 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 nauczył się „sylabizować” (czytać) zgodnie z jego [dzieła] własną stworzoną przez artystę od podstaw gramatyką i 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 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. Zachowana została jednak 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 kierunku, który pozwoliłby ową świętość naocznie uchwycić i zidentyfikować. Dla drugich wręcz przeciwnie – właśnie brak dosłownie pojmowanego odniesienia do tego, co 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.”<sup>74</sup>

Przebywanie to innymi słowy taki rodzaj zatracenia się w dziele, kiedy mamy poczucie, jakby jego pełnia, pełnia doświadczenia jego czasowości, miała w sobie coś niewyczerpywalnego, co każe nam trwać – przebywać przy nim – bez końca; to nasze bycie-pochłoniętymi 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 samoistną 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 czy kształtach, ani też nie przebija z obrazów przyrody, martwych natur, itd. Promieniuje ona z samego układu barw, linii, gry światła i cieni. Uobecniata jest w niekończących się artystycznych eksperymentach, w których za każdym razem chodzi o stworzenie własnego świata 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 starożytni starali się oddać w matematycznych formułach, nadając im status formuł magicznych.

---

<sup>74</sup> Tamże, s. 61.



ANTYK,

MAGIA LUSTRA

I EROS



---

## ROZMAWIAĆ Z ANTYKIEM

## 1. ANTYK JAKO WYZWANIE

Świat Antyku zawsze miał dla Europejczyków szczególny urok, w nim były wszakże – i biją po dziś dzień nieprzerwanie – wielorakie źródła ich kultury, religii, sztuki, uprawiania polityki. Egipt. Babilon. Grecja. Rzym. Jerozolima. Żeby wymienić najważniejsze z nich. Nawet jeśli najstarsze z tych kultur miały swe sięgające jeszcze głębiej w przeszłość korzenie, to wiemy o nich zbyt mało, aby początków tego, co dzisiaj zwykliśmy nazywać kulturą europejską, upatrywać w nich właśnie. Obcujemy dzisiaj tylko z ich na wpół zamazanymi śladami, szczątkami ruin, fragmentami tradycji piśmienniczej, która stawia przed nami więcej znaków zapytania niż odpowiedzi. Tak czy inaczej Antyk wynurza się dzisiaj z mroków zagubionej bezpowrotnie przeszłości, z której pozostały tylko milczące fragmenty, rekonstruowane przez nas pieczołowicie – niczym owe wykopaliska na południu Egiptu czy na Krecie. Na tym tle jawi się on niczym snop światła, czy też może raczej kilka takich snopów, oświetlających nas z różnych stron, dzięki którym stajemy się dla siebie widocznymi. Antyk – kolebka nas samych, niewymazywalny horyzont wszelkich rozmów, jakże prowadzimy ze sobą.

Ale też zawsze najbardziej owocne spotkania Europejczyków z Antykiem miały miejsce, gdy ten w różnych swych wymiarach stawał się dla nich pytaniem. Począwszy od pytań, jakie musiały stawiać sobie barbarzyńskie plemiona, które w początkach naszej ery załaziły Rzym i rejony Morza Śródziemnego, przejmując z czasem religię, elementy prawa, obyczajowości oraz polityczne mądrości podbitej przez siebie kultury, poprzez czasy późnego średniowiecza i odrodzenia, kiedy na podłożu poczucia wyobcowania się wobec dzieł wielkiej klasycznej literatury Rzymu i Grecji podjęto próbę jej przyswojenia oraz poddano w wątpliwość wykształcony w ramach Kościoła alegoryczny model egzegezy biblijnej. W pierwszym wypadku doprowadziło to do ukształtowania się wielkiej tradycji humanistycznej, w drugim do schizmy, a wraz z nią do powstania odrębnej protestanckiej tradycji egzegezy Biblii.

Hans-Georg Gadamer wiąże powstanie tych dwóch nowych tradycji z narodzinami nowożytnej hermeneutyki, u której podstaw tkwi właśnie poczucie wyobcowania się wobec świadectw przeszłości i dążenie do ich ponownego przyswojenia ludzkiemu rozumieniu:

„Na obu drogach chodzi o ponowne odkrycie – odkrycie czegoś, co nie było po prostu nieznanym, lecz czego sens stał się obcy i niedostępny. Literatura klasyczna, choć jako materiał kulturowy stale obecna, została przecież całkowicie wmontowana w świat chrześcijański, jeśli zaś chodzi o Biblię, to, choć z pewnością była stale czytana jako Święta Księga Kościoła, jej rozumienie określała i – w przekonaniu reformatorów – zaciemniała dogmatyczna tradycja Kościoła.”<sup>75</sup>

<sup>75</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 180.

W ten sposób po raz pierwszy w dziejach europejskiej kultury ujawnił się z całą ostrością problem, który tkwił już u samych początków hermeneutyki jako szczególnego rodzaju sztuki rozumienia i wykładania sensu wytworów docierających do nas z tradycji. Jest to problem związany z ich nieustannym wyobcowywaniem się w stosunku do nas, gdyż ze swej istoty nigdy nie dają się one wchłonąć w ludzkie samorozumienie bez reszty, ale też i same nigdy nie są w stanie wchłonąć w siebie współczesności:

„Problem hermeneutyczny pojawia się tylko tam, gdzie żadna tego rodzaju wspianała tradycja nie wchłania w siebie w stosunku do niej, lecz gdzie rodzi się świadomość tego, że jednostka staje wobec docierającej do niej spuścizny, jako wobec czegoś obcego.”<sup>76</sup>

Od tej pory tak rozpoznany „problem hermeneutyczny” tkwić będzie u podstaw różnych postaci hermeneutyki nowożytnej i współczesnej, których twórcy właśnie w wypracowaniu efektywnej technologii (*Kunstlehre*) objaśniania miejsc niezrozumiałych i obcych rozumieniu upatrywać będą swe główne zadanie.

U progu współczesności poczucie wyobcowania wobec Antyku dało o sobie znać ze szczególną siłą w filozofii Nietzschego i w psychoanalizie Freuda. Pierwszy, sfrustrowany filologiczną i historyczną mumifikacją świata kultury greckiej i rzymskiej, przeciwstawia współczesnej mu tradycji całkiem nowe heretyckie jej odczytanie, stawiające, wraz ze wskazaniem na kluczowe znaczenie jej dionizyjskiego nurtu, na głowie dotychczasowy sposób jej rozumienia. Celem jest włączenie Antyku w ogarniający cały proces kulturowy nurt życia, uczynienie go częścią tego procesu, a tym samym ciągle konfrontowanie go jako żywego partnera rozmowy czy sporu z własną samowiedzą.

Freud natomiast uczynił dla nas „żywym” Antyk, odsłaniając całkiem nowy antropologiczny wymiar *Króla Edypa* Sofoklesa i mitologii greckiej. Jego odkrycie, że pod postacią bogów kierujących ludzkim losem skrywają się popędy i że ta oczywista skądinąd prawda została już wypowiedziana wprost w starogreckim micie o narodzinach bogów i świata – tylko nikt do tej pory tego nie dostrzegł (czy też nie chciał dostrzec) – wstrząsnęło nie tylko podstawami samorozumienia człowieka współczesności. Ustanowiło zarazem poczucie nowego rodzaju „wspólnoty” między światem starogreckim i współczesnością.

Innego typu wyzwanie zawiera w sobie „obrazoburcze” twierdzenie Freuda, sformułowane w jego ostatniej książce, że biblijny Mojżesz był... Egipcjaninem.<sup>77</sup> Nie wdając się tutaj w dyskusję, na ile jest ono prawdziwe, na ile zaś nie, trzeba stwierdzić, że kluczowe znaczenie ma w tym wypadku fakt, że wiąże się z nim nowy typ krytycznego spojrzenia na dwie archaiczne tradycje Antyku, egipską i żydowską. Uprzytamnia ono, jak też inne rozważania Freuda zawarte w tej książce, jak dalece ich przekazy są często zawołowane, skompilowane z różnych heterogenicznych fragmentów, tak iż praktycznie nigdy nie można ich brać dosłownie. Przede wszystkim jednak, jak nigdy dotąd, wykazuje ono, jak dalece idea monoteizmu i głębokie przeobrażenia w pojmowaniu Boga miały kluczowe znaczenie dla ukształtowania się obecnej postaci kultury europejskiej.

<sup>76</sup> H.-G. Gadamer, *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*, wybór R. Godoń, red. P. Dybel, Warszawa 2008.

<sup>77</sup> S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, tłum. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994.

I to tym bardziej, że jest to podejście osoby głęboko niewierzącej, która pyta przede wszystkim o konsekwencje przekształceń w sferze wyobrażeń religijnych dla europejskiego procesu kulturowego.

Jednocześnie pytanie, czym jest Antyk dla nas dzisiaj, wiąże się nierozzerwalnie z pytaniem, czym my, Europejczycy, staliśmy się dzisiaj dla siebie? Jak rozpoznajemy siebie, naszą kulturową tradycję w obliczu innych kultur? Co uznajemy za największe osiągnięcia tej tradycji oraz jakie zagrożenia widzimy w niej dla siebie i dla innych? Jakie perspektywy oraz zagrożenia otwiera przed nami coraz bardziej rozległy i różnorodny kontakt ze społecznościami żyjącymi w kręgu innych kultur? Czy pozwalając nam je lepiej zrozumieć i wchodzić w różnorodne relacje z nimi nie niesie z sobą elementu konfliktu, rywalizacji i walki? A tym samym, czy mimo „otwartości” na styl życia innych społeczności, ich obyczaje, systemy wartości i wreszcie religię, w naszych relacjach z nimi zawsze obecna jest druga strona tłącego się antagonizmu, który tylko czeka na bardziej „sprzyjające” okoliczności, aby wybuchnąć? Jak w takim razie przeciwdziałać tym zagrożeniom? Czy ich usunięcie jest w ogóle możliwe?

Pytania te jeszcze rok temu mogły wydać się dość abstrakcyjne, a nawet budzić oburzenie. Dzisiaj jednak, kiedy raz po raz konfrontowani jesteśmy z różnego rodzaju aktami terroru, których sprawcy starają się w ten sposób wymierzyć cios w samo serce europejskiej cywilizacji i kultury, stają przed nami ze szczególną uporczywością i siłą. Dotyczą one nie tylko kwestii o doraźnym politycznym wymiarze, ale każą stawiać pytanie o sposób, w jaki rozumiemy siebie dzisiaj. To zaś zawsze niesie ze sobą konieczność przemyślenia na nowo naszego stosunku do kulturowej tradycji, z której wyrosliśmy. Czy to nie z niej wzięły się różnego rodzaju iluzje, które żywiłiśmy do tej pory na temat innych kultur i naszego stosunku do nich? A może zawiera ona w sobie jakąś wskazówkę, antidotum, cudowny lek, farmakon, który pozwoliłoby ten stosunek zmienić?

Co to właściwie znaczy – „my Europejczycy”? Czy chodzi tylko o tych, którzy zamieszkują geograficzną Europę? A może o tych, których kulturowa i narodowa tożsamość została ukształtowana przez tradycję chrześcijańskich kościołów Wschodu i Zachodu? A w takim razie czy za Europejczyków możemy uznać mieszkańców obu Ameryk, Australii i Nowej Zelandii? A może określenie to należy rozumieć jeszcze szerzej i objąć nim wszystkich tych, których styl życia i sposób myślenia o sobie i świecie znamionuje swoiście „europejski” racjonalizm i pragmatyzm? Jak też związany z nim eksploatacyjno-władczy stosunek do świata przyrody, nie występujący w tej postaci i na taką skalę w żadnej innej kulturze?

Nawet jednak jeśli wyjdziemy od tego szerokiego rozumienia słowa Europejczyk (choćby dlatego, że na skutek procesów globalizacyjnych wszelkie wspomniane powyżej znamiona europejskości przeniknęły i przenikają coraz bardziej w obręb innych kultur), niemniej otwarte i problematyczne okazuje się pytanie, co właściwie przez Antyk należy rozumieć?

Biorąc pod uwagę kryteria czasowo-historyczne sprawa wydaje się prosta. Antyk obejmuje okres sięgający zamierzchłych początków europejskiej kultury – a więc różne starożytne kultury

tw. Mitu Śródziemnomorskiego – aż po narodziny Chrystusa, czy też nawet po czasy upadku Rzymu, kiedy wpływy chrześcijaństwa w dziedzinie filozofii, literatury i sztuki nie były jeszcze przytłaczające. Kiedy jednak weźmiemy pod uwagę znaczenie, w jakim pojęcie to funkcjonuje w rozlicznych rozprawach z dziedziny filozofii i humanistyki, jego zakres ogranicza się praktycznie do kultury starogreckiej i rzymskiej. Potwierdzają to wymownie jego słownikowe definicje, chociaż i one nie są do końca jednoznaczne. W *Słowniku wyrazów obcych* pod redakcją Jana Tokarskiego czytamy na przykład:

„antyk <łac. *antiquus* = dawny> (...) 2. świat starożytny, kultura starożytna (głównie grecko-łacińska).<sup>78</sup>

Według tej definicji na Antyk składają się głównie tradycja grecka i łacińska, co jednak zarazem wyraźnie implikuje to, że się on do nich nie sprowadza. Ot, choćby dlatego, że – jak łatwo się domyślić – do Antyku możemy zaliczyć również tradycje wcześniejsze, jak na przykład babilońską, egipską czy starotestamentową żydowską.

Na „wąskie” rozumienie słowa Antyk wpłynął niewątpliwie fakt, że wpływ tych dwóch pierwszych tradycji na kulturę europejską miał charakter głęboko ukryty i pośredni, zapośredniczony głównie przez starożytnych Greków i Rzymian. Tradycja żydowska natomiast przez długi czas zachowała w stosunku do innych kultur daleko idącą odrębność, zaś wyrastające na jej podłożu chrześcijaństwo, którego wpływy coraz silniej się zaznaczały w końcowym okresie Antyku, powszechnie utożsamiane jest z narodzinami nowej ery kultury europejskiej, nazywanej w odróżnieniu od Antyku „naszą erą”, czy epoką po narodzinach Chrystusa.

72

## 2. ANTYK ODCZYTANY NA NOWO PRZEZ NIETZSCHEGO I FREUDA

Nawet jeśli pozostaniemy przy wąskim rozumieniu słowa Antyk, nie uwalnia nas to od kolejnych pytań. Wynikają one między innymi stąd, że począwszy gdzieś od II połowy XIX obraz Antyku i jego stosunek do współczesności uległ głębokiemu przeobrażeniu. Przeszto w nim doszukiwać się niedoścignionych idealnych wzorów do naśladowania czy kontynuacji, ale zaczęto wskazywać na różne obecne w nim rysy, sprzeczności czy napięcia.<sup>79</sup> Ta zmiana dokonała się w dużej mierze za sprawą nowego „podejrzliwego” podejścia w odniesieniu do całej spuścizny kultury starogreckiej, zaproponowanego przez Nietzschego i Freuda.<sup>80</sup> Zrywając z ustalonym wśród historyków i filologów klasycznych poglądem, że podstawowym wyróżnikiem kultury starogreckiej było przyznanie ideałom cielesno-duchowej harmonii, miary i właściwej proporcji prymatu we wszelkich dziedzinach ludzkiego bytu, odczytania Nietzschego i Freuda ukazywały przede

<sup>78</sup> *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980, s. 39.

<sup>79</sup> Ściśle biorąc wyraźne zmiany w podejściu do Antyku zarysowały się już w epoce romantycznej, czego szczególnie wymowne świadectwo odnajdujemy w poezji Hölderlina, głoszącej konieczność nowej „syntezy” tradycji greckiej ze współczesnością. Temu motywowi szczególnie dużo uwagi poświęca Heidegger w swoich wykładach i pracach.

<sup>80</sup> Mam tutaj naturalnie przede wszystkim na myśli głośną rozprawę Fryderyka Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha muzyki* [w:] tenże, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1994), która początkuje żarliwe spory tego autora z całą dotychczasową tradycją europejskiej kultury. W przypadku Freuda podobne znaczenie ma nowe odczytanie mitu Edypa zaproponowane przez niego w *Objaśnianiu marzeń sennych*, S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 221–236.



wszystkim, jak dalece ona sama była dla siebie problemem. W ich świetle jawiła się ona jako targana od wewnątrz przez głębokie antagonizmy i sprzeczności, które owe ideały, manifestowane w sztuce, czy też wypowiedzane w tekstach literackich i w koncepcjach filozoficznych, maskowały jedynie w dość zewnętrzny sposób.

Z odczytań tych wynikało również, że rozdział między dwoma, jakże różniącymi się od siebie obliczami tego świata, nie jest bynajmniej jego słabością. Przeciwnie, to właśnie dzięki niemu jest on dla współczesnego Europejczyka tak intrygujący i żywy. W jego niespójnościach, aporiach i rozdarciach, rozpoznaje on bowiem sam siebie. Nowością było też, że inspiracją dla tych pytań nie były już same – jak to bywało do tej pory – teksty filozoficzne i literackie, ani obowiązująca dotychczas wykładnia greckiej i rzymskiej mitologii. Był nią przede wszystkim odkryty przez obu autorów na nowo świat greckiej mitologii i tragedii, gdzie – jak wykazywały ich interpretacje – nieposkromione „barbarzyństwo”, a zarazem głębokie rozterki człowieka Antyku, dochodziły ze szczególną siłą do głosu. Wynikało to między innymi stąd, że starożytna filozofia grecka nie była jeszcze w stanie – może z wyjątkiem Heraklita i do pewnego stopnia Platona – w tego typu „egzystencjalnych” rozterkach i pytaniach dostrzec istotnej filozoficznej wartości. Upatrywała w nich wręcz zagrożenie dla głoszonych przez siebie ideałów zachowania w życiu równowagi i umiaru.

Nie znaczy to jednak, że ta druga, odsłonięta przez Nietzschego i Freuda, mroczna strona greckiej duchowości i kultury była w ich ujęciu jedynie na swój sposób „komplementarna” w stosunku do ukształtowanych w filozoficznej tradycji intelektualnych wzorców etycznych, nastawionych na osiągnięcie w nim stanu najwyższej eudajmonii. Trudne do zaakceptowania przez wielu współczesnych im badaczy wyzwanie, jakie stanowiły ich odczytania tradycji antycznej, polegało raczej na tym, że wykazywali oni głęboką niewspółmierność żywiołu dionizyjskiego i motywów edypalnych z utrwalonym przez dotychczasową tradycję interpretacyjną obrazem człowieka, jaki wyłaniał się z filozoficznych tekstów epoki. I to w równej mierze w tradycji sokratejskiej, platońskiej i arystotelesowskiej czy hellenistycznej. Nie przystawały one w żaden sposób do „apollinińskiego” ducha tych tradycji, z których każda starała się wypracować własną formułę ludzkiej areté, jako ufundowanej w ideale głębokiej duchowej harmonii, gdzie decydująca rola przypada pierwiastkowi logosu. Zamiast tego odczytania te wykazywały, że Antykowi nieobcy był również całkiem inny obraz człowieka jako istoty głęboko i nieodwołalnie rozdartej, stawiającej pytania, które problematycznymi czynią podstawy głoszonych w filozofii wzorców „dobrego życia”.

Kiedy więc Nietzsche i Freud w ten sposób próbują odczytać świat kultury antycznej, nowość – a zarazem wyzwanie pod adresem współczesnych – ich podejścia polega na tym, że nie jest on już dla nich wyłącznie obiektem delektowania się, czy interesującym „polem badawczym”. Nie

szukają też w nim gotowych odpowiedzi na własne pytania, które mogliby spożytkować dla swych koncepcji, czy ideałów do naśladowania. Napotyka go przede wszystkim ze względu na pytania, które stawia im samym i czasowi, w jakim żyją. Odkrywają więc, że świat ten – podobnie jak ich świat – jest głęboko problematyczny sam w sobie i dla siebie zarazem. Właśnie dlatego świat kultury antycznej napotyka jako Pytanie, może stać się źródłem filozoficznej i artystycznej inspiracji.

Odkryty przez Nietzschego żywioł dionizyjski, jako – według niego – właściwy korzeń greckiej kultury, jej niezwykłych sił witalnych i rozwoju, w stosunku do którego jednak z czasem wyobcowywała się ona coraz bardziej, każe mu coś z „filozoficznego” żywiołu odkryć w świecie greckiej tragedii i mitu. To tutaj odnajduje głęboką prawdę o tej kulturze, do której ona sama nie bardzo się przyznawała, marginalizując ją lub wypowiadając w wysoce zamaskowany symbolicznie sposób.

Ta prawda stanie się też dla Nietzschego punktem wyjścia do kreowania nowego filozoficznego dyskursu, w którym głównym punktem odniesienia będzie świat greckich misterii i tragedii. Wykształcone w greckiej filozoficznej tradycji wzorce „dobrego życia” zostaną w ten sposób bezpośrednio skonfrontowane z niewspółmierną z nimi „dionizyjską” prawdą o człowieku, która przeziiera przez śpiew chóru i pełne barbarzyńskich namiętności zachowania czołowych postaci tragedii greckiej. Stąd też Nietzsche wywiedzie własną filozofię życia, której głównym przesłaniem będzie projekt zbudowania kultury przyszłości na nowych podstawach.

### 3. PSYCHOANALIZA I DRAMAT EDYPA I ANTYGONY

W równie radykalny sposób odczytuje tradycję antyczną Freud, rozpoznając w niej obecność tych samych pytań, jakie stanęły przed nim w trakcie analitycznej praktyki. Podobnie jak Nietzsche, pytania te odnajduje przede wszystkim w świecie tragedii i mitologii greckiej – w dramatycznie rozdartym obrazie człowieka, jaki się z niej wyłania. Wszyscy późniejsi krytycy jego hipotezy „kompleksu Edypa”, starając się już to wykazać jego naukową nieweryfikowalność, już to odmawiając jej uniwersalnego charakteru, zapominali z reguły o jednym prostym fakcie. Rozstrzygającym argumentem Freuda na rzecz wiarygodności tej hipotezy nie było bowiem bynajmniej jego doświadczenie kliniczne, ani też nawet interpretacje marzeń sennych pacjentów. Było nim uznanie, że motywy kazirodztwa i ojcobójstwa mają kluczowe znaczenie dla obrazu człowieka i bogów, jaki ukształtował się w świecie starogreckiej mitologii i dramatu. Dlatego też, snując opowieść o losie Edypa, czy o narodzinach człowieka i bogów, całkiem bezwiednie ześrodkowali je wokół tych motywów, artykułując w ten sposób tkwiące w nich nieświadomie „archetypiczne” wyobrażenia popędowe.

Podjęcie to implikowało zarazem nowy stosunek do sfery kulturowych symboli i mitów. Pozwalało ono rozpoznać w nich szczególnie sposób artykulacji głębokiej prawdy o człowieku, która z założenia nie poddaje się kryteriom naukowej weryfikacji. I jakkolwiek sam Freud starał się na

różne sposoby nadać własnej teorii status „naukowości”, w istocie jego odczytania starogreckich dramatów i mitów wpisują się w bliższą romantyzmowi, a nie pozytywizmowi, tradycję badawczą. To dopiero na gruncie tych odczytań mógł rozwijać swoją teorię archetypów Jung, zaś w filozofii dwudziestowiecznej w podobny sposób do Prawdy wypowiedzianej w symbolach i mitach będą odnosić się między innymi Gadamer i Paul Ricoeur. Upatrywać w nich będą oni przede wszystkim wyróżnioną językowo „wykładnię” ludzkiego samorozumienia, w której człowiek nadaje sens światu i własnej skończoności.

Freudowskie podejście do świata greckiego dramatu i mitu zrywało z modelem „estetycznego rozróżnienia”, w którym kulturowa przeszłość stanowiła jedynie obiekt delectowania się i kontemplacji. Obce mu było też tradycyjne podejście, w którym antyczne koncepcje człowieka i „dobrego życia” traktowane były jako idealne wzory do naśladowania. Zamiast tego napotykał on Antyk jako pytającego go Innego, w którego rozterkach Ja człowieka współczesności rozpoznaje własne rozterki, tyle że wyartykułowane w odmienny symbolicznie sposób. Typowy przykład podobnego podejścia to wspomniany powyżej sposób, w jaki Freud odczytuje *Króla Edypa* Sofoklesa. Jak sam pisze:

„Jeśli *Król Edyp* może wywołać u współczesnego człowieka wstrząs nie mniejszy niż u ówczesnych Greków, to przyczyna tego tkwi zaiste w tym, że oddziaływanie tragedii greckiej nie sprowadza się do przedstawienia przeciwieństwa między losem a wolą człowieka – polega ono na specyfice tworzywa, z którego się wywodzi. (...) Los króla przejmuje nas tylko dlatego, że mógłby to być również nasz los, ponieważ wyrocznia, jeszcze nim przyszedł na świat, rzuciła na nas taką samą klątwę, jak na niego”<sup>81</sup>

To swoiste „uwewnętrznienie” edypalnego konfliktu, na który w zamaskowany sposób wskazują narracje sennych marzeń pacjentów, wiąże się w oczach Freuda ściśle z głębokimi przeobrażeniami, jakim od czasów Antyku uległ stosunek Europejczyka do określających jego zachowania popędów. Inaczej niż starożytni Grecy, dla których los jednostki pozostawał w ręku bogów, dzisiaj pojmuje ona siebie jako podmiot obdarzony „duchowym wnętrzem”. Jeśli więc Grecy obecność w człowieku pragnień kazirodczych i ojcobójczych tłumaczyli wyrokami boskimi (czyli Losem), dzisiaj pragnienia te, wyparte w nieświadome, nachodzą człowieka od wewnątrz, dając o sobie znać w jego marzeniach sennych.

Grecy mogli tym samym jednostkowy dramat człowieka podnieść do rangi uniwersalnego mitu, gdyż dramat ten znajdował w żywym mitycznym horyzoncie ich świata swą symboliczną wykładnię. Człowiek współczesności natomiast, dla którego wspólny horyzont mityczny już nie istnieje, może artykułować swoje rozterki jedynie aluzyjnie i pośrednio we własnych marzeniach sennych, kreując w ten sposób własną indywidualną mikro-mitologię. W dodatku, zafascynowany ideałami naukowej jednoznaczności i klarowności, nie jest w stanie odnaleźć w owych marzeniach jakiegokolwiek sensu. Dlatego w tym, co mówią o nim samym, nie rozpoznaje siebie.

---

<sup>81</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych...*, s. 231.

Zaradzić temu ma wypracowany przez Freuda model interpretacji psychoanalitycznej. Szybko jednak okazuje się, że wyłaniający się z interpretacji marzeń sennych niepokojący i złowrogi obraz człowieka jako istoty głęboko określonej przez popędy agresji i kazirodcze, nie tłumaczy się sam przez siebie, ale wymaga poniekąd „dodatkowego” uwiarygodnienia na tle kulturowej tradycji. W tym sensie też mikro-mitologia własnego losu kreowana spontanicznie przez pacjentów w narracjach marzeń sennych zostaje „zweryfikowana” poprzez odniesienie jej i odczytanie na tle makro-mitologii świata antycznego.

Przekonanie, że mimo oczywistych różnic, wszelkie rozterki i problemy człowieka współczesności mają swoje fantazmatyczne odpowiedniki w archetypicznych figurach symbolicznych świata Antyku, Freud dzieli z wieloma czołowymi postaciami filozofii i literatury XX wieku. Wystarczy przywołać dzieło Heideggera, Gadamera, Lévinasa i Derridy, czy też pisarstwo Joyce’a, Brocha, Becketta, Witkacego i wielu innych. Antyk przestał być traktowany przez nich wprawdzie jako idealna „miara”, za pomocą której należy odczytywać współczesność, niemniej jednak nie wiąże się to w ich oczach z jego „degradacją”. Przeciwnie, stanowi w ich oczach niezbywalny, żywotny punkt odniesienia, w konfrontacji z którym współczesność może się dopiero rozpoznać w tym wszystkim, co o niej stanowi. Dopiero też na gruncie takiego podejścia Antyk mógł zostać przez nas napotkany w całej wielości tworzących go głosów i wyzwań skierowanych pod naszym adresem. Stał się zarówno naszym partnerem w rozmowie, jak i antagonistą, z którym zaczęliśmy toczyć spór o kwestie fundamentalne.

76

Trudno więc oczekiwać od niego gotowych rozwiązań i byłoby naiwnością poszukiwanie w nim recept na Zagrożenie, które jest wbudowane w ludzką egzystencję i żadna tradycja nie jest w stanie zaoferować złotego środka. Możemy tylko stawiać pytania.

W podejściu tym chodzi, innymi słowy, o takie rozpoznanie siebie w Antyku, w którym ten ostatni, dostarczając ogólnych symbolicznych ram dla artykulacji rozterek człowieka współczesności, pozwala mu „potwierdzić” ich znaczenie i rangę. I to nawet jeśli ten artykułuje je w całkiem innym dyskursie, który na pierwszy rzut oka ma niewiele wspólnego ze światem dramatów Sofoklesa czy Ajschylosa. Ale w tym rozpoznaniu zmienia się również obraz samego Antyku. Po Freudzie siłą rzeczy nie możemy już rozumieć *Króla Edypa* tak, jak rozumie go starożytni Grecy (czy też jak rozumiano go do początku XX wieku). W równej mierze zatem, w jakiej odnosząc się do Antyku rozpoznajemy całkiem nowy sens w pytaniach, jakie stawiamy samym sobie, zmienia się w naszych oczach sam Antyk.

Ten kolisty hermeneutyczny związek implikuje fakt, że nie ma czegoś takiego, jak zatrzymany w czasie niezmienny obraz minionej epoki, który dałby się w sposób całkiem „obiektywny” zrekonstruować. Obraz ten ulega nieustannym przemieszczeniom, i to już choćby z tej prostej racji, że przemieszczeniom ulega historyczny horyzont, w świetle którego jest on napotykan. W dodatku to, co mówią świadectwa danej epoki, o co nas pytają, nigdy nie jest w niej dopowiedziane do

końca, i nie daje się zamknąć w ostatecznej jednoznacznej formule. Ale też właśnie dlatego słowa tradycji, usuwając nam często trwałą grunt spod nóg, trafiają nas z taką siłą. Stają się naszą obsesją, wyczekiwaniem, przekleństwem i nadzieją jednocześnie.

Tak jest chociażby w przypadku niekończących się po dziś dzień dyskusji wokół postaci Antygony, które rozgorzały ze szczególną siłą wraz z pojawieniem się rozlicznych odczytań feministycznych (Seyla Benhabib, Judith Butler, Luce Irigaray, Martha Nussbaum i inne). Spory dotyczyły przede wszystkim tego, jakie były faktyczne motywy postępowania bohaterki tragedii. Czy bezwiednie występowała ona w imieniu prawa boskiego, kierowana miłością do brata, czy też broniła kobiecej linii pokrewieństwa wobec męskiej? Nie sposób też nie wspomnieć o interpretacji zaproponowanej przez Lacana w *L'éthique de la psychoanalyse* (i rozwijanej później przez Žižka), który w radykalnej postawie Antygony dostrzegł przede wszystkim podmiot orientujący się niezłomnie podług własnego pragnienia.<sup>82</sup>

Jednak nie miejsce tutaj na relacjonowanie poszczególnych stanowisk oraz wysuwanych argumentów. Podkreślić wypada tylko, że w wyniku tych rozbieżnych interpretacji i dyskusji wokół nich, załamał się wyraźnie tradycyjny sposób odczytywania postępków Antygony w ramach opozycji między prawem rodzinnym usankcjonowanym przez bogów (i obyczaj) a prawem *polis*, reprezentowanym przez Kreona. Stało się tak między innymi dlatego, że – do tej pory uznawane za niepodważalne – wyraźne rozróżnienie między sferą prywatną i publiczną, jest dzisiaj wysoce problematyczne, i to zarówno w świetle feministycznych, jak i wszelkiego rodzaju postmodernistycznych koncepcji polityczności. W rezultacie, niezależnie od tego, które z tych odczytań uznamy za bardziej przekonujące, postać Antygony i motywy jej działania utraciły już dla nas tę, skądinąd wspinałą, jednoznaczność, którą odnajduje w nich Hegel w *Fenomenologii ducha*. Ale też z tej racji bohaterka dramatu Sofoklesa stała się w swym rozdarciu nam szczególnie bliska i problematyczna zarazem. Nie tylko więc jest tak, że my ją pytamy, ale ona sama stała się w naszych oczach pytaniem.

#### 4. ANTYK I FEMINISTYCZNE LEKTURY

„Demaskujący” model interpretacji, jakim w odniesieniu do tradycji antycznej posłużyli się Nietzsche i Freud, wskazując na to, że wszystko to, co należy w niej do domeny sensu jawnego, ukształtowało się poprzez wyparcie pewnych treści, które nie przystawały do dominującego w niej jednolitego obrazu człowieka i świata, sprawił, że stała się ona od tej pory dla nas w sposób nieodwołalny problematyczna. W wyniku tego wiek XX utracił raz na zawsze wielką naiwność poprzednich epok w odniesieniu do Antyku, kiedy to wydawało się jeszcze, że można raz na zawsze wypracować i zachować dla potomnych jego w miarę jednolity i spójny obraz.

---

<sup>82</sup> Por. J. Lacan, *L'éthique de la psychoanalyse*, Paris 1986; S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.

Okazało się bowiem nie tylko, że istniało również całkiem inne oblicze antycznego Greka niż to, jakie do tej pory rozpoznawano w tekstach filozoficznych, w literaturze czy w dziełach sztuki – oblicze, które tylko w zakamuflowany i pośredni sposób dochodziło do głosu w mitologii, w świecie greckiej tragedii, czy w niektórych rytuałach. W równej mierze okazało się, że to klasyczne „apollinijskie” oblicze mogło się ukształtować dopiero w wyniku wyparcia tamtego. Tym samym zaś to ostatnie stanowiło – paradoksalnie – niezbędny warunek możliwości jego ukształtowania się w takiej właśnie, a nie innej postaci.

W dodatku – rzecz znamienna – podobne odczytanie przez Nietzschego i Freuda świata starożytnej Grecji skłoniło ich do zajęcia równie „demaskującej” postawy wobec tradycji judeochrześcijańskiej, jako drugiego głównego korzenia kultury współczesności. Autor *Woli mocy* rozpoznał w niej analogiczny do kultury greckiej proces wyobcowywania się wobec twórczych dionizyjskich mocy tkwiących w Erosie, Freud zaś wyraźne załączki edypalnego dramatu rozpoznał w przeszłości narodu żydowskiego, którego historyczne początki – w jego ujęciu – sięgają czasów niewoli egipskiej. Podejście Freuda jest przy tym szczególnie interesujące, ponieważ wiąże się z nim radykalne przekształcenie obrazu Antyku jako takiego. Jeśli bowiem wraz z nim uznamy, że biblijna idea żydowskiego Boga – Jahwe, wzięła swoje początki z tradycji kultury egipskiej, ta ostatnia zyskuje nagle w naszych oczach rangę tradycji kluczowej, bez której trudno byłoby sobie wyobrazić nie tylko późniejszą tradycję żydowską, ale i wyrastającą na jej podłożu tradycję chrześcijańską.

78 Na ile Freud miał rację w sensie historycznym, pozostaje po dziś dzień kwestią otwartą, ale jego podejście stanowi wymowne świadectwo tego, jak głębokim przewartościowaniem w minionym stuleciu zaczęło ulegać ujęcie relacji między poszczególnymi tradycjami tworzącymi kulturę antyczną. Autor *Totemu i tabu* wprowadził swoją teorię wywiódł w oparciu o „podejrzliwą” lekturę Starego Testamentu, wykazując – przeciwnie do tekstu jawnego – że to nie żydowskie dziecko Mojżesz cudownym zrzędzeniem losu trafiło do rodziny faraona, ale że na odwrót – to Mojżesz, egipski kapłan, trafił do gminy żydowskiej, zaszczepiając jej członkom własną ideę Boga. Niemniej jednak ta obrazoburcza hipoteza Freuda stanowi jedynie jeden z wielu przykładów na to, jak śmiało we współczesności zaczęto poczynać sobie ze spuścizną kultury antycznej. Mamy tutaj do czynienia z kolejnym – mówiąc po derridiańsku – „przemieszczeniem” w ramach ustalonego obrazu tej kultury, w wyniku którego poszczególne tworzące ją tradycje układają się w całkiem nową konfigurację zależności i wpływów.

Innego typu „przemieszczenia” w obrazie Antyku dokonują się w ramach myśli feministycznej. Czołowe przedstawicielki tej tradycji próbują wykazać, jak dalece rozpowszechnione wtedy poglądy na temat kobiecości korespondowały ściśle ze sposobem, w jaki ujmowano stosunek duszy do ciała, oraz w jakiej roli występowały postaci kobiet w mitach. W tym celu posługują się swoiście femini-

styczną odmianą interpretacji „demaskującej”, wykazując, jak dalece klasyczne teksty filozoficzne i literackie określał podskórnie patriarchalny punkt widzenia. Wymowny przykład takiej lektury to wspomniane powyżej feministyczne odczytania dramatu Antygony, czy krytyczne reinterpretacje koncepcji filozoficznych starożytnej Grecji.<sup>83</sup>

Jeszcze dalej idzie Irigaray, która w pracy *Ciało-w-ciało-z-matką* stara się wykazać, że w mitologii greckiej znajdziemy również motywy wskazujące na szczególne znaczenie specyficznie „kobiecego” związku matki z córką, chociaż uległy one tutaj swoistej degradacji i zakamuflowaniu.<sup>84</sup> Wymowny przykład stanowi podjęta przez nią próba nowego odczytania tragicznego mitu o Demeter i Korze, którego fabuła, w jej ujęciu, znakomicie oddaje represyjne podejście wobec relacji matka – córka w ramach kultury greckiej. W podobnym duchu zostaje też odczytany przez Irigaray motyw zabójstwa Klitajmestry w *Orestei* Ajschylosa: według autorki *Speculum* zostało ono dokonane w imię obrony porządku patriarchalnego. Nieprzypadkowo syn-zabójca zostaje – dzięki ingerencji bogów – wyleczony z szaleństwa, na które zapadł po mordzie dokonanym na matce, podczas gdy jego siostra Elektra, będzie w nim tkwić do końca. Tak zreinterpretowane, odczytane „pod włos” klasyczne motywy pojawiające się w mitologii i tragedii greckiej mogą stać się osnową dla budowania nowej feministycznej mitologii kobiecości, przeciwstawianej przez autorkę patriarchalnej mitologii męskości, która figurze ojca (i jego związkowi z synem) przyznawała decydujące znaczenie w procesie wkraczania dziecka w przestrzeń symboliczną.

## 5. DALSZE PSYCHOANALITYCZNE I POSTSTRUKTURALNE LEKTURY ANTYCZNEJ TRAGEDII

W interpretacjach „demaskujących”, w tej postaci, w jakiej zostały one zaprezentowane w odniesieniu do *Króla Edypa*, czy w książce o Mojżeszu, Freud koncentrował się zasadniczo na warstwie świata przedstawionego tych utworów. Było to później źródłem licznych zarzutów pod jego adresem, że w swych interpretacjach utworów literackich, czy dzieł sztuki zignorował ich stronę stylistyczno-formalną. Tym brakiem starano się w późniejszej tradycji psychoanalitycznej na różne sposoby zaradzić, proponując znacznie bardziej wyrafinowane filologicznie modele interpretacji psychoanalitycznej (Roger Fry, Marie Bonaparte, Ernst Gombrich i inni). Wśród rozlicznych propozycji tego typu na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki – podejmując dyskusję z Freudem – do tragedii antycznej podchodzi Hanna Segal. Według niej u podstaw tej tragedii tkwi antagonistyczna postać relacji między światem przedstawień, gdzie króluje Tanatos (tragiczne wydarzenia mające miejsce na scenie, prowadzące do rozpadu świata bohaterów) i formą stylistyczną, która z kolei w swym rygorystycznym nastawieniu na Całość i Jedność jest domeną Erosa:

<sup>83</sup> Rekonstrukcję feministycznych odczytań filozoficznych koncepcji starożytnej Grecji zawiera książka E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, Kraków 2003.

<sup>84</sup> Por. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało-z-matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.

„Zewnętrzna forma tragedii >>klasycznej<< stanowi całkowite przeciwieństwo jej treści. Formalne typy mówienia, jedności czasu, miejsca i akcji, ścisłość i rygoryzm reguł kompozycji, stanowią, jak sądzę, nieświadomą manifestację faktu, że porządek wyłania się jedynie z chaosu. Bez obecności tej formalnej harmonii dzieło wywoływałoby depresję u publiczności, ale by jej nie usuwało. Nie istnieje doświadczenie przyjemności estetycznej bez doskonałej formy.”<sup>85</sup>

Według Segal traumatyczne „treści” ukazywane w tragedii greckiej, rozpad świata jej bohaterów, znajdują swoją przeciwwagę w doskonałej harmonii jej postaci formalnej. Tak oto ta ostatnia znajduje swoje „uzasadnienie” – paradoksalnie – w planie całości dzieła. Podobnie też Segal tłumaczy efekt *katharsis*. W jej ujęciu to właśnie formalna harmonia tragedii greckiej, przeciwstawiona rozpadowi świata jej bohaterów, sprawia, że przerażenie widzów tym, co widzą na scenie, znajduje swoje ujęcie w ich głębokim, wewnętrznym oczyszczeniu.

Kolejny krok w psychoanalitycznej „rehabilitacji” strony stylistyczno-formalnej tragedii antycznej to teoria Jacques’a Lacana. Według niego nie jest bynajmniej tak, że owa strona stanowi rodzaj dialektycznej przeciwwagi dla „chaosu” panującego po stronie treści, czyli *signifié* dzieła. Przeciwnie, jeśli się jej bliżej przyjrzeć, okazuje się, że jest ona pełna różnego rodzaju załamań, szczelin i pęknięć, które sprawiają, że to, co wypowiadają bohaterowie tragedii na scenie, mieni się niepokojącą dwuznacznością. I tak, analizując w *L'éthique de la psychoanalyse* język Antygony, Lacan wykazuje, jak dalece jego osobliwa surowość i chropawość koresponduje z „niesamowitością” postawy etycznej bohaterki, która, idąc za swoim pragnieniem, gotowa jest łamać wszelkie obowiązujące w polis prawa.

W ujęciu autora *Écrits* strona językowo-stylistyczna tragedii nie stanowi bynajmniej „harmonijnej” przeciwwagi dla grozy wydarzeń, rozgrywających się na scenie, ale je na swój sposób wspomaga i poświadcza. Innymi słowy, to, co w akcji dramatu jest głęboko traumatyczne, wpisane zostało niejako w samą językową materię wypowiedzi bohaterów. Destrukcyjne moce Tanatosa dają tutaj o sobie znać zarówno na planie świata przedstawionego, jak i formy.

Wyraźnie spokrewniona z podobnie krytyczno-analitycznym podejściem do języka klasycznych tekstów literackich i filozoficznych jest Derridy teoria „dekonstrukcji”, nastawiona na poszukiwanie w nich różnego rodzaju nierozwiązywalnych aporii, niespójności i wewnętrznych różnic. W eseju na temat refleksji Platona o języku, autor *Pisma i różnicy* wykazuje, jak ów Ojciec filozofii europejskiej w głęboko dwoisty sposób ujmował relację między myślą i pismem. W jego dziele od-daje to wymownie metafora *farmakonu*, sugerująca, że pismo pełni wobec myśli funkcję lekarstwa, które zarazem jest trucizną. Według Derridy jednak tak ujęta „aporetyczność” platońskiej koncepcji nie jest jej słabością, wynikiem myślowych niekonsekwencji, ale tkwi w samej naturze rzeczy.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> H. Segal, *A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics*, „An International Journal of Psychoanalysis” 1957, nr 3, s. 501.

<sup>86</sup> Por. J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, [w:] tenże, *Pismo filozofii*, Kraków 1992.



## 6. „TRUDNE” PYTANIA ANTYKU

Zapoczątkowany przez Nietzschego i Freuda „podejrzliwy” stosunek do antycznej tradycji, zawocował zatem we współczesności jej różnymi „obrazoburczymi” odczytaniami, w wyniku których, w miarę jednolity do tej pory obraz uległ daleko idącemu zróżnicowaniu, jeśli nie wręcz rozproszeniu. Efektem tego nie jest jednak całkowita relatywizacja obrazu tradycji antycznej, poczucie, że w stosunku do niej praktycznie każde odczytanie jest dozwolone. Przeciwnie. Podobne podejście doprowadziło do swoistej dynamizacji i pogłębienia jej związków ze współczesnością. Tradycyjne podejście, w którym Antyk traktuje się jako wdzięczny obiekt delektowania się i badań, ustąpiło miejsca przekonaniu, że w wielości tworzących go głosów jest on przede wszystkim naszym „rozmówcą”, partnerem i antagonistą zarazem, stawiającym często „trudne” i „niewygodne” pytania. Ale też właśnie w niepokojącej wieloznaczności tego, co mówi (i czego nie mówi), porusza nas najgłębiej w naszym samorozumieniu.

Trudno jest więc szukać w Antyku odpowiedzi i recepty na różne bolączki i zagrożenia świata współczesnego. Nie to też odnajdujemy dzisiaj w przedstawieniach tragedii greckiej, prędeż nasze własne pytania, wątpliwości rozterki. Zgodnie z tym, o czym już wiedział i czego boleśnie doświadczył Sokrates: żadna wiedza nie czyni nas szczęśliwymi.

## MAGIA LUSTRA I EROS

## 1. SPEKULATYWNE LUSTRO HEGLA I NARCYZ LACANA

Wskazując w *Prawdzie i metodzie* na język jako na niezbywalne medium hermeneutycznego doświadczenia, Gadamer za jego podstawowy ontologiczny wyznacznik uznaje spekulatywność. W jego ujęciu stanowi o niej zdolność języka do odzwierciedlania rzeczywistości, w wyniku czego nie następuje zwykle jej podwojenie, lecz wyjawia się nowa idealna postać jej jedności:

„W nawiązaniu do spotykanego u Hegła zwrotu nazwiemy spekulatywnym to, co wspólne dialektyce metafizycznej i dialektyce hermeneutycznej. Spekulatywność oznacza tu relację odzwierciedlania. Odzwierciedlanie to ciągle zastępowanie czegoś jednego czymś innym. Coś odzwierciedla się w czymś, na przykład zamek w stawie, co oznacza, że staw daje obraz zamku. Odbicie zwierciadlane z istoty wiąże się przez medium obserwatora z widokiem danej rzeczy. Nie ma ono bytu dla siebie, lecz istnieje jako „przejaw”, który nie jest nim samym, ale pozwala pojawiać się owemu widokowi w postaci zwierciadlanego odbicia. Odbicie to jakby podwaja, pozostając jednak istnieniem tylko czegoś jednego. Właściwa tajemnica odzwierciedlenia polega właśnie na nieuchwytności obrazu, na nierealnym charakterze czystego oddania.”<sup>87</sup>

Ścisłe powiązanie tego, co spekulatywne, z doświadczeniem lustrzanego odbicia, w którym patrzący nie tylko rozpoznaje „inne” to, co odbijane, czysty tego duplikat, ale w którym dopiero staje się to tym, czym jest, można równie dobrze odczytać jako opis procesu narodzin ludzkiej tożsamości. Tylko człowiek bowiem rozpoznaje w zwierciadlanym odbiciu coś więcej niż tylko siebie „innego”, lecz odnajduje w nim siebie: rozpoznając jedność ze swoim odbiciem staje się swoim Ja. Podobnie zatem, jak dopiero w spekulatywnym medium języka świat staje się dla człowieka tym, czym jest, tak samo też i on sam dopiero w lustrze języka staje się sobą.

Wymownym potwierdzeniem tej antropologicznej tezy był znany eksperyment Wolfganga Köhlera, który porównał zachowanie przed lustrem kilkumiesięcznego szympansa i dziecka. Ten pierwszy wykazywał wprawdzie zrazu żywe zainteresowanie „innym”, którego w lustrze zobaczył, kiedy jednak za taflą nikogo nie znalazł, przestał reagować na swój lustrzany obraz. Dziecko natomiast wydało okrzyk zdziwienia, wyrażający głęboką fascynację tym, co zobaczyło w lustrze, pozostając przez dłuższy czas w stanie podniecenia. Wynik tego eksperymentu, że tylko człowiek rozpoznaje w Innym lustrzanego odbicia siebie, podczas gdy zwierzę widzi tylko innego osobnika swego gatunku i gdy stwierdza, że tamten realnie nie istnieje, traci dla niego zainteresowanie, wywarł ogromne wrażenie na współczesnych. Wymownym tego świadectwem jest choćby artykuł Helmutha Plessnera *Jak porównywać zachowania ludzkie i zwierzęce*, w którym, nawiązując do eksperymentu Köhlera, wyciąga dalekosiężne wnioski dla procesu konstytucji ludzkiego Ja.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 422.

<sup>88</sup> H. Plessner, *Pytanie o conditio humana*, tłum. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, Warszawa 1988.

Zupełnie innego rodzaju są konkluzje Jacques'a Lacana, który z kolei wskazuje na rolę „stadium lustra” w przezwyciężaniu przez dziecko poczucia rozczłonkowania własnego ciała i orientowania się przez nie w dalszym rozwoju według swego idealnego lustrzanego pierwowzoru.<sup>89</sup>

O tym, jak kluczowe znaczenie dla ukształtowania się jednostkowej ludzkiej tożsamości posiada identyfikacja z własnym lustrzanym odbiciem, wiadano już znacznie wcześniej, jeszcze przed narodzinami eksperymentalnej psychologii w końcu XIX wieku, żeby przywołać tu choćby starogrecki mit Narcyza i jego niezwykłą żywotność w późniejszym okresie lub bogate mitologie gnostyckie i ludowe związane z lustrem.

Mit Narcyza zasługuje na szczególną uwagę, gdyż wskazuje na głęboko ambiwalentną postać identyfikacji człowieka z własnym lustrzanym odbiciem (o czym, nawiasem mówiąc, eksperyment Köhlera milczy). Ambivalencja bierze się stąd, że identyfikacja ta, będąc z jednej strony źródłem narodzin jego Ja, i tym samym jego utwierdzeniem się we własnej odrębności, z drugiej może zaktywizować w nim dążenia destrukcyjne, skierowane przeciwko sobie. Wynika to stąd, że lustrzany obraz siebie jest w istocie „innym” tego, kto nań patrzy, i tylko w sensie przenośnym może się on z nim zidentyfikować, traktując owo wyobrażenie jako organiczną część samego siebie, tzn. tworząc wyobrażenie siebie jako Ja.

Jeśli więc człowiek zyskuje na drodze identyfikacji ze swym lustrzanym innym określoną tożsamość siebie, to efektem tej identyfikacji jest fikcja, którą z czasem zaczyna traktować w sposób dosłowny, jako idealny obraz siebie jako Ja. W rezultacie wszystko, co w owym innym/Ja do tego idealnego obrazu nie przystaje (choćby np. jego odwrócona symetria), rodzi w nim frustrację, czego efektem jest agresja. W przypadku skrajnym, o którym mówi mit Narcyza, przybiera ona postać agresji zwróconej przeciwko samemu sobie jako Ja, które przecież jest „tylko” zwierciadlanym innym jednostki, a więc kimś jej zasadniczo obcym. Człowiek traktuje wówczas własne Ja jako swego śmiertelnego rywala, nie będąc w stanie zaakceptować jego wyobrażeniowej w stosunku do siebie odmienności. W istocie jednak nie akceptuje on samego siebie jako Ja, gdyż poza owym Ja jako lustrzanym innym samego siebie, tak naprawdę przecież nie „istnieje”.

## 2. LUSTRZANY OBRAZ I ŻYWIOŁ SPEKULATYWNOŚCI

Właściwa człowiekowi spekulatywna relacja do własnego lustrzanego obrazu i obrazu świata, który postrzega, jest zatem głęboko dwoista.

Z jednej strony rozpoznanie w swym lustrzanym innym siebie jako Ja daje jednostce poczucie samoistności, sprawia, że uzyskuje ona określoną tożsamość siebie. Ponieważ zaś na relację tę składa się równocześnie odniesienie owego Ja do świata jako całości, otwiera to przed nim możliwość dialektycznego zapośredniczenia obrazu innego siebie z obrazami „innych” rzeczy tego świata.

---

<sup>89</sup> Zob. P. Dybel, *Ocalenie w lustrze* [w:] tenże, *Urwane ścieżki*, Kraków 2000, s. 225–242.

W ten sposób otwiera się nieskończona przestrzeń dla ludzkich myśli, w której człowiek może uchwycić i oddać w słowach ruch samej rzeczy, nie zaś tylko jej zewnętrzny, postrzegany przez siebie obraz. Jak ujmuje to Gadamer:

„Mówienie natomiast, co się myśli, porozumiewanie się, wiąże w jedność sensu coś wypowiedzianego i nieskończoność tego, co niewypowiedziane, i w ten sposób pozwala to coś zrozumieć. Kto mówi w ten sposób, może, używając tylko najzwyklejszych słów, wypowiedzieć coś niewypowiedzianego i do powiedzenia. Mówiący o tyle zachowuje się spekulatywnie, że jego słowa wprawdzie nie odzwierciedlają bytów, ale wypowiadają pewien stosunek do całości bytu i pozwalają mu przemówić.”<sup>90</sup>

Ze spekulatywnością w tym rozumieniu wiąże się zatem swoiste otwarcie mówiącego na to, co inne, co sprawia, że jego słowa nigdy niczego nie zamykają i nie dookreślają do końca, ale pobudzają dalszy ruch myśli. Kiedy słucha się kogoś mówiącego w ten sposób, odnosi się wrażenie, że każde słowo, które wypowiada, otwiera nieskończoną perspektywę tego, co na temat danej rzeczy jest jeszcze do powiedzenia. Stąd poczucie niezwyklej inspirującej mocy tych słów, bijącej z nich głębi tego, co niewypowiedziane, i co należałoby samemu wyartykułować na swój sposób.

Ale, jak powiada dalej Gadamer, otwarta przestrzeń niewypowiedzianego jest nie tylko obecna w dyskursie szczególnie wrażliwych na żywioł spekulatywności filozofów – jak np. Hegel czy Platon, lub poetów – jak np. Hölderlin czy Celan. Coś z niej odnaleźć można również w wypowiedziach potocznych, w których zawsze pozostaje coś niedookreślonego w tym, o czym w nich mowa. Jest ona w ogóle niczym powietrze niezbędne dla życia danej społeczności – dla porozumiewania się ze sobą jej członków. To dzięki niej człowiek może nieustannie przyswajać sobie to, co inne, i kształcić swoją samowiedzę w procesie dziejowym.

Z drugiej strony jednak – o czym Gadamer już nie wspomina – lustrzana relacja identyfikacji może równie dobrze stać się źródłem zniewolenia człowieka przez swój własny obraz, rozbudzając w nim niszczącą tendencję do rywalizacji z sobą samym i z innymi. Mit Narcyza mówi o urzeczywistnieniu przez człowieka tej drugiej możliwości, zawartej w ontologicznej strukturze tego, co spekulatywne. Stanowi ona przeciwny biegun przywołanej przez autora *Prawdy i metody* idei spekulatywności. Zanika w niej bowiem owa przestrzeń „nieskończenie niewypowiedzianego”, która pozwala człowiekowi zachowywać nieustanny dystans wobec obrazu siebie jako Ja, jak też doświadczać tego, co inne, tak, aby na drodze kolejnych „zapośredniczeń” włączać je we własny obraz. Zamiast tego człowiek zafascynowany swym zwierciadlanym innym / Ja zaczyna dążyć do całkowitego zrośnięcia się z nim i ustanowienia go jako samouzasadniającego się absolutu, w którym zatarł się jakikolwiek ślad tego, co inne.

Dąży on wówczas – podobnie jak Narcyz – do urzeczywistnienia czegoś ontologicznie niemożliwego. Zafascynowany idealnym pięknem obrazu, który widzi, stara się z nim utożsamić nie jako ze swym własnym innym, ale dosłownie – jako ze sobą samym. Dlatego myli z nim siebie – utożsamiając siebie z nim w swojej wyobraźni do końca nie jest w stanie odróżnić siebie od niego. W rezultacie

<sup>90</sup> H. - G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, s. 424.

nie może zdobyć się na jakikolwiek dystans w stosunku do swego zwierciadlanego obrazu jako Ja. Jeśli bowiem w owym Ja – jak w odbiciu zamku w wodzie – wyjawia się jakaś prawda o człowieku, która w przeciwnym razie pozostawałaby całkowicie zakryta, to jednocześnie jest ona prawdą jego lustrzanego odbicia – jego innego.

W konsekwencji Narcyz, zakochując się w swoim odbiciu, popada w konflikt z samym sobą. Jedynym rozwiązaniem jest wówczas przejście na drugą stronę lustra – pogrążenie się w taflę wody, w której pojawiło się odbicie. To przejście nie jest jednak wyzwoleniem, ale oznacza śmierć – zdanie się na regresywny rytm sił Tanatosa. Jest ono powrotem do początku jako do stanu pierwotnego niezróżnicowania, w którym zaciera się wszelka różnica między odbiciem i tym, co ono odbija.

Zasadniczy zatem problem, jaki ma Narcyz ze sobą, to problem z własną innością, z sobą samym jako innym. Zakochanie się w tej inności i wynikające stąd dążenie do stopienia się z nią bez reszty, rodzi w sposób naturalny agresję do samego siebie jako innego. Jeśli jednak, jak już się rzekło, możliwość zajęcia tego typu postawy wobec własnego lustrzanego odbicia zawarta jest w samej ontologii tego, co spekulatywne, to jej urzeczywistnienie jest równoznaczne z jego deformacją. Prowadzi to bowiem do ukształtowania się spekulatywności typu paranoicznego, będącej skrajnym przeciwieństwem – i jednocześnie patologicznym derywatem – spekulatywności dialektycznej, w której podmiot zawsze jest w stanie zdystansować się do swego lustrzanego obrazu. Podobnie zdeformowana spekulatywność nie tylko zamyka podmiot w błędnym lustrzanym kręgu zniewolonego stosunku do siebie, ale również sprawia, że z miłości do siebie zaczyna on sam siebie niszczyć. Zachowuje się niczym ryba, zjadająca swój własny ogon.

### 3. ŚWIAT LUSTER I POLITYKA

Z podobnie narcystyczną, w ostatecznej wymowie głęboko destrukcyjną, relacją podmiotu do własnego lustrzanego odbicia, koresponduje jego odniesienie do „obrazów” innych, których napotyka on w społecznej przestrzeni. Różnica polega tylko na tym, że ambiwalentny stosunek do siebie – „zakochanie się” we własnym lustrzanym innym i będąca jego nieodłączną stroną nienawiść do niego – przeniesiony zostaje na innych, których podmiot dzieli wyraźnie na swych przyjaciół i wrogów. Z jednej strony mamy więc do czynienia z podbudowaną narcystycznie bezkrytyczną apologią własnego Ja i innych, których jednostka uznaje za z określonych względów bliskich sobie – przy czym podstawą owej wspólnoty mogą być więzy pokrewieństwa, poczucie narodowej wspólnoty, wspólnej wiary czy politycznych poglądów. Z drugiej strony zaś wszyscy inni, którzy z takiego czy innego względu wyłamują się z jej [jednostki] idealnego obrazu samej siebie stają się z jej strony obiektem niepoohamowanej agresji, gdyż czuje się ona zagrożona ze strony ich inności.

Osoby, które w tak ostry, dychotomiczny sposób identyfikują innych w społecznej przestrzeni, dzieląc świat na „przyjaciół” i „wrogów”, cechuje szczególna despotyczność względnie bezkrytyczna uległość w relacjach z nimi. Przyjaciółmi ich są z jednej strony ci, którzy uosabiają w ich oczach

ideał Ja, i dlatego gotowi są im się całkowicie podporządkować. Z drugiej strony zaś uznają za przyjaciół wyłącznie tych, którzy, podlegając im w sferze zawodowej, partyjnej, instytucjonalnej itd., gotowi są bezwzględnie uznać słuszność ich poglądów i decyzji. Natomiast ci, którzy tego nie czynią, zgadzając się z nimi jedynie po części, a w innych kwestiach ich krytykując, a tym bardziej ci, którzy mają zasadniczo odmienne zdanie, są od razu klasyfikowani przez nich jako wrogowie, z którymi należy bezwzględnie walczyć. Nieuchronnym efektem podobnego nastawienia jest antagonizowanie wszelkich relacji społecznych. Ot, choćby formułowanie fałszywych oskarżeń, dotyczących sfery życia rodzinnego pod adresem swych osobistych czy politycznych przeciwników, atakowanie wszelkich instytucji państwowych i publicznych, które wydają decyzje nie po ich myśli, podważanie wszelkich orzeczeń sądu, które uznaje się za niekorzystne dla siebie, itp.

Uznanie przez te osoby, że w imię przeforsowania własnych interesów, wartości czy racji, z którymi się one, jako ze swym idealnym lustrzanym odbiciem, bezgranicznie utożsamiają, muszą podjąć bezwzględną walkę z innymi, walkę, w której cel uświęca wszelkie środki, może być naturalnie źródłem ich życiowych powodzeń – na niwie zawodowej, instytucjonalnej czy politycznej. W równej jednak mierze może się to zakończyć ich totalną klęską. Możliwości pośrednich zasadniczo nie ma. I nic dziwnego, że ten typ osobowości najlepiej pasuje do i sprawdza się w systemach politycznych, czy instytucjach, o charakterze autorytarnym, zbudowanych na zasadzie piramidalnej hierarchii zależności. Jeśli dysponują one odpowiednio rozbudowanymi formalnymi strukturami i instrumentami, gwarantującymi im stabilność, mogą one naturalnie w jakimś stopniu neutralizować negatywne skutki toczących się w ich obrębie walk i konfliktów. Jeśli zaś takich struktur nie ma albo są jeszcze słabo zakorzenione w organizmie państwa, realizowanie przez tego typu osoby podobnej strategii postępowania może prowadzić albo do przekształcenia się systemu autorytarnego tego państwa w despotyczny, albo też do jego mocnego nadwątlenia.

W przypadku, gdy podobnie narcystyczny sposób myślenia i postępowania zaczyna dominować wśród partyjnych gremiów w państwie demokratycznym, jego konsekwencje są już dla stabilności i efektywności tego państwa głęboko destrukcyjne. Efektem jest postępujące antagonizowanie i brutalizacja życia politycznego, co prowadzi do tego, że miejsce strategii negocjacyjnych nastawionych na osiągnięcie kompromisów zajmuje strategia narzucania siłą oponentom własnego punktu widzenia. Istnieje zatem ścisła odpowiedniość między wydobytą powyżej „zdegenerowaną” ontologią tego, co spekulatywne w przypadku osobowości narcystycznej a sposobem, w jaki odnosi się ona do innych w przestrzeni społecznej, zgodnie z wyobrażeniową logiką bezwzględnej walki – Ja albo Inny (dodajmy, że stanowi ona jaskrawe zaprzeczenie nauki Chrystusa).

Logika ta implikuje przy tym fakt, że nie ma czegoś takiego, jak ostateczne zwycięstwo nad przeciwnikami, które pozwalałoby na bezwarunkowo „pokojowe” realizowanie własnych zamierzeń. Nawet jeśli osoby tego pokroju żyją myślą o takim zwycięstwie, to w istocie ich żywiołem jest nieustanna walka ze swymi innymi – wrogami. I to nie tylko na słowa, ale – gdy zajdzie taka potrzeba – choćby i na noże. Tylko walka bowiem gwarantuje żywotność głoszonym przez nich ideom, nadając zarazem rację politycznemu bytowi ich ugrupowań czy partii. Gdyby więc owej walki nie

stało, popadliby rychło w depresję, stając się najbardziej nieszczęśliwymi ludźmi na ziemi. Slavoj Žižek przytacza w tym kontekście przykład prześladowań Żydów w Niemczech faszystowskich, wskazując na fakt, że im bardziej usuwano ich z życia publicznego, a później fizycznie eliminowano, tym bardziej propaganda starała się stworzyć u obywateli poczucie rosnącego zagrożenia ze strony tych nielicznych, którzy pozostali. Było to niezbędne dla zapewnienia ideologii faszystowskiej wiarygodności i żywotności.

Jednostka, która rozpoznaje rzeczywistość polityczną i społeczną zgodnie z tą narcystyczną logiką absolutnego przyjaciela lub wroga, nie zna chwili spoczynku i wytchnienia w walce o to, co postawiła sobie za cel. Po tym więc jak jedni wrogowie zostają starci w pył i proch, ich miejsce zawsze zastępują inni, jeszcze bardziej podstępni i niebezpieczni. W przypadkach skrajnych może to doprowadzić do tego, że paranoiczna obsesja takiej jednostki, nie znajdując już dla siebie pożywienia na zewnątrz, odnajduje wrogów wśród dotychczasowych popleczników i sprzymierzeńców. Klasyczny przykład takiego zwrotu to eskalujące czystki w aparacie partyjnym za Stalina, pomysły wysłania całej zwycięskiej Armii Czerwonej na Sybir, itd.

Jak powiedziano wyżej, destrukcyjne skutki prowadzenia gry politycznej zgodnie z podobnie paranoiczną (czytaj: spekulatywnie zdegradowaną) wizją ostrego dychotomicznego podziału na przyjaciół i wrogów, widać szczególnie wyraźnie w ramach państwa zorganizowanego na sposób demokratyczny. Owa wizja, wypływając z dążenia do bezwzględnej dominacji i walki, pozostaje bowiem w jaskrawej sprzeczności z „negocjacyjnym” modelem prowadzenia gry politycznej w ramach tak zorganizowanego państwa, który zakłada umiejętność zawierania kompromisów przez spierające się strony, co oznacza umiejętność dostrzegania cech wspólnych z oponentami, względnie takich, co do których można się jakoś porozumieć. W równej mierze wizja ta pozostaje w sprzeczności z konstytucjonalno-prawnymi podstawami systemu demokratycznego, który może sprawnie funkcjonować jedynie, jeśli szereg kluczowych państwowych instytucji w jego obrębie zachowuje autentyczną niezawisłość i jest politycznie neutralne, szczególnie w sytuacji, gdy w parlamencie wyraźną dominację zyskuje jedno ugrupowanie czy koalicja o określonym ideologicznym obliczu.

Obecność w państwie demokracji parlamentarnej autentycznie niezawisłych instytucji – mass mediów, w tym prasy, sądów, trybunału konstytucyjnego, rzeczników praw obywatelskich i innych, czy wreszcie instytucji prezydenta – tworzy coś w rodzaju wolnej przestrzeni polityczności, umożliwiającej „oddychanie” całego systemu. Z jednej strony gwarantują one stabilność państwa demokratycznego, z drugiej zdolność do reformowania się i przekształceń. Przestrzeń tę przyrównać można do spekulatywnej przestrzeni „nieskończenie niewypowiedzianego”, o której pisze Gadamer, upatrując w niej istotny konstytutywny składnik znaczenia każdej wypowiedzi, otwierający w perspektywę pytania, wykraczania poza siebie ku innym odpowiedziom.

W sytuacji natomiast, gdy wszystkie te instytucje przybierają charakter fasadowy – a więc gdy zwycięskie ugrupowania próbują bezpośrednio wpływać na oblicze mass mediów, zastraszając je różnego rodzaju karami i wprowadzając w bardziej lub mniej zakamuflowanej formie instytucje

cenzury, gdy starają się podporządkować sobie gremia sędziowskie, wpływać na wybór posłusznych sobie rzeczników praw obywatelskich powoływanych z własnych szeregów, gdy wreszcie sam prezydent staje się jawnie jednostronnym rzecznikiem ich politycznych interesów, wówczas model demokracji parlamentarnej zmierza w kierunku modelu demokracji autorytarnej, grożąc na dłuższą metę załamaniem. Stanowiący o życiu takiego modelu żywioł spekulatywności dialektycznej, wychylonej ku temu, co inne i gotowej na nieustanne z nim zapośredniczenia, przyjmuje zdegenerowaną postać spekulatywności patologicznej, w której rządzący, mówiąc cokolwiek, słyszą tylko echo własnych słów, zaś w mass mediach pragną ujrzeć tylko swe lustrzane odbicia, prowadząc za nimi naród niczym stado owiec. Zastanówmy się chwilę nad tym, co w istocie stanowi o spekulatywności dialektycznej. W jakim sensie może ona stanowić trwały fundament porządku państwowego i społecznego?

Wróćmy do Gadamerowskiego przykładu. Lustrzany obraz zamku winien być pomyślany jako jedno z tym, co odbija, ale nie na zasadzie rozpuszczenia się jego [zamku] w nim [odbiciu], lecz jako jedno stojące się w odniesieniu do różnicy, która je poprzedza i warunkuje, ale też na swój sposób zostaje w nim zachowana. Wprawdzie lustrzane odbicie zamku wyjawia mi prawdę o nim, ba – w pewnym sensie powołuje go dopiero dla mnie do istnienia, niemniej jednak nie jest ono w sposób oczywisty tożsame z tym, co odbija. Dlatego, dzięki zachowaniu tej różnicy, lustrzane odbicie zamku nie więzi patrzącego w sobie i nie zasklepia w swojej prawdzie, ale odsyła poza siebie ku innym odbiciom, każąc mu udać się w nieskończoną wędrówkę za tym odesłaniem.

88

Analogicznie – moje odbicie w lustrze odnosi się wprawdzie do mnie, pozwalając mi dopiero pomyśleć siebie jako Ja, ale to w istocie „inny” Ja niż ja sam. Jeśli jednak to Ja irytuje mnie w swej inności w stosunku do mnie i rodzi we mnie poczucie obcości w stosunku do samego siebie, to jednocześnie daje mi szansę zdystansowania się wobec siebie, krytycznego ustosunkowywania się wobec tego, co do tej pory traktowałem jako coś oczywistego, stanowiącego organiczną część siebie, mojego samorozumienia.

Zakłada to możliwość dystansowania się do siebie – do własnego Ja, a więc rodzaj akceptacji jego inności, rodzaj „krytycznego”, czy nawet autoironicznego spoufalenia z nią, a tym samym otwarcie na inność innych – gotowość przyjęcia w swój własny obraz coś z tego, co w nich poza ten obraz wykracza.

#### 4. LUSTRZANA ONTOLOGIA SPEKULATYWNOŚCI I FENOMEN „RÓŻNICY SEKSUALNEJ”

Jak ma się zarysowana w ten sposób ontologia spekulatywności do fenomenu „różnicy seksualnej”? Co może być spekulatywnego w samym tym fenomenie? Czy jest w ogóle coś spekulatywnego w sposobie, w jaki człowiek odnosi się do własnej seksualności i płci?



Zacznę od ostatniego pytania. Otóż odniesienie to nie polega na bezpośrednim utożsamieniu się jednostki z określoną płcią, męską lub żeńską, wyznaczonym przez postrzeżony przez nią naocznie obraz własnego ciała i ciał innych. Obraz ten wprawdzie odgrywa istotną rolę w tym procesie, niemniej jednak zawsze współtworzą go określone wzorce płci męskiej lub żeńskiej, zakorzenione w danej tradycji kulturowej, czy traumatyczne wydarzenia w biografii jednostki.

Można więc powiedzieć, że obraz własnej płci i utożsamienie się z nią przez jednostkę, są zawsze współokreślone przez czynniki wykraczające poza anatomię. Obraz ten zawiera więc w sobie również elementy nie będące tylko zwykłym odzwierciedleniem tego, co dane naocznie.

Więcej – spekulatywne podwojenie, z perspektywy którego jednostka rozpoznając obraz swego ciała jako własny zyskuje określoną tożsamość płciową, otwiera przed nią możliwość zdystansowania się do tej identyfikacji. Wiąże się z tym jeden z fundamentalnych wyróżników tego, co ludzkie – możliwość zadania pytania o własną seksualność i płć. Tylko dla człowieka jego własna seksualność i płć mogą stać się problemem. Zadając o nie pytanie, człowiek poświadcza wymownie, że nie jest w swojej seksualności zdeterminowany bez reszty przez anatomię, czy inne czynniki biologiczne, ale posiada „wolność” do samookreślenia się wobec niej na różne sposoby. Dlatego też człowiek w odróżnieniu od zwierzęcia wiąże z własną seksualnością zawsze określony sens – jest ona częścią jego samorozumienia.

Pytanie o „sens” własnej płci nie jest jednak stawiane przez człowieka wyłącznie w odniesieniu do postrzeganego przez niego obrazu własnego ciała, nie może on bowiem abstrahować od tego, co postrzega w odniesieniu do ciał innych. W tym punkcie istotnego znaczenia nabiera fenomen różnicy seksualnej, mający swoje zakorzenienie w naocznie postrzeganym anatomicznym różnicy między ciałem kobiecym i męskim. Na rolę i znaczenie tego postrzeżenia w budowaniu przez człowieka własnej tożsamości seksualnej zwrócił po raz pierwszy uwagę Freud. Według niego podstawowe znaczenie ma w tym wypadku rzucający się dziecku namacalnie w oczy (ale też i wyczuwany przez nie intuitywnie) „brak” członka u kobiet. Wynikiem tego jest pojawiający się u niego kompleks kastracji, który jednak kształtuje się inaczej w przypadku chłopca i dziewczynki. U chłopca:

„kompleks kastracji powstaje wówczas, gdy oglądając kobiece genitalia zdaje sobie sprawę z tego, że tak bardzo ceniony przezeń członek wcale nie musi być nieodłączną częścią ciała. (...) Również u dziewczynki kompleks kastracji pojawia się wtedy, gdy zauważy genitalia płci przeciwnej. (...) Czuje się pokrzywdzona, często mówi, że też chciałaby „mieć coś takiego” i od tej chwili zaczyna żywić zazdrość o penisa, która pozostawi głębokie ślady w jej rozwoju i na trwałe ukształtuje jej charakter.”<sup>91</sup>

Według Freuda zatem postrzeżenie braku członka u kobiet jest dla dziecka szczególnie traumatycznym doświadczeniem, gdyż do tej pory żyło ono wyobrażeniem jednej płci „bez braku”. Teraz,

<sup>91</sup> S. Freud, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, tłum. P. Dybel, Warszawa 1995, s. 143.

kiedy w konfrontacji z rzeczywistością to wyobrażenie nie może zostać utrzymane, dziecko musi się na nowo określić w swojej seksualności: musi „wytłumaczyć” brak członka u niektórych otaczających je osobników, w których z czasem zaczyna rozpoznawać osoby innej płci. Będąca tego rodzaju „wytłumaczeniem” fantazja kastracji kobiet jest wówczas rozpaczliwą próbą uratowania przez dziecko pierwotnego wyobrażenia pełni tego, co ludzkie. W całej swej traumatyczności fantazja ta ma więc głęboko narcystyczne podłoże: jest negacją tego, co powstaje poprzez wyobrażenie, że brak członka u kobiet bierze się z akcyjnego zdarzenia, które kiedyś miało miejsce, ale też wcale nie musiało nastąpić.

W tej wyobraźniowej strategii rozpoznajemy coś ze spekulatywności patologicznej: dążenie do zamknięcia obrazu siebie i innych w ramach pewnej fantazmatycznej całości o znamionach idealnej „pełni bytu” bez skazy. W tę strategię wpisuje się również znany mit Arystofanesa z *Uczty Platona*, w którym powiada on, że ludzie pierwotnie byli obojnaki:

„Obojnakowa płeć istniała wtedy, a imię jej i postać złożone były z dwóch pierwiastków: męskiego i żeńskiego. (...) Otóż cała postać człowieka każdego była okrągła, piersi i plecy miała naokoło, miała też cztery ręce i nogi w tej samej ilości, i dwie twarze na okrągłej, walcowatej szyi, twarze zgoła do siebie podobne.”<sup>92</sup>

Dlatego też, według Arystofanesa, w wyniku rozczłonkowania przez Zeusa podobnie obojnacznych istot ludzkich, każda połówka dąży od tej pory do odnalezienia brakującej części i do zespolenia się z nią na powrót w jedno:

„A stąd to wszystko pochodzi, że dawna natura nasza była właśnie taka, że były z nas kiedyś skończone całości. Miłość jest na imię temu popędowi i dążeniu do uzupełnienia siebie, do całości. Jak mówię przedtem były z nas jedności.”<sup>93</sup>

Ten obraz określa narcystyczna logika wyobraźniowa, zgodnie z którą pierwiastek męski i żeński stanowiły pierwotnie dwie harmonijnie dopełniające się połowy, składające się razem na idealną całość ludzkiego bytu „bez braku”. Rozpatrywana w tym kontekście fantazmatyczna figura matki fallicznej ma niewątpliwie w sobie coś z przyjmowanej przez Arystofanesa pierwotnej androgynicznej natury pierwszych ludzi. Zarazem jednak twierdzenie Freuda, że wraz z postrzeżeniem przez dziecko różnicy seksualnej, u chłopca pojawia się lęk kastracji, zaś dziewczynka staje przed trudnym i bolesnym zadaniem jej zaakceptowania, implikuje to, iż w ich stosunku do własnej seksualności ważkie znaczenie ma doświadczenie braku, który z istoty nie może zostać usunięty. Ponieważ zaś każde z nich w całkiem inny sposób odnosi się do tego braku i siebie wobec niego określa, w rezultacie również w ich relacji do siebie ma miejsce pęknięcie, jakaś głęboka asymetria, czy niewspółmierność. W ten sposób są oni skonfrontowani z traumatycznym „fak-

<sup>92</sup> Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1971, s. 79.

<sup>93</sup> Tamże, s. 84.

tem”, który wykracza poza narcystyczną logikę uzupełniających się połówek i związanych z nimi fantazmatycznych projekcji.<sup>94</sup>

Należy do nich przytoczony powyżej mit Arystofanesa, który później, w tradycji kultury europejskiej, znajdzie swe różnorakie, „patriarchalne” wykładnie. Należy do nich w równej mierze „liberalny” pogląd, że kobieta (kobiecość) jest naturalnym dopełnieniem mężczyzny (męskość), co implikuje to, że jej płęć tak czy inaczej ustępuje płęci męskiej, jak i będący jedynie jego zradykalizowaną wersją pogląd, że tak naprawdę istnieje tylko jedna płęć, męska, zaś kobiecość jest do niej tylko marginalnym dodatkiem (tę ostatnią postawę prezentuje Otto Weininger w *Płęci i charakterze*). W tę narcystyczną logikę wpisują się również mitologie jednej płęci, męskiej lub żeńskiej, które z kolei implikują ich całkowitą w stosunku do siebie odrębność i rozłączność. W nich bowiem wyobrażenie idealnej Jedności płęci uosabia jedna płęć, a nie dwie.<sup>95</sup>

Ostatecznie zarówno myślenie o różnicy seksualnej zgodnie z logiką dwóch dopełniających się połówek, jak i zgodnie z logiką nieredukowalnego przedziału, w której strona męska lub żeńska ulega całkowitej degradacji i stanowi podbudowane narcystycznie fantazmatyczne przesłonięcie doświadczenia niewspółmierności między płęciami. W pierwszym wypadku uproszczenie polega na tym, że o relacji między płęciami myśli się w kategoriach ich symetrycznego dopełniania się na zasadzie plusa i minusa, zamykając je w iluzorycznej idealnej figurze spekulatywnej Jedności, w której harmonijnie uzupełniają się one nawzajem. W drugim wypadku natomiast, traumatyczne doświadczenie niewspółmierności między płęciami przesłaniane jest fantazmatyczną mitologizacją jednej z nich i radykalnym odseparowaniem jej od drugiej. Miejsce obrazu harmonijnie uzupełniających się połówek zajmuje wyidealizowany obraz jednej „samowystarczальной” płęci.

Dokonujące się w obu tych wyobrażeniowych „strategiach” przesłonięcie doświadczenia niewspółmierności między płęciami, stanowi próbę wpisania tego doświadczenia na spekulatywną płaszczyznę lustrzanego odbicia, otwierającą perspektywę idealnej Jedności. W rezultacie jednak dokonuje się „redukcji” tego, co stanowi głęboko traumatyczny rdzeń tego doświadczenia. Tym, co w obu wypadkach zostaje przesłonięte, jest paradoksalny w swej wymowie fakt, że właśnie zasadnicza niewspółmierność relacji między płęcią męską i żeńską sprawia, iż są one odniesione do siebie. Innymi, słowy, właśnie dlatego, że ich relację do siebie określa głęboka dysharmonia, może między nimi cokolwiek „zaiskrzyć”.

Jeśli więc człowiek starając się przesłonić to traumatyczne doświadczenie ucieka na spekulatywną płaszczyznę lustrzanego odbicia, kreując różnego rodzaju wyobrażeniowe mity „jedności” płęci, to płaszczyzna ta funkcjonuje tutaj jako przesłona czegoś, co z istoty nie daje się w nią wtłoczyć, co poza nią wystaje w swojej radykalnej w stosunku do niej inności. Doświadczenie inności czyjejs

<sup>94</sup> Problem stwarza fakt, że – jak powiada Platon – niektóre połówki były męsko-męskie i kobieco-kobiece, ale, rzecz znamienna, staje się to dla niego punktem wyjścia do zarysowania wzorca prawdziwej miłości duchowej, która wyłamuje się z narcystycznej logiki uzupełniających się braków i dla której pierwowzorem jest miłość homoseksualna.

<sup>95</sup> W micie Arystofanesa podstawą dla tego typu mitologii jest twierdzenie, że niektóre pierwotne ludzkie obojnaki były męsko-męskie lub kobieco-kobiece, co stanowić ma wytłumaczenie dla orientacji homoseksualnej.

płci z istoty bowiem nie daje się włączyć w dialektyczny ruch zapośredniczeń obrazu mojego Ja z Innym, wynikający z „wolności” wpisanej w mój stosunek do siebie, tak iż unikając narcystycznego zafiksowania na moim Ja, jestem w stanie, dystansując się (różnicując) w stosunku do siebie, stąpić horyzont mojego samorozumienia z innym. Ta Hegłowska – czy Gadamerowska – strategia tutaj całkowicie zawodzi, gdyż chodzi o doświadczenie takiej inności, która z istoty wymyka się wszelkiemu zapośredniczeniu, nie mogąc stać się nigdy do końca „moją” innością. Zarazem jednak właśnie dlatego, że jest to inność tak radykalna, tak niewspółmierna z jakimkolwiek lustrzanym obrazem tego, co inne, które dałoby się wyobrazeniowo oswoić, ma ona – paradoksalnie – moc powoływania „z ukrycia” do istnienia podobnych obrazów jako rodzaj swej negacji. To ostatecznie dzięki niej możliwy się staje żywioł spekulatywności w wyobrazeniowym podwojeniu tego, co jest, i w rozwijającym to podwojeniu dialektycznym ruchu kolejnych zapośredniczeń.

Przecucie tej radykalnej inności, wykraczającej poza metafizyczny horyzont myślenia o tym, co inne, pojawia się już u wyrastającej z tradycji myśli żydowskiej filozofii Lévinasa. Z całą wyrazistością daje ona jednak o sobie znać dopiero w poststrukturalistycznych filozofiach Lacana i Derridy, mimo głębokich różnic między ich koncepcjami.

Nie chodzi tu przy tym – podkreślmy jeszcze raz – o jakąś „dialektykę” poza dialektyką. To skądinąd bardzo efektowne określenie zdradza wymownie jeszcze tradycyjny sposób myślenia o Innym, pozostający w spekulatywnym kręgu lustrzanego odbicia. Chodzi raczej o pomyślenie tego, co jest warunkiem jednocześnie możliwości i niemożliwości owego odbicia, będąc samo jako takie z nim głęboko niewspółmierne, niczym umykający punkt na horyzoncie albo ślad śladu, w którym Inny nie jawi się inaczej, jak tylko jako sam znak swojej nieobecności.

Nie jest więc tak, że w tego typu myśleniu lustro spekulatywności pęka, rozsypując się na drobne kawałki, które zdają się nie mieć ze sobą nic wspólnego. Przeciwnie. Myślenie to stara się sięgnąć tego, co owo lustro powołuje w ogóle do istnienia, w stosunku do czego ma się ono jako jego fantazmatyczne odwrócenie, wprowadzające iluzoryczną perspektywę idealnej Jedności tam, gdzie jest tylko nieredukowalny przedział, odstęp, pęknięcie i brak.



**BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA**

H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993

H.-G. Gadamer, *Das Spiel der Kunst*, [w:] tenże, *Gesammelte Werke*, t. VIII (*Ästhetik und Poetik*), Tübingen 1993, s. 86–93

H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tenże: *Rozum. Słowo. Dzieje*, tłum. K. Michalski i inni, Warszawa 1979

H.-G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, t. II, III (*Ästhetik und Poetik*), Tübingen 1993

H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran Kraków 1993

H.-G. Gadamer, *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*, wybór R. Godoń, red. P. Dybel, Warszawa 2008

94

H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960

**BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA**

J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, [w:] tenże, *Pismo filozofii*, Kraków 1992

J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003

P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji*, Kraków 2004

P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012

P. Dybel, *Urwane ścieżki*, Kraków 2000

S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, tłum. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994

- S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996
- S. Freud, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, tłum. P. Dybel, Warszawa 1995
- E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, Kraków 2003
- L. Irigaray, *Ciało-w-ciało-z-matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Kraków 2000
- J. Lacan, *L'éthique de la psychoanalyse*, Paris 1986
- F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, [w:] tenże, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1994
- Platon, *Uczta*, tłum. J. Witwicki, Warszawa 1984
- H. Plessner, *Pytanie o conditio humana*, tłum. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, A. Załuska, Warszawa 1988
- H. Segal, *A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics*, „An International Journal of Psychoanalysis” 1957, nr 3
- O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994
- S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001

