

**Gadamer**

## ***Aktualność Piękna***

Wielce znaczący wydaje mi się fakt, że poszukiwanie racji bytu sztuki jest tematem nie tylko aktualnym, ale i bardzo starym. Zająłem się nim w początkach mej drogi naukowej, publikując w 1934 roku rozprawę P/a to *und die Dichter*<sup>1</sup>. Postawienie wobec sztuki, po raz pierwszy w dziejach Zachodu, pytania o jej prawomocność było, o ile wiemy, w istocie dziełem nowej postawy i nowego dążenia do wiedzy, jakie wniósł sokratyczny sposób filozofowania. Okazało się, że wcale nie jest oczywiste, iż przekazywanie w formie obrazu lub narracji tradycyjnych treści, niejednoznacznie odbieranych i interpretowanych, ma walor prawdy, do której pretenduje. Jest to w istocie temat stary i poważny; pojawia się zawsze wtedy, kiedy wymóg nowej prawdy przeciwstawia się tradycyjnej formie, która nadal przemawia poprzez inwencję poetycką lub język form artystycznych. Wystarczy przypomnieć sobie kulturę późnego antyku i jej często wypominaną wrogość wobec obrazów. Kiedy ściany pokrywały się inkrustacjami, mozaikami i dekoracjami, artyści skarżyli się, że ich czas przeminął. Coś podobnego można powiedzieć o ograniczeniu i wygaśnięciu swobody kształtowania mowy retorycznej i poetyckiej w epoce imperium rzymskiego, na które żalił się Tacyt w swym słynnym *Dialogus de oratoribus* o upadku sztuki wymowy. Przede wszystkim

<sup>1</sup> Teraz w : Hans-Georg Gadamer, *Platos dialektische Ethik*, Hamburg 1968<sup>2</sup>, s. 181-204.

[Niniejszy tekst jest przetworzonym ujęciem wyWadów na temat *Sztuka jako gra, symbol i święto*, które autor wygłosił podczas Salzbur-gfer Hochschulwochen w okresie od 29 lipca do 10 sierpnia 1974 roku. W pierwotnym ujęciu ukazały się one w zbiorowym tomie, obejmującym wszystkie wykłady Salzburger Hochschulwochen z 1974 roku, który Ansgar Paus wydał pt. *Kunst heute*, Graz: Styria 1975, s. 25-84.]

należy jednak pomyśleć o stanowisku, jakie zajęło chrześcijaństwo wobec tradycji sztuki, którą zastało, a wtedy zbliżymy się już do dnia dzisiejszego bardziej, niż się to nam może w pierwszej chwili wydaje. Potępienie obrazoburstwa zapoczątkowanego w późniejszym okresie pierwszego tysiąclecia rozwoju Kościoła chrześcijańskiego, a więc w VI i VII wieku, było decyzją świecką. 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. Była to decyzja o tyle uzasadniona, że tylko w nowej treści chrześcijańskiego posłannictwa mógł się na nowo uprawomocnić język form przekazywany przez tradycję. *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.

Nasza świadomość kulturowa żywi się w istotnej mierze płodami tej decyzji, tzn. wielką historią sztuki zachodniej, która poprzez chrześcijańską sztukę średniowiecza i humanistyczną odnowę sztuki i literatury greckiej i rzymskiej stworzyła wspólny język form dla wspólnych treści naszego rozumienia samych siebie - aż po schyłek XVIII stulecia, aż po wielkie przemiany społeczne, polityczne i religijne, którymi rozpoczął się wiek XIX.

Na terenie Austrii i południowych Niemiec nie ma potrzeby przedstawiania w słowach syntezy treści antyczno-chrześcijańskiej, gdyż w potężnych wezbraniach barokowej twórczości rysuje się ona wyjątkowo żywo. Oczywiście, także ten wiek chrześcijańskiej sztuki i chrześcijańsko-antycznej, chrześcijańsko-humanistycznej tradycji miał swoje pokusy i doświadczył przemian, do których trzeba zaliczyć zwłaszcza wpływy reformacji. Reformacja ze swej strony w szczególny sposób wyeksponowała nowy rodzaj sztuki: opartą na śpiewie gminy

protestanckiej formę muzyki, która, wychodząc od słowa, na nowo ożywiła język form muzycznych (wspomnijmy o Heinrichu Schütz i Janie Sebastianie Bachu) i tym samym całą wielką tradycję muzyki chrześcijańskiej - tradycję o nienaruszonej ciągłości, rozpoczynającą się od chorału, tzn. w ostatecznym rachunku od jedności łacińskich hymnów i melodii gregoriańskiej, którą wielkiemu papieżowi przekazano jako dar - wprowadziła w nowy obszar.

Problem nasz, tzn. kwestia uprawomocnienia sztuki, zyskuje na tym tle określone pierwsze ukierunkowanie. Pragnąc podjąć tę kwestię możemy się odwołać do pomocy tych, którzy się wcześniej nad nią zastanawiali. Nie da się przy tym *zaprzeczyć*, że nową sytuację w sztuce w naszym stuleciu należy rzeczywiście uznać za przerwanie jednolitej tradycji, której ostatnią wielką falę stanowił wiek XIX. Kiedy Hegel, wielki nauczyciel spekulatywnego idealizmu, po raz pierwszy w Heidelbergu, a później w Berlinie wygłaszał swoje wykłady o estetyce, jednym z jego motywów wiodących była koncepcja „przeszłościowego charakteru sztuki”<sup>2</sup>. Rekonstruując i ponownie analizując Heglowski sposób postawienia kwestii, odkrywamy ze zdumieniem, w jak wielkiej mierze antycypował on nasze własne pytania wobec sztuki. We wstępnych rozważaniach chciałbym pokrótce przedstawić tę sprawę, abyśmy mogli zrozumieć powody, dla których musimy w naszych dociekaniach sięgać pytaniami poza to, co w panującym pojęciu sztuki jest oczywiste, oraz odkrywać antropologiczne fundamenty, na których opiera się fenomen sztuki i które pozwolą nam opracować jego nowe uprawomocnienie.

Por. np. moją pracę *Hegels Dialektik*, Tübingen 1971, s. 80, a zwłaszcza artykuł Dietera Henricha *Kunst imd Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel*, w: *Immanente Ästhetik - ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Wolfgang Iser (Hrsg.), München 1966, oraz moją recenzję w „*Philosophische Rundschau*” 1968, nr 15, s. 291 nn.

"Przeszłościowy charakter sztuki" - jest to sformułowanie, w którym Hegel radykalnie wyostrzył dążenie filozofii do tego, by nawet samo nasze poznanie prawdy uczynić jeszcze przedmiotem naszego poznania i poznać samą naszą wiedzę o tym, co prawdziwe. To zadanie i ten wymóg, który filozofia zgłaszała z dawien dawna, są według Hegla tylko wtedy spełniane, kiedy zbierają w sobie plon i sumę prawdy ujawniającej się w czasie i w historycznym rozwoju. Dlatego intencją filozofii Heglowskiej było właśnie, i przede wszystkim, teoretyczne ujęcie prawdy głoszonej przez chrześcijaństwo. Dotyczy to także najgłębszej tajemnicy doktryny chrześcijańskiej, tajemnicy Trójcy, co do której jestem przekonany, że jako wyzwanie rzucone myśleniu, a także jako obietnica, wciąż przekraczająca granice ludzkiego pojmowania, nieustannie ożywiała bieg myśli człowiek Zachodu.

Zaiste zuchwałym uroszczeniem Hegla było przekonanie, że jego filozofia mieści w sobie i w formie pojęcia obejmuje pełną prawdę doktryny chrześcijańskiej, tę najgłębszą tajemnicę chrześcijańską, której zgłębieniem od wielu stuleci zajmowała się myśl teologów i filozofów, nabierając w ten sposób siły, ostrości, subtelności i głębi. Nie mogąc tutaj tej dialektycznej syntezy, by tak rzec, trójcy filozoficznej, nieustannego zmartwych-powstawania ducha przedstawić tak, jak to próbował uczynić Hegel, muszę jednak o niej wspomnieć, by stanowisko Hegla wobec sztuki i jego wypowiedź o jej przeszłościowym charakterze stały się w ogóle zrozumiałe. Tym, co Hegel miał na myśli, nie jest bynajmniej koniec zachodniochrześcijańskiej tradycji obrazu, choć jej koniec wtedy -jak dzisiaj sądzą - rzeczywiście nastąpił. Tym, co on, człowiek wówczas żyjący, odczuwał, nie było też poczucie obsunięcia się w obcość i wyzwanie, jakie my dziś przeżywamy w zetknięciu z twórczością abstrakcyjnych i nieprzedmiotowych sztuk plastycznych. Jego reakcja nie przypominała też tej, którą dziś przejawia każdy odwiedzający Louvre, kiedy wkracza między owe wspaniałe zbiory wielkiej, dojrzałej sztuki

malarskiej Zachodu i od razu zostaje przytłoczony obrazami rewolucji i koronacji, dziełami rewolucyjnej sztuki końca XVIII i początku XIX wieku.

Hegel nie sądził też z pewnością - bo i dlaczego - że wraz z barokiem i jego późnymi formami rokokowymi na scenę historii ludzkości wstąpił ostatni zachodni styl. Nie wiedział - co my patrząc wstecz wiemy - że rozpoczął się wiek historyzujący, i nie przeczuwał, że w XX wieku śmiało samowyzwolenie się z historycznych więzów wieku XIX w innym, odważnym sensie nada prawdziwość zdaniu, że wszelka dotychczasowa sztuka jawi się jako coś minionego. Mówiąc o przeszłościowym charakterze sztuki sądził raczej, 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 były *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 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. Teza o przeszłościowym charakterze sztuki niesie w sobie przeświadczenie, że z chwilą, kiedy skończył się świat starożytny, musi ona szukać uprawomocnienia. Już nadmieniałem, że Kościół chrześcijański i humanizm stopiony z tradycją antyczną zdołały w ciągu stuleci dokonać tego uprawomocnienia w sposób znakomity, zwany przez nas chrześcijańską sztuką Zachodu.

Łatwo się przekonać, że sztuka, wówczas gdy pozostawała w wielkim uprawomocniającym związku z otaczającym ją światem, dokonywała zrozumiałej samej przez się integracji wspólnoty, społeczeństwa, Kościoła i samowiedzy tworzącego artysty. Nasz problem polega wszakże na tym, że ta oczywista zrozumiałość i tym samym wspólnota szerokiego samorozumienia już nie istnieje - i nie istniała już w XIX wieku. O tym właśnie mówi też Hegel. Już wówczas wielcy artyści zaczęli czuć się mniej lub bardziej wykorzeni z uprzemysławiającego się i komercjalizującego społeczeństwa. Artysta w swoim losie członka bohemy odnajdował ślad aury otaczającej wędrownych komediantów. Już w XIX wieku każdy artysta żył ze świadomością, iż sama przez się rozumiała więź porozumienia między nim i ludźmi, pośród których żył i dla których tworzył, przestała istnieć. Artysta XIX stulecia nie pozostawał w jakiejś wspólnoty, ale ją sobie stwarzał, z całym stosownym do tej sytuacji pluralizmem i z całym nadmiernie wybujałym oczekiwaniem, nieuchronnie pojawiającym się wtedy, gdy wyznawany pluralizm musiał się łączyć z uroszczeniem, jakoby jedynie własna forma twórczości i posłannictwo twórcze były prawdziwe. Świadomość artysty XIX wieku była w istocie świadomością mesjanistyczną; w swoim wymagającym stosunku do ludzi czuł się czymś w rodzaju „nowego zbawiciela” (*Immermann*), przynosił nowe posłannictwo pojednania, ale usytuowany społecznie w pozycji outsidera - musiał płacić za to uroszczenie: ze wszystkimi swymi talentami artysta istnieje tylko dla sztuki.

Czymże jednak jest to wszystko w porównaniu z szokiem obcości, jakiego nowsza twórczość artystyczna naszego stulecia spodziewa się po publicznej samowiedzy?

Przemilczę taktownie, jak kłopotliwym zadaniem dla artysty wykonującego nowoczesny utwór muzyczny jest pozyskanie dlań życzliwego ucha publiczności w sali koncertowej. Trzeba go np. umieszczać w środkowej części programu - w przeciwnym razie słuchacze albo

nie przyjdą na czas, albo wyjdą przed końcem. Jest to wyraz sytuacji, która dawniej nie mogłaby się *zdarzyć* i nad której znaczeniem trzeba się zastanowić. Wyraża się w ten sposób rozbrat między sztuką jako religią warstw wykształconych i sztuką jako prowokacją ze strony nowoczesnych artystów. Zaczątki i potem stopniowe zaostanie się tego konfliktu można łatwo prześledzić na przykładzie malarstwa XIX wieku. Kiedy w drugiej połowie wieku XIX jedno z centralnych *założeń* samowiedzy sztuk plastycznych z ostatnich stuleci - obowiązywanie centralnej perspektywy - zaczęło się chwiać, był to już wstępny krok do nowej prowokacji<sup>3</sup>.

Można to zjawisko obserwować najwcześniej w obrazach Hansa von Mareesa, później nawiązał do niego wielki ruch rewolucyjny, który światową rangę zyskał zwłaszcza dzięki mistrzostwu Paula Cezanne'a. Centralna perspektywa nie jest, oczywiście, jedynym naturalnym sposobem plastycznego widzenia i tworzenia. W chrześcijańskim średniowieczu w ogóle jej nie było. To w czasach renesansu, tej epoce silnego ożywienia przyrodoznawczej i zmatematyzowanej radości konstruowania, zaczęła w malarstwie obowiązywać perspektywa centralna jako jeden z wielkich cudów człowieczego postępu w sztuce i nauce. Dopiero powolny zanik *oczywistości* oczekiwań związanych z centralną perspektywą otworzył nam tak naprawdę szeroko oczy na wielką sztukę dojrzałego średniowiecza, na czasy, w których obraz jeszcze się nie zaciemniał, jak widok z okna od pierwszego planu po odległy horyzont, ale był jasno czytelny jak pismo znaków, pismo obrazkowe, i dostarczał nam duchowego pouczenia podnosząc *zarazem*, na duchu.

Perspektywa centralna była zatem tylko historyczną i przemijającą formą naszej sztuki przedstawiającej. Ale jej przełamanie zwiastowało zmiany o wiele dalej idące i procesy nowoczesnego tworzenia o wiele bardziej wyobcowujące naszą tradycję formy. Przypomnę o ku-

<sup>3</sup> Por. Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivtheorie in der Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969.

WWW.FILOZOF.PL – Studencki Serwis Filozoficzny

bistycznym rozbiciu formy, z którym około 1910 roku mierzyli się, przynajmniej przez jakiś czas, niemal wszyscy wielcy malarze tego okresu, oraz o przekształceniu tego kubistycznego zerwania z tradycją w całkowite zniesienie związku między przedmiotem i kształtowaniem plastycznym. Czy to zniesienie naszych przedmiotowych oczekiwań jest rzeczywiście całkowite, i to inna sprawa. Jedno jest wszakże pewne: nie ma już żadnej możliwości naiwnego przyjmowania za rzecz oczywistą, że obraz *±a-widok\_* - widok natury znanej nam z codziennego doświadczenia czy też ukształtowanej przez człowieka. Nie można już obrazu kubistycznego czy też nieprzedmiotowego malarstwa ogarnąć imo *intultu*, spojrzeniem jedynie odbiorczym. Tu potrzebna jest szczególna aktywność własna: trzeba własną pracą zsyntetyzować różne cięcia, których zarys pojawia się na płótnie, aby na koniec odbiorca był równie przejęty i zbudowany głęboką harmonią i trafnością stworzonego dzieła, jak się to niegdyś bezspornie działo dzięki i wspólnym treściom obrazowym. Należałoby zapytać, jakie znaczenie ma to dla naszych dociekań. Może też powołać się na przykład nowej muzyki, na jej zupełnie nowy repertuar harmonii i dysonansów, na swoiste zagęszczenie, osiągnięte dzięki zerwaniu ze starymi zasadami kompozycji i budowy frazy wielkiej klasyki muzycznej. Trudno nie zwrócić na to uwagi, podobnie jak *JTi*ie należy ignorować faktu, że kiedy zwiedzając muzeum wchodzimy do sal z ekspozycją dzieł będących *świa-jdectwem* najnowszego rozwoju, to coś za sobą zostawiamy. Kiedy wejdziemy w bliższy kontakt z nowymi *Dziełami*, to po powrocie do dzieł starszych zauważymy swoiste osłabienie naszej gotowości do ich odbioru. Jest to z pewnością tylko reakcja na kontrast, a nie trwałe doświadczenie utraty na zawsze, ale właśnie ostrość kontrastu między tymi nowymi i dawnymi formami sztuki pozwalała to wyraźniej dostrzec.

Pomyślmy o poezji hermetycznej, która od dawna budzi szczególne zainteresowanie filozofów. Wydaje się

bowiem, że tam gdzie nikt inny nie potrafi zrozumieć, potrzebny jest filozof. Poezja naszych czasów dotarła do granic zrozumiałości znaczeń i zapewne największe osiągnięcia największych spośród jej przedstawicieli noszą ślady tragicznego zamknięcia pośród tego, co niemożliwe do wypowiedzenia<sup>4</sup>. Pomyślmy o nowym dramacie, dla którego klasyczna teoria jedności czasu, miejsca i akcji brzmi jak dawno zapomniana bajka i w którym nawet jedność charakteru naruszana jest świadomie i z naciskiem, a jej naruszenie staje się wręcz formalną zasadą nowego rodzaju dramatycznego tworzenia, jak np. u Bertolda Brechta. I pomyślmy jeszcze o nowoczesnej architekturze: jakim wyzwoleniem (czy pokusą?) stała się dzięki nowym materiałom możliwość przeciwstawienia tradycyjnym prawom statyki czegoś, co do budowania, do układania warstwami kamienia na kamieniu, w niczym już nie jest podobne, gdyż jest raczej całkowicie nowym stwarzaniem - te budowle, które, by tak rzec, stoją na wierzchołku albo na cienkich słabych kolumnach i których mury, ściany, chroniące obudowy zostają zastąpione zadaszeniami i pokrywami przypominającymi namioty. Ten krótki przegląd winien uświadomić, co właściwie się stało i dlaczego sztuka stawia dziś nowe pytanie. Chodzi mi o to, dlaczego zrozumienie tego, czym dziś jest sztuka, jest dla myślenia zadaniem.

Chciałbym ten problem rozwinąć na różnych płaszczyznach. Pierwszą jest najwyższa zasada, od której wychodzę, że w myśleniu o tej kwestii trzeba taką stosować miarę, aby objąć zarówno wielką sztukę przeszłości i tradycji, jak i sztukę nowoczesną, która nie tylko przeciwstawia się tamtej, ale też z niej czerpie swe własne siły i impulsy. Tak więc podstawową przesłanką jest to, że obydwie trzeba pojmować jako sztukę i że należą one do siebie wzajemnie. Nie tylko dlatego, że żaden

<sup>4</sup> Por. mój artykuł *Yerstummen dle Dichter?*, „Zeitwende. Die neue Furche” 1970, nr 5, s. 364 nn., także w: *KLelne Schrlften. IV*, Tiiblngen 1977.

dzisiejszy artysta nie mógłby w ogóle rozwijać swoich śmiałych pomysłów bez głębokiej znajomości języka tradycji. I nie tylko dlatego, że również odbiorcą otacza równocześnie przeszłość i teraźniejszość, i to nie tylko wtedy, kiedy zwiedza muzea i przechodzi z jednej sali do drugiej albo kiedy - być może wbrew swoim upodobaniom - styka się w czasie koncertu lub przedstawienia teatralnego z nowoczesną sztuką lub choćby tylko z modernistyczną reprodukcją sztuki klasycznej. Jest nią otoczony zawsze. Nasze codzienne życie jest ustawicznym kroczeniem przez równoczesność teraźniejszości i przeszłości. Możliwość takiego poruszania się w horyzoncie otwartej przyszłości i niepowtarzalnej przeszłości stanowi istotę tego, co nazywamy „duchem”. Mnemotyczne, muza pamięci, tzn. muza przyswojenia przez przypomnienie, która tu panuje, jest *zarazem* muzą duchowej wolności. Pamięć i przypomnienie, które mieszczą w sobie minioną sztukę i tradycję naszej sztuki, oraz śmiałość nowego eksperymentowania z formami niesłychanymi, będącymi zaprzeczeniem formy, są tą samą aktywnością ducha. Będziemy musieli postawić sobie pytanie, co wynika z tej jedności minionego i dzisiejszego. Ta jedność wszakże nie jest tylko kwestią naszej estetycznej ugody z samym sobą. Jest nie tylko zadaniem uświadomienia sobie, w jaki sposób głębsza ciągłość łączy minione języki form ze współczesnym załamaniem formy. Jest nową społeczną siłą pobudzającą ambicje nowoczesnego artysty. Jest rodzajem opozycji przeciw burżuazyjnemu kultowi wykształcenia i jego ceremonialowi przyjemności; opozycji, która dzisiejszego artystę w różny sposób wabi na drogę włączania naszej aktywności w jego własne dążenia, jak to się dzieje przy konstruowaniu kubistycznego lub nieprzedmiotowego obrazu, kiedy widz powinien stopniowo zsynchronizować płaszczyzny ujmowane z różnych perspektyw. Ambicją artysty jest zarazem zaktywizowanie nowej postawy wobec sztuki, postawy, z której będzie czerpał siły twórcze, która będzie nowym sposobem solidarności, tzn.

now3jbnna\_kojaiujiikjicj^vrazystkich ze wszysikkak Mam tu na myśli nie tylko to, że wielkie twórcze dzieła sztuki na tysięczne sposoby degradują się uczestnicząc w świecie przedmiotów użytkowych, w dekoracyjnym formowaniu naszego otoczenia. Albo inaczej: nie degradują się, ale ulegają dyfuzji, rozprzestrzeniają się i w ten sposób wytwarzają pewnego rodzaju jedność stylową naszego, na ludzką miarę urządzonego świata. Zawsze tak było. I nie ulega wątpliwości, że również nastawienie konstruktywistyczne, odnajdywane w dzisiejszej plastyce i architekturze, sięga głęboko aż po sprzęty, z którymi codziennie mamy do czynienia w kuchni, w domu, w stosunkach z innymi i w życiu publicznym. Nie jest bynajmniej sprawą przypadku, że artysta w tym, co stwarza, przezwycięża pewne napięcie między oczekiwaniami podsycanymi przez dawny zwyczaj a nowymi nawykami, które współokreślając wprowadza. Jest to wyraźna cecha naszej radykalnej moderny, o czym świadczy choćby rodzaj tworzących się w jej ramach konfliktów i napięć. Jest to problem wymagający namysłu.

Dwie rzeczy, jak się wydaje, wychodzą tu sobie na przeciw: nasza historyczna świadomość i. refleksyjna świadomość człowieka, i artysty. Uświadomienie sobie historii, świadomość historyczna, nie jest czymś, z czym należałoby łączyć nazbyt uczone lub światopoglądowe wyobrażenia. Należy po prostu myśleć; o tym, co jest oczywiste dla każdego, kto staje wobec jakiegoś artystycznego dzieła przeszłości. Jest wobec tego, go oczywiste, że taki ktoś nie uprzytomnia sobie nawet, że przystępuje do tego dzieła ze świadomością historyczną. Rozpoznaje kostium przeszłości jako kostium historyczny, akceptuje treści obrazowe tradycji w zmieniających się kostiumach i nie dziwi się, kiedy Altdorfer każe w *Bitwie Aleksandra*, co wydaje się samo przez się zrozumiałe, ustawić się w szyku bojowym wojownikom średniowiecznym i „nowoczesnym” formacjom, jak gdyby Aleksander Wielki zwyciężył Persów w takim

stroju, w jakim został namalowany<sup>5</sup>. Dla naszego nastawienia historycznego jest to taką oczywistością, że ważę się powiedzieć: Bez tego rodzaju historycznego nastawienia może wcale nie byłaby dostrzegalna prawda, tzn. mistrzostwo dawnej sztuki w nadawaniu kształtu. Kto pozwoliłby się zadziwiać tym, co inne, jako innym, tak jakby się to mogło przydarzyć - i zdarzało się - komuś bez historycznego wychowania (gdyby się laki znalazł), ten nie zdołałby owej jedności kształtowania treści i formy, należącej jawnie do istoty wszelkiego kształtowania artystycznego, doświadczyć w jej oczywistości. ^ Świadomość historyczna nie jest zatem szczególną uczoną lub światopoglądowo uwarunkowaną postawą metodyczną, ale rodzajem instrumentacji duchowej naszych zmysłów, która już z góry określa nasze widzenie i nasze doświadczenie sztuki. Łączy się z tym, wyraźnie to - co zresztą jest również formą refleksyjności - że nie domagamy się naiwnego rozpoznania, j które raz jeszcze postawi nam przed oczami nasz; własny świat jako świat trwale zachowujący swoją '•. prawomocność. Poddajemy natomiast refleksji całą wielką tradycję naszej własnej historii, a nawet tradycje i formacje zupełnie innych światów i kultur, które nie miały wpływu na historię Zachodu, w całej ich inności i dzięki temu właśnie możemy je sobie przyswoić. Jest to wysoka refleksyjność, którą wszyscy mamy w sobie, i ona też upoważnia dzisiejszego artystę do określenia własnego sposobu kształtowania. Zadaniem filozofa jest właśnie rozpatrzenie tego, jak się to może udać w tak rewolucyjny sposób, i dlatego świadomość historyczna i jej nowy typ refleksyjności łączą się z nigdy nie zaniechanym oczekiwaniem, aby wszystko to, co widzimy, było tu oto i przemawiało do nas bezpośrednio, jak gdybyśmy to byli my sami. Niechaj zatem pierwszym krokiem w

Por. Reinhart Koselleck, *Historia magistra ultrae*, w: *Natur und Geschichte. Karl Lowth zum 70. Geburtstag*, Hermann Braun und Manfred Rlede (Hrsg.), Stuttgart 1967.

naszych przemyśleniach będzie opracowanie sobie pojęć potrzebnych do takiego postawienia kwestii. Na przykładzie *estetyki filozoficznej* przedstawię najpierw środki pojęciowe, dzięki którym mam zamiar opanować eksponowany temat, a następnie pokażę, że zapowiedziane w podtytule trzy pojęcia będą odgrywać rolę wiodącą: powrót do *gry*, rozwinięcie pojęcia *symbolu*, tzn. możliwości ponownego rozpoznania nas samych, i wreszcie *święto* jako kwintesencja odzyskanej komunikacji wszystkich ze wszystkimi.

Zadaniem filozofii jest znajdowanie tego, co wspólne, również pośród tego, co zróżnicowane. o-uvopav eic; ev etSog - „uczyć się łącznego widzenia zmierzając ku jednemu” - takie jest według Platona zadanie filozofa-dialektyka. Jakie środki pozostawia nam do dyspozycji tradycja filozofii, byśmy to postawione sobie zadanie - zadanie przetrwania mostów nad ogromną przepaścią między formalną i treściową tradycją zachodnich sztuk plastycznych i ideałami twórców dzisiejszych - mogli wykonać lub choćby tylko poprowadzić ku jaśniejszej samowiedzy. Pierwszą orientującą wskazówkę daje nam słowo „sztuka” („kunst”). Nigdy nie należy lekceważyć tego, co może nam podpowiedzieć jakieś słowo. Słowo jest przecież pierwszym dziełem myślenia, dziełem, którego dokonano, kiedy nas jeszcze nie było. W tym przypadku słowo „sztuka” jest punktem, od którego powinniśmy rozpocząć nasze poszukiwania. O słowie „sztuka” każdy, kto wyniósł nieco wiedzy historycznej, wie, że dopiero od niespełna dwustu lat ma ono ten ograniczający i wyróżniający sens, który z nim dzisiaj wiążemy. Jeszcze w wieku XVIII było rzeczą oczywistą, że jeśli komuś chodziło o sztukę, musiał powiedzieć „sztuka piękna”. Obok niej bowiem stały, tworząc oczywiście daleko szerszą dziedzinę umiejętności ludzkich, sztuki mechaniczne, czyli sztuka w sensie techniki, produkcji rzemieślniczej i przemysłowej. Dlatego też nie spotykamy w tradycji filozoficznej pojęcia sztuki zgodnego z naszym rozumieniem. Ojcowie myślenia zachodniego,



Grecy, uczą nas właśnie, że sztuka należy do łącznego pojęcia tego, co Arystoteles nazwał *Jotri-uicft ejuaTr|uv*], to znaczy do opartego na wiedzy umiejętnego wytwarzania<sup>6</sup>. Wytwarzanie rzemieślnicze i twórczość artysty łączy, i zarazem odróżnia związaną z tymi działaniami wiedzę od teorii czy od wiedzy i decyzji praktyczno-politycznej, oderwanie dzieła od czynności jego wytworzenia. Jest to cecha samej- istoty wytwarzania. Musimy zawsze o rym pamiętać, jeżeli chcemy zrozumieć i ogarnąć we wszystkich aspektach tę krytykę pojęcia dzieła, która przedstawiciele dzisiejszej moderny kierują przeciw sztuce tradycyjnej i przeciw związanemu z nią mieszczańskiemu delectowaniu się wykształceniem. Na pierwszym planie wyłania się tedy dzieło. Jest to wyraźnie wspólna cecha. Dzieło jako intencjonalny punkt docelowy podporządkowanego regułom wysiłku, zostaje uznane za niezależne, uwolnione z więzów czynności wytwarzania. Dzieło jest bowiem z definicji przeznaczone do użytkowania. Platon zwykł podkreślać, że wiedza i umiejętności wytwórcy są podporządkowane użytkowi i *zależą* od wiedzy tego, kto będzie użytkownikiem<sup>7</sup>. Przewoźnik określa, co ma wybudować konstruktor statku. To stary platoński przykład. Pojęcie dzieła wskazuje więc na sferę wspólnego użytkowania i tym samym wspólnego rozumienia, na komunikowanie się w obrębie zrozumiałości. Właściwie postawione pytanie będzie więc brzmiało: Czym w obrębie tego całościowego pojęcia wiedzy o wytwarzaniu różni się „sztuka” od sztuk mechanicznych? Odpowiedź antyczna, która dziś jeszcze daje nam do myślenia, mówi, że chodzi tutaj o działanie imitujące, o naśladowanie. Naśladowanie jest przy tym pojmowane na tle całościowego horyzontu *physis*, przyrody. Sztuka jest możliwa”.

Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. Kazimierz Leśniewski, Warszawa 1983, Księga E (VI), s. 150 (albo: *Dzieła wszystkie*, t.2, Warszawa 1990, s. 713].

<sup>7</sup> Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Wiltwłcki, Warszawa 1990, s. 517.

ponieważ przyroda w swej aktywności kształtowania pozostawia coś jeszcze „niezakończonym” pozwala duchowi ludzkiemu wypełnić kształtem pewną pustą przestrzeń. Ponieważ jednak ta sztuka, którą nazywamy „sztuką”, w zestawieniu z ową powszechną kształtującą aktywnością wytwarzania jest obciążona *znaczny* zagadko-

przedstawia, lecz funkcjonuje jedynie imitacyjnie - pojawia się bardzo wiele rader wy ilbilmowanych problemów filozoficznych, a przede wszystkim problem bytującego pozoru (*des seienden Scheins*). Co *znaczy*, że nie wytwarza się tu czegoś rzeczywistego, lecz coś, czego „użytkowanie”, nie będąc rzeczywistym użytkowaniem, spełnia się swoiście w kontemplującym skupieniu się na pozorze. Wrócimy jeszcze do tego wątku. Na razie jest jasne, że nie możemy oczekiwać żadnej bezpośredniej pomocy od Greków, skoro to, co my nazywamy „sztuką”, uważali oni w najlepszym razie za rodzaj naśladowania natury. Takie naśladowanie nie ma w sobie oczywiście nic z naturalistycznych lub realistycznych uproszczeń nowoczesnej teorii sztuki. Na potwierdzenie posłużę się cytatem ze sławnej *Poetyki* Arystotelesa: „Poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia”<sup>8</sup>. Historia bowiem opowiada tylko, jak się coś wydarzyło, poezja natomiast, jak może się zdarzyć. Uczy nas dostrzegania w ludzkich czynach i cierpieniach te- "I go, co ogólne. To, co ogólne, jest przecież jawnie zadaniem filozofii, skoro więc sztuka ma na uwadze to, co ogólne, jest bardziej filozoficzna niż historia. Taka jest w każdym razie pierwsza wskazówka, którą nam daje dziedzictwo antyczne.

Wskazówkę o daleko większej jeszcze doniosłości, która odsyła już poza granice naszej współczesnej estetyki, daje nam druga część naszych uzgodnień w sprawie słowa „sztuka”. Mówiąc „sztuka” mamy na myśli „sztukę piękną”. Ale czymże jest piękno?

<sup>8</sup> Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, tłum. Henryk Podblelski, Warszawa 1988, s. 330. (*De arie poetica* 1451 b 5.).

*Pojęcie piękna* także dziś jeszcze spotykamy w różnych zastosowaniach, w których nadal żyje coś ze starego i w ostatecznym rachunku greckiego sensu słowa *Kakav*. My także łączymy jeszcze niekiedy z pojęciem piękna to, co jest za takie uznane w życiu publicznym zwyczajowo, przez obyczaj czy jeszcze jakoś inaczej; to, co można - jak mówimy - postrzegać i co jest przeznaczone do oglądania. W naszej pamięci językowej żyje jeszcze zwrot o „pięknej obyczajności”, którym niemiecki idealizm (Schiller, Hegel) charakteryzował świat greckich państw i greckiej obyczajowości, przeciwstawiając je bezdusznemu mechanizmowi nowoczesnej maszyny państwowej. Zwrot „piękna obyczajność” nie ma na uwadze tego, że obyczajowość jest pełna piękna, tzn. pełna pompy i dekoracyjnego przepychu, ale że prezentuje się i żyje we wszystkich formach wspólnego życia, wyznacza porządek całości i w ten właśnie sposób pozwala człowiekowi wciąż odnajdywać siebie samego w swoim własnym świecie. Ponadto przekonującą dla nas cechą „piękna” jest to, że wspiera się ono na uznaniu i przyzwoleniu wszystkich. Dlatego, zgodnie z naszym naturalnym odczuciem, z pojęciem piękna łączy się również to, że nie sposób pytać, dlaczego się ono podoba. Bez jakichkolwiek odniesień celowych, bez jakiegokolwiek spodziewanej korzyści piękno spełnia się w postaci samookreślenia i oddycha radością samoprezentacji. Tyle o terminie.

Gdzie możemy spotykać piękno w takiej postaci, by cała jego istota spełniała się tak przekonująco? Aby od początku ogarnąć cały rzeczywisty horyzont problemu piękna, a może i tego, czym jest „sztuka”, należy koniecznie przypomnieć, że dla Greków swoistą naoczną postacią piękna jest kosmos, porządek nieba. W greckim myśleniu o pięknie jest to element pitagorejski. Wyznaczony przez reguły, porządek nieba stanowi najznakomitsze spośród w ogóle istniejących unaocznienie porządku. Wpływ lat i miesiące, przemienność dnia i nocy tworzą w naszym życiu nie-

zawodne, stałe wyznaczniki porządku - właśnie przez kontrast z dwuznacznością i zmiennością naszej własnej, ludzkiej krzątaniny.

W tym nurcie myślowym, zwłaszcza w myśli Platona, pojęcie piękna zyskuje funkcję, która rzuca światło również w głąb naszej problematyki. W dialogu *Fajdros* opisuje Platon przeznaczenie człowieka ujęte w postaci wielkiego mitu - jego ograniczone w porównaniu z boskością możliwości i podleganie ziemskiemu ciężarowi własnego, cielesnego, targanego popędami żywota. Opisuje wspaniałą korowód dusz, w którym odbija się nocny pochód gwiazd. Dusze ludzkie wjeżdżają na szczyt firmamentu za rydwanem olimpijskich bogów. Tak jak oni, kierują zaprzęgami i jadą śladem bogów, którzy codziennie odbywają ceremonię takiego wjazdu. A w górze, na szczycie firmamentu otwiera się widok na prawdziwy świat. Można stamtąd zobaczyć już nie tę zmienną, pozbawioną porządku krzątaninę naszego tzw. ziemskiego doświadczenia świata, ale prawdziwe stałe wyznaczniki i trwałe konfiguracje bytu. Ale gdy bogowie mogą się w pełni oddać kontemplacji tego prawdziwego świata, dusze ludzkie, jako zaprzęg mało skoordynowany, pozostają pełne niepokoju. Popędy mącą im wzrok, toteż mogą cnie rzucać jedynie ulotne, chwilowe spojrzenia na owe wieczne porządki. A potem spadają w dół, na ziemię, by zostać oddzielone od prawdy, o której zachowują tylko bardzo niejasne wspomnienie. A teraz kolej na to, co chciałem powiedzieć. Dla duszy - wypędzonej i przytłoczonej ziemskim ciężarem, duszy, która, by tak rzec, utraciła skrzydła i nie może się już wzbić na wyżyny prawdy - jest jednak ratunek: doświadczenie. To ono sprawia, że skrzydła znów zaczynają im odrastać i znowu wynoszą je w górę. Jest to doświadczenie miłości i piękna, miłości piękna. W cudownych barokowych opisach łączy Platon to przeżycie budzącej się miłości z duchowym postrzeganiem piękna i prawdziwych porządków świata. Dzięki pięknu można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat. I to jest

właśnie droga filozofii. Platon nazywa pięknem to, co przebłyскуje i przyciąga, co jest widzialnością ideału. To, co tak prześwieca przez wszystko inne, co takie światło przekonującej prawdy i słuszności ma w sobie, jest tym, co my wszyscy postrzegamy jako piękno w naturze i sztuce i co nieodparcie budzi naszą aprobatę: „Oto jest prawda”.

Z tej historii zaczerpnijemy ważną wskazówkę, że istota piękna bynajmniej nie polega na tym, iż jest ono przeciwstawiane i przeciwstawne rzeczywistości. Piękno, choćby napotkane niespodzianie, jest czymś w rodzaju rękoi, iż w całym zamęcie rzeczywistości - ze wszystkimi jej niedoskonałościami i ziem, we wszystkich jej opacznościach i jednostronnościach oraz fatalnych powikłaniach - to, co prawdziwe, nie Jeży w niedostępnej dali, ale wychodzi nam na „spotkanie: (Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością. Tak więc dodany do "sztuki przymiotnik „piękna" dostarczył nam drugiej istotnej dla naszych dociekań wskazówki. Trzeci krok sprowadza nas bezpośrednio w pobliże tego, co w historii filozofii nazywamy *estetyką*. Estetyka jest wynalazkiem bardzo późnym, który - rzecz zaiste doniosła - wiąże się z uwolnieniem naczelnego sensu sztuki od kontekstu umiejętności oraz z arbitralnym nadaniem sztuce i jej pojęciu niemal religijnej funkcji.

Estetyka jako dyscyplina filozoficzna powstała dopiero w wieku XVIII, tj. w epoce racjonalizmu, najwyraźniej jako odpowiedź na wyzwanie ze strony tegoż racjonalizmu, zrodzonego przez konstruktywne przyrodoznawstwo, które pojawiło się w XVII wieku i do dziś określa oblicze naszego świata, wciąż szokując nas tempem, w jakim przeobraża się w technikę.

Co skłoniło filozofię do zastanowienia się nad pięknem? W obliczu racjonalistycznej ogólnej orientacji na matematyczne prawidłowości przyrody i wobec znaczenia tych prawidłowości dla panowania nad siłami przyrody doświadczenie piękna i sztuki jest domeną skraj-

nie subiektywnej dowolności. Był to czas wielkiego duchowego zrywu XVII wieku. Cóż tu może w ogóle mieć do powiedzenia fenomen piękna? Przypomnienie antyku pozwala nam bądź co bądź uprzytomnić sobie, że w pięknie i w sztuce znajdujemy sferę, znaczeń przezraczając łrwszelkiejjyskursywnie pojmowanie. Wja-ki sposób "możemy uchwycić ich prawdę? Aleksander Baumgarten, twórca estetyki filozoficznej, mówił o *cognitio sensitwa*, o poznaniu zmysłowym. Na tle wielkiej tradycji poznania, którą kultywujemy od czasów greckich, poznanie zmysłowe wydaje się zrazu paradoksem. O jjo naniu niożnajriówić wtedy dopiero, kiedy wykracza się poza subiektywne, zmysłowe uwarunkowania i kiedy; roz um tgmto, co w rzeczach jest "ogólne i prawidłowe. To, co zmysłowa'wiec"jednostkowe, występuje zatem tylko jako przypadek ogólnej prawidłowości. Z pewnością doświadczenie piękna - czy to w przyrodzie, czy w sztuce - nie na tym polega, że to, co nas spotyka, zaliczamy jedynie do przypadków oczekiwanych i przejawów czegoś ogólnego. Budzący nasz zachwyt zachód słońca nie jest tylko jednym z przypadków zachodzenia słońca, ale tym niepowtarzalnym zachodem, który nam ukazuje „tragedię nieba". W dziedzinie sztuki jest rzeczą całkowicie zrozumiałą, że samo włączenie dzieła w inne konteksty jeszcze nie umożliwia obcowania z nim jako takim. „Prawda", którą nam ono niesie, nie polega na prezentującej się w nim ogólnej prawidłowości. *Cognitio sensitwa* ma raczej ten sens, że również w tym, co pozornie jest tylko partykularnym aspektem doświadczenia zmysłowego i co zwykliśmy odnosić do czegoś ogólnego, jakież piękno nas nagle zatrzymuje i skłania do skupienia uwagi na tym, co się przejawia indywidualnie.

Co nas w nim pociąga? Czym jest to, co w nim rozpoznajemy? Co jest tak ważne i doniosłe w tym czymś ujednostkowionym, iż ma ono prawo domagać się, byśmy uznali, że też jest prawdą i że nie tylko „to, co ogólne" - np. dające się ująć w formuły matematy-

czne prawa przyrody - może być prawdziwe? *Znalezienie* odpowiedzi na to pytanie jest zadaniem estetyki filozoficznej<sup>9</sup>. Zastanawiając się wszakże nad tą sferą właściwych jej problemów warto, jak mi się wydaje, zapytać z kolei o to, która ze sztuk może nam na to pytanie udzielić najbardziej adekwatnej odpowiedzi. Wiemy, jak zróżnicowane są wytwory artystyczne człowieka sięgające od ulotnych sztuk słowa lub muzyki po sztuki tak statuaryczne, jak sztuki plastyczne czy architektura. Tworzywo, w którym tutaj pracuje ludzka moc formotwórcza (*Gestaltung*), pozwala się jej objawiać w bardzo różnym świetle. Jedną z odpowiedzi sugeruje wiedza historyczna. Baumgarten zdefiniował kiedyś estetykę jako *ars pulchre cogitandi*, sztukę pięknego myślenia. Kto ma dobry słuch, uchwyci natychmiast, że to sformułowanie ma cechy analogii, a mianowicie analogii do definicji retoryki jako *ars bene dicendi*, sztuki dobrego mówienia. To nie przypadek. Retoryka i poetyka od dawna są sobie bliskie, a pod pewnym względem retoryka ma tu nawet przewagę. Jest ona uniwersalną formą komunikowania się ludzi, które nawet dziś nieporównanie głębiej określa nasze życie społeczne niż nauka. Klasyczną definicję retoryki jako *ars bene dicendi* można zaaprobować bez dodatkowych uzasadnień. Do tej definicji retoryki Baumgarten nawiązał, kiedy określił estetykę jako sztukę pięknego „myślenia”. Zawiera się w tym ważna wskazówka, że sztuki słowa są może szczególnie przydatne przy rozwiązywaniu zadań, które sobie postawiliśmy. Jest to tym istotniejsze, że wiodące pojęcia, którymi się kierujemy w rozważaniach estetycznych, są z reguły zorientowane odwrotnie. Niemal zawsze sztukami, według których orientuje się nasze myślenie i wobec których najłatwiej zastosować aparaturę pojęciową estetyki, są sztuki plastyczne. Dzieje się tak nie bez powodu i nie tylko dlatego, że rzeźbę lub budowlę łatwo jest wskazać, podczas gdy

<sup>9</sup> Por. Alfred Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, Bd I, Halle 1923, wprowadzenie.

inscenizacja teatralna lub dzieło muzyczne czy poetyckie uobecniają się tylko ulotnie w przemijających dźwiękach, ale przede wszystkim dlatego, że w naszym myśleniu o pięknie wszechobecne jest dziedzictwo platońskie. To Platon pomyślał prawdziwy byt jako pierwowzór, całą zaś rzeczywistość zjawisk jako odbicie dziedziny pierwowzorów. Dla sztuki jest w tym coś przekonującego, jeśli tylko uda się nam uniknąć wszelkiej trywializacji tego sensu. By uchwycić doświadczenie sztuki, próbowano więc zanurzyć się z powrotem w głębinę skarbcza mowy mistycznej i ważyć na nowo słowa, takie jak np. *Anbild*, zbitka utworzona z wyrazów "*An-blick des Bildes*" (patrzenie obrazu wejście w obraz). Bo to jest przecież tak, że w jednym i tym samym procesie wydobywamy niejako obraz z rzeczy i że go w rzeczy mocą wyobraźni wnosimy. Myślenie estetyczne kieruje się przede wszystkim wyobraźnią, zdolnością człowieka do kształtowania sobie obrazu.

To właśnie jest wielkie osiągnięcie Kanta, dzięki któremu zostawił on daleko za sobą twórcę estetyki, racjonalistycznego prekantystę, Aleksandra Baumgartena. Kant jako pierwszy rozpoznał w doświadczeniu piękna i sztuki problematykę właściwą filozofii<sup>10</sup>. Szukał on odpowiedzi na pytanie, co właściwie w doświadczeniu piękna - kiedy „coś uznajemy za piękne” - ma mieć charakter wiążący, czyli nie może być tylko wyrazem subiektywnego smaku. Nie ma tu przecież nic ogólnego, tak jak w prawidłowości przyrodniczej, która jednostkowość czegoś napotykanego zmysłowo wyjaśnia jako przypadek reguły. Jaka więc dająca się *przekazać* prawda wychodzi nam w pięknie naprzeciw? Z pewnością nie taka prawda i nie taka ogólność, które moglibyśmy zastąpić ogólnością pojęcia czy intelektu. Mimo to, ten rodzaj prawdy, z którą się stykamy w doświadczeniu piękna, jednoznacznie domaga się, byśmy uznali ją za prawdę obowiązującą nie tylko subiektywnie. To bo-

<sup>10</sup> Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. Jerzy Galecki, Warszawa 1986<sup>2</sup>.

wiem oznaczałoby pozbawienie jej wszelkiej mocy wiążącej i słuszności. Jeśli ktoś dostrzega w czymś piękno, ma na myśli nie tylko to, że mu się owo coś podoba, jak potrawa, która dogadza jego podniebieniu. Jeśli uznaję coś za piękne, to myślę, że *to jest* piękne. Mówiąc za Kantem: „zakładam zgodę każdego”. Myśl, że każdy powinien się zgodzić, nie znaczy, że mogę go przekonać, przemawiając do niego. To nie jest forma, dzięki której nawet dobry smak może zyskać charakter powszechny. Należy raczej u każdego pielęgnować poczucie piękna, tak by potrafił on odróżnić to, co piękne, od tego, co mniej piękne. Nie dzieje się to dzięki temu, że ktoś potrafi przytaczać przemawiające za własnym smakiem dobre argumenty czy nawet nieodparte dowody. Pole krytyki artystycznej podejmującej się czegoś takiego rozciąga się niejasno między ustaleniami „naukowymi” a wycuciem jakości, którego żadne unaukowanie nie zastąpi i które określa sąd. „Krytyka”, tzn. odróżnianie piękna od tego, co mniej piękne, nie jest właściwie ani sądem *ex post*, ani sądem wynikającym z naukowego przyporządkowania „piękna” pojęciom, ani też porównawczym oszacowaniem jakości: jest doświadczeniem samego piękna. Istotne znaczenie ma tutaj fakt, że „sąd smaku”, czyli sąd „wypatrzony” ze zjawiska i przypisywany każdemu aktowi uznania czegoś za piękne. Kant ilustruje przede wszystkim przykładami pięknej natury, nie zaś dzieł sztuki. Jest to „piękno pozbawione znaczeń”, które ostrzega nas przed sprowadzaniem piękna sztuki do pojęć.

Filozoficzną tradycję estetyki przywołujemy tylko jako pomoc przy postawieniu pytania, do którego tutaj doszliśmy: W jakim sensie można to, co było sztuką, i to, co jest nią dzisiaj, sprowadzić do wspólnego pojęcia obejmującego jedno i drugie? Problem polega Ina tym, że nie można mówić ani o wielkiej sztuce, która całkowicie należy do przeszłości, ani o sztuce nowoczesnej, która dopiero po odrzuceniu wszystkiego, co jest wyposażone w znaczenie, byłaby „czystą”

sztuką. Jest to osobliwa sytuacja. Jeśli na moment przyjmiemy postawę refleksyjną, aby zastanowić się nad tym, co rozumiemy przez sztukę i o czym mówimy jako o „sztuce”, to odkryjemy paradoks: Tak zwana sztuka klasyczna, którą tu mamy na uwadze, była produkcją dzieł. Te zaś nie były traktowane przede wszystkim jako sztuka, ale jako wytwory, które zawsze można spotkać w określonych dziedzinach życia religijnego bądź też świeckiego i które mają na celu upiększenie własnego świata oraz spełnianych w nim doniosłych aktów: kultu, reprezentacji władców itp. W tym samym momencie jednak, w którym pojęcie „sztuki” nabrało bliskiego nam znaczenia i w którym dzieło sztuki - wyłączone ze wszystkich odniesień życiowych - zaczęło się opierać całkowicie na sobie samym, sztuka zaś stała się sztuką, tzn. *masce imaginaire* (muzeum wyobraźni) w rozumieniu Malraux, kiedy zatem sztuka nie chciała być niczym więcej jak tylko sztuką, właśnie wtedy rozpoczęła się wielka rewolucja artystyczna. Ta rewolucja w awangardzie nasilała się aż do tego stopnia, że uwolniła dzieła od wszystkich treściowo-obrazowych tradycji i zrozumiałych wypowiedzi. Pojawiły się więc wątpliwości z obydwu stron. Pytano: „Czy jest to jeszcze sztuka?” oraz „Czy w ogóle chce być jeszcze sztuką?” Co kryje się za tym paradoksalnym stanem rzeczy? Czy sztuka zawsze jest tylko sztuką i niczym więcej?

Pragnąc posunąć się dalej na tej drodze, dotarliśmy do orientacji, w obrębie której Kant jako pierwszy bronił autonomii tego, co estetyczne, w opozycji do praktycznego celu i teoretycznego rozumienia. Uczynił to w słynnym zwrocie o „bezinteresownym upodobaniu”, które jest radością z piękna. „Bezinteresowne upodobanie” znaczy tu w sposób oczywisty brak praktycznego *zainteresowania* tym, co się pojawia lub jest prezentowane. Bezinteresowność zatem jako wyróżnienie postawy estetycznej oznacza, że nikt nie może sensownie *zapytać o to*, czemu to służy: „Czemu służy odczuwanie radości z tego, co ją nam sprawia?”

Jest to oczywiście opis podchodzenia do sztuki raczej z zewnątrz, a więc doświadczenia smaku estetycznego. Każdemu wiadomo, że smak w doświadczeniu estetycznym stanowi moment niwelujący, który Kant słusznie określał jako *sensus communis*<sup>11</sup>. Smak potrafi komunikować — przedstawia to, co cechuje nas wszystkich w mniejszym lub większym stopniu. Wyłącznie subiektywny smak indywidualny jest w sferze zjawisk estetycznych czymś wyraźnie pozbawionym sensu. Kantowi więc pierwszemu zawdzięczamy zrozumienie, że to, co estetyczne, domaga się uznania swej prawomocności bez podporządkowania kategorii celu. Ale jakie to są doświadczenia, dzięki którym spełnia się najczęściej ten ideał „wolnego” i bezinteresownego upodobania? Kant miał na myśli „piękno przyrody”, np. piękny rysunek kwiatu bądź też coś w rodzaju dekoracyjnej tapety, której gra linii wywołuje w nas jakby wzmożone poczucie życia. Zadanie sztuki dekoracyjnej polega właśnie na tym, by' nas w ten sposób bawić. Pięknymi i niczym więcej niż pięknymi zwykło się nazywać obiekty przyrody, którym człowiek nie nadaje w ogóle żadnego sensu, lub rzeczy ukształtowane przez człowieka, którym świadomie nie przypisuje się żadnych znaczeń i które są jedynie grą form i barw. Nie ma tu nic do poznania czy rozpoznania. Zaiste, nie ma nic straszliwszego niż natrętna tapeta, której poszczególne treści plastyczne przyciągają uwagę jako przedstawienie obrazowe. Koszmarne sny naszego dzieciństwa mogłyby coś na ten temat powiedzieć. Niniejszym opisem chcemy podkreślić, że mamy tu na względzie tylko pobudzenie upodobania estetycznego z wyłączeniem pojmowania, dzięki któremu dana rzecz jest widziana lub rozumiana *jako coś* realnego. Ale jest to przecież tylko poprawny opis przypadku skrajnego. Jego przykład pokazuje wyraźnie, że coś wywołuje satysfakcję estetyczną, mimo że nie ma odniesienia do czegoś znaczącego bądź dającego się pojęciowo przekazać.

Tamże, §§ 22, 40.

Nie ta kwestia jednak nas w istocie zajmuje. Nasze pytanie dotyczy bowiem tego, czym jest sztuka, i niewątpliwie nie myślimy przy tym przede wszystkim o pospolitej formie rzemiosła dekoracyjnego. Projektanci mogą być oczywiście wybitnymi artystami, ale zgodnie z wyznaczoną im funkcją wykonują zadanie służebne. Dokładnie to wszystko wyróżnił Kant, mówiąc o właściwym pięknie lub, jak je nazywał, „pięknie wolnym”. Przez „piękno wolne” rozumiał piękno niezależne od pojęć i od *znaczenia*. Kant nie chciał jednak oczywiście powiedzieć, że ideałem sztuki jest tworzenie piękna niezależnego od znaczenia. W przypadku sztuki znajdujemy się naprawdę zawsze w polu napięcia między czystą zależnością od punktu widzenia - patrzenia obrazu i wejrzenia w obraz, jak to nazwałem - a znaczeniem, które w dziele sztuki przeczuwamy, rozumiemy i rozpoznajemy dzięki wadze, jaką ma dla nas każde tego rodzaju spotkanie ze sztuką. Na czym polega to znaczenie? Czym jest to „coś więcej”, które jawnie sprawia, że sztuka dopiero - staje się tym, ' $<$  czym jest? Kant nie chciał owej nadwyżki określać treściowo; jest to z pewnych powodów, które jeszcze rozpatrzymy, rzeczywiście niemożliwe. Jego wielką zasługą było jednak to, że nie pozostał przy formalizmie „czystego sądu smaku”, ale przewyciężył „punkt widzenia smaku” na korzyść „punktu widzenia geniuszu”<sup>12</sup>. Wychodząc od własnych, naocznych doświadczeń, wiek XVIII we wtargnięciu Szekspira - urągającym smakowi epoki ukształtowanej przez francuski klasycyzm - upatruje znamienia geniuszu. To Lessing, występując - zresztą w sposób bardzo jednostronny - przeciw klasycystycznej, opartej na regułach tragedii francuskiej estetyce, sławi Szekspira jako głos natury, której duch twórczy przejawia się jako geniusz i wciela się weń<sup>13</sup>. W istocie również Kant ro-

<sup>12</sup> Por. moją analizę w książce *Prawda i metoda (Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975), tłum. Bogdan Baran, In ter esse, Kraków 1993, s. 83 nn.

<sup>13</sup> Por. Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über Theorie der Tragödie*, Frankfurt/ M. 1970<sup>4</sup>

zumiał geniusz jako siłę przyrody. Geniusza nazywał „faworytem przyrody”, tzn. kimś, kto jest przez przyrodę i tak uprzywilejowany, że jak przyroda - bez świadomego stosowania reguł - tworzy coś, co jest jak gdyby zrobione według reguł, a nawet więcej: jak gdyby było czymś jeszcze nigdy nie widzianym, stworzonym według reguł dotychczas nie pojętych. Na tym polega sztuka: tworzy coś wzorcowego, nie zaś wytwarza coś jedynie wedle reguł. Jest przy tym oczywiste, że nie można nigdy faktycznie oddzielić określenia sztuki jako twórczości geniusza od kongenialności odbiorcy. Jedno i drugie jest swobodną grą.

Tego rodzaju swobodną grą wyobraźni i intelektu jest również smak, tyle że w tworzeniu dzieła sztuki ta gra jest inaczej wyważona, w twórcach wyobraźni bo-i wiem artykułują się treści znaczące, otwierające się i przed rozumieniem albo, jak to wyraża Kant, „sprawiające, że w myśli dodajemy do pojęcia wiele [takich rzeczy], które nie dają się nazwać”<sup>14</sup>. Oczywiście, nie znaczy to, że chodzi tu o wcześniej uchwycone pojęcia, które po prostu tylko przykładamy do danego dzieła sztuki. To oznaczałoby przecież, że to, co dane naocznie jako przypadek tego, co ogólne, podciągamy pod to, co ogólne. Nie tak jednak przebiega doświadczenie<sup>^</sup> estetyczne. Jest raczej tak, że pojęcia dopiero w obliczu szczególnego, indywidualnego dzieła, jak to wyrażał Kant, „nabierają wydźwięku” („in *Anschlag gebracht werden*”). To piękne słowo pochodzi z języka muzycznego XVIII wieku i stanowi aluzję zwłaszcza do swoistego, wibrującego pogłosem brzmienia ulubionego instrumentu tego stulecia, klawikordu, którego szczególny efekt polega na tym, że ton rozbrzmiewa znacznie dłużej, niż trwa poruszenie struny. Kant najwyraźniej sądził, że funkcją pojęcia jest tworzenie czegoś w rodzaju rezonatora, który potrafi wyartykułować grę wyobraźni. Koniec dygresji. Także cały idealizm niemiecki rozpoznał w zjawisku

I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, 1986<sup>2</sup>, s. 246.

znaczenie czy ideę - czy jak by to jeszcze inaczej nazwać - nie czyniąc jednak z tej racji pojęcia właściwym punktem odniesienia dla doświadczenia estetycznego. Czy można jednak w ten sposób *rozwiązać* nasz problem, problem jedności klasycznej tradycji i sztuki nowoczesnej? W jaki sposób pragnie się rozumieć załamanie formy w nowoczesnej twórczości artystycznej, grę wszelkimi treściami, którą posunięto tak daleko, że nasze oczekiwania są ustawicznie łamane? Jakże można zrozumieć to, co dzisiejsi artyści lub pewne kierunki dzisiejszej sztuki określają właśnie jako antysztukę - mianowicie *happening*? Jakże z tej perspektywy pojąć, że Duchamp przedstawia nagle izolowany przedmiot użytkowy i w ten sposób wywołuje rodzaj estetycznego szoku? Nie można po prostu powiedzieć: „Co za paskudny wybryk!” Duchamp odkrył w ten sposób coś z uwarunkowań doświadczenia estetycznego. Ale jakże można się uporać z eksperymentującą sztuką naszych dni za pomocą środków klasycznej estetyki? Wymaga to wyraźnie cofnięcia się do bardziej podstawowych doświadczeń ludzkich. Co jest antropologiczną bazą naszego doświadczenia sztuki? Tę kwestię chcemy rozważyć, analizując pojęcia gry, symbolu i święta.

## I

Zajmijmy się przede wszystkim pojęciem *gry*. Pierwszą ewidentną prawdą, co do której musimy się tu upewnić, jest to, że gra jest tak podstawową funkcją życia ludzkiego, iż kultura ludzka bez elementu gry jest w ogóle nie do pomyślenia. Tacy myśliciele, jak Hui-zinga, Guardini i inni, od dawna podkreślali, że praktyka religijna człowieka obejmuje w kulcie również element gry. Warto sobie uprzytomnić elementarny fakt obecności gry ludzkiej i strukturę tej obecności, aby gra w sztuce uwidoczniła się nie tylko w sposób negatywny jako wolność od więzi celowych, ale również jako swobodny impuls. Kiedy stwierdzamy, że coś jest grą.

jakie to ma implikacje? Bez wątpienia przede wszystkim na widok wciąż powtarzającego się ruchu to tu, to tam przywołujemy na pamięć pewne zwroty językowe, np. „gra światel”, „gra fal”, mówiące o takim „tu” i „tam”, o nadchodzeniu i odchodzeniu, tj. o ruchu, który nie wiąże się z jakimś celem. Widać wyraźnie, że owo „tu” i „tam” wyróżnia się tym, że ani jedno, ani drugie nie jest punktem docelowym, w którym ruch przechodziłby w stan spoczynku. Jasne jest też, że tego rodzaju ruch wymaga pola gry. W kwestii sztuki potrzebne tu będą szczególnie przemyślenia. Swoboda ruchu, którą tu mamy na myśli, oznacza, że ruch ten musi mieć formę ruchu samorzutnego. Ruch samorzutny jest podstawową cechą wszystkiego, co żyje. Opisał to już Arystoteles, ukierunkowując myślenie wszystkich Greków. To, co jest żywe, ma bodziec ruchu w sobie samym, jest ruchem samorzutnym. Grajyydaje się takim właśnie ruchem samorzutnym, który nie ma na uwadze żadnych celów, lecz ruch jako ruch, jako fenomen nadmiaru, samoprezentacji żywotności. To właśnie oglądamy w przyrodzie - grę komarów czy wszystkie te zadziwiające widowiska gry, które możemy obserwować w świecie zwierząt, zwłaszcza młodych. Wszystko to jawnie bierze się z elementarnego nadmiaru, który w żywotności jako takiej prze ku tego rodzaju prezentacji. Szczególną wszakże cechą gry ludzkiej jest to, że potrafi ona wciągnąć sobą także rozum, tę najbardziej swoistą właściwość człowieka, by wyznaczać sobie cele i świadomie do nich dążyć, i z tą wyróżniającą własnością celotwórczego rozumu wygrać. Człowieczeństwo gry ludzkiej polega na tym, że w grze ruchowej człowiek sam dyscyplinuje i porządkuje ruchy należące do gry, tak jakby to były cele, np. kiedy dziecko liczy, ile razy piłka uderzy o ziemię, zanim mu się wymknie z rąk.

To rozum narzuca sobie tutaj reguły w formie niezależnych od celu poczynań. Dziecko jest nieszczęśliwe, jeśli piłka wymknie mu się już przy dziesiątym uderzeniu, i dumne jak król, kiedy dochodzi do trzydziestu.

Ta niezależna od celowości rozumność w zabawie wskazuje na pewną cechę zjawiska, która będzie nam pomocna: oto ujawnia się mianowicie tutaj, zwłaszcza w zjawisku powtarzania jako takim, że chodzi o własną tożsamość. Celem, do którego się dochodzi, jest wprawdzie pozbawione celowości zachowanie, ale zachowanie to ma być właśnie zachowaniem, i o to właśnie chodzi w grze. Ten wysiłek, ambicja i jak najpoważniejsze poświęcenie mają w ten sposób o czymś świadczyć. Jest to pierwszy krok na drodze do komunikacji ludzkiej; cokolwiek jest tu prezentowane - choćby tylko sam ruch gry - dotyczy także widza, ponieważ on to samo „ma na uwadze”, podobnie jak wtedy, kiedy ja sam w zabawie patrzę na siebie oczami widza. Funkcja prezentacji poprzez grę polega na tym, że nie ma tu żadnej dowolności, lecz taki, a nie inny określony ruch tę grę kończy.

Chciałbym jednak natychmiast uzupełnić: Tego rodzaju określenie ruchu w grze *oznacza* zarazem, że gra wymaga zawsze współuczestnictwa. Nawet widz przyglądający się dziecku, które biega z piłką tu i tam, nie może się temu oprzeć. Jeżeli rzeczywiście „wodzi za nim oczami”, to nie jest to nic innego, jak tylko *participatio*, wewnętrzne uczestnictwo w tym powtarzającym się ruchu. Bardzo plastycznie uwidocznia się to przy wyższych formach gry: wystarczy choćby obejrzeć sobie w telewizji publiczność podczas turnieju tenisa! Toż to czyste szyjoskręty. Nikt nie może powstrzymać się, by nie grać z zawodnikami. Dalszym ważnym momentem wydaje mi się to, że gra również w tym sensie jest czynnością komunikowania, „iż właściwie nie ma dystansu między tym, kto gra i tym, kto się, grze przygląda. Widz jest najwyraźniej czymś więcej niż tylko obserwatorem, który patrzy jedynie na to, co się przed jego oczami dzieje, jest kimś, kto w grze „uczestniczy”, jest jej częścią. Oczywiście, od takich prostych form gry daleko nam jeszcze do gry w sztuce. Mam wszakże nadzieję, iż pokazałem, że zaledwie krok dzieli taniec kul-



towy od pomyślanych jako przedstawienie obrzędów kultowych. I że zaledwie krok prowadzi stąd ku uwolnieniu przedstawienia od kultu, np. ku teatrowi, który wyrasta z tego kultowego kontekstu jako jego prezentacja. Albo ku sztukom plastycznym, których funkcja ekspresyjna i dekoracyjna w całości wyrasta z potrzeb życia religijnego. To się wzajemnie przenika. Fakt owego przenikania jest wszakże potwierdzeniem obecności wspólnego elementu w tym, co omawialiśmy jako grę, tego mianowicie, że tam coś jest za coś *uważane*, nawet jeśli nie jest to element pojęciowy, celowy, sensowny, lecz np. czysty ustanowiony przez grającego przepis dotyczący ruchu.

Wydaje mi się to niezwykle doniosłe dla dzisiejszej dyskusji o nowoczesnej sztuce. Chodzi w końcu o zagadnienie dzieła. Jedną z głównych sił napędowych nowoczesnej sztuki jest przecież chęć przełamania... dystansu, jaki "zachowują wobec dzieła sztuki publiczność, widzowie, konsumenci. Nie ma wątpliwości, że najwybitniejsi spośród artystów tworzących w ostatnich pięćdziesięciu latach wkładali wiele wysiłku w przełamywanie tego dystansu. Pomyślmy choćby o teorii teatru epickiego Bertolda Brechta, który zdecydowanie zwalczał popadanie w sceniczne marzenia jako słabą namiastkę świadomości ludzkiej i społecznej solidarności, celowo niszcząc realizm sceniczny, związane z charakterem oczekiwania, krótko mówiąc - tożsamość tego, co spodziewano się znaleźć w dramacie. W każdej jednak formie nowoczesnego eksperymentowania ze sztuką można by rozpoznać dążenie do zastąpienia dystansu widza zaangażowaniem uczestnika gry.

Czy to *znaczy*, że dzieło przestało istnieć? Tak właśnie sądzi dzisiaj wielu artystów - a także idących ich śladem estetyków - jak gdyby chodziło o to, by zrezygnować z jedności dzieła. Jeśli jednak cofniemy się myślą do naszych ustaleń na temat gier ludzkich, to nawet tam przecież sami znaleźliśmy pierwsze doświadczenie rozumności, np. w przestrzeganiu ustanowionych przez

siebie reguł, w tożsamości tego, co usiłowano powtórzyć. Już tutaj było zatem coś w rodzaju hermeneu-tycznej tożsamości w grze - ta zaś dopiero w odniesieniu do dzieła sztuki pozostaje naprawdę nienaruszalna. Popelnia błąd, kto myśli, że jedność dzieła oznacza jego zamknięcie się na tego, kto zwraca się ku dziełu i do kogo ono trafia. Hermeneu-tyczna tożsamość dzieła ma znacznie głębszy fundament. Nawet to, co najbardziej ulotne i niepowtarzalne, jeśli pojawia się jako doświadczenie estetyczne lub tak jest traktowane, jest myślane w kategoriach tożsamości. Weźmy przykład improwizacji na organach. Nikt już nie usłyszy więcej tej niepowtarzalnej improwizacji. Sam organista w chwilę potem nie wie, jak grał, i nikt tego nie zapisał. Mimo to wszyscy mówią: „To była genialna interpretacja albo improwizacja” lub w innym przypadku: „Jakoś to dzisiaj pu- sto brzmiało”. Co mamy na myśli? Bez wątpienia odnosimy się do tej improwizacji. Coś dla nas „zaistniało”, i to jako dzieło, a nie palcówka organisty. W przeciwnym razie nie ocenialibyśmy tu wartości lub jej braku. Tym, co ufundowało jedność dzieła, jest hermeneu-tyczna tożsamość. Jako rozumiejący muszę identyfikować. Tam bowiem było coś, co oceniam, co „rozumiem”. Identyfikuję coś jako to, czym ono było lub czym jest, i tylko ta tożsamość stanowi o sensie dzieła.

Jeśli jest to słuszne - a myślę, że mówię tu oczywistą prawdę - to nie jest możliwa *żadna* taka produkcja artystyczna, która nie *wyobrażałaby* sobie zawsze w taki sam sposób tego, co produkuje, jako czegoś, czym ono jest. Nawet ów skrajny przykład jakiegoś sprzętu - był to bodajże stojak na butelki - który nieoczekiwanie a z tak wielkim efektem przedstawiono jako dzieło, jest tego potwierdzeniem. Przez swoje oddziaływanie i jako to oddziaływanie, jakie miał kiedyś, ma swoją określoność. Prawdopodobnie nie będzie nigdy dziełem trwałym w sensie klasycznej trwałości, ale w sensie tożsamości hermeneu-tycznej jest „dziełem” na pewno.

Pojęcie dzieła nie jest w istocie związane z klasycystycznymi ideałami harmonii. Skoro istnieją także formy zupełnie inne, w których identyfikowanie się następuje w akcie przyzwolenia, to powinniśmy teraz postawić sobie z kolei pytanie, co właściwie sprawia, że dzieło do nas przemawia. Tutaj wszakże pojawia się jeszcze inna kwestia. Jeśli na tym polega tożsamość dzieła, to rzeczywiste pojęcie, rzeczywiste doświadczenie dzieła sztuki istnieje tylko dla tego, kto „współgra”, tzn. kto wnosi swój udział, wynik własnej aktywności. Jak do tego właściwie dochodzi? Przecież nie *przez* samo utrzymywanie czegoś w pamięci. Wprawdzie to także *oznacza* identyfikację, ale nie owo szczególne przyzwolenie, dzięki któremu „dzieło” coś dla nas *znaczy*. Czym jest to, dzięki czemu dzieło jako dzieło przysługuje tożsamość? Co sprawia, że jego tożsamość staje się, jak moglibyśmy również powiedzieć, tożsamością hermeneutyczną? To drugie sformułowanie wskazuje wyraźnie na związek tożsamości dzieła z tym, że „jest w nim coś do zrozumienia”, że chce ono być rozumiane zgodnie z tym, co „ma na myśli” lub „mówi”. Jest to wychodzące od „dzieła” wyzwanie, które czeka na to, by mu ktoś sprostał. Domaga się odpowiedzi, udzielić jej zaś może tylko ten, kto to wyzwanie przyjął. Ta odpowiedź musi więc być jego własną odpowiedzią, której sam czynnie udziela. Gra wymaga współgrającego.

Wszyscy wiemy z osobistego doświadczenia, że np. odwiedzanie muzeum lub słuchanie koncertu jest zadaniem wymagającym najwyższej duchowej aktywności. Cóż takiego wówczas robimy? Z pewnością chodzi tu o różne sprawy. Koncert jest sztuką odtwórczą. W muzeum najczęściej nie z reprodukcją mamy do czynienia, ale stajemy bezpośrednio wobec wiszących na ścianach oryginałów; a kiedy opuszczamy muzeum, to nie odczuwamy życia tak samo jak wówczas, kiedy tam wchodziliśmy; jeśli naprawdę doświadczyliśmy sztuki, to świat stał się lżejszy i więcej jest w nim światła.

Określenie dzieła jako punktu tożsamości ponownego rozpoznania i zrozumienia oznacza także to, że tego rodzaju tożsamość wiąże się z wariacjami i różnicami. Każde dzieło pozostawia każdemu, kto *zaczyna* z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić. Mogę to pokazać nawet na przykładzie klasycystycznych idei teoretycznych. Kant np. zbudował teorię w najwyższym stopniu osobliwą. Głosił on tezę, że w malarstwie właściwym nośnikiem piękna jest forma. Kolor natomiast jest tylko bodźcem, zmysłową domieszką wzruszenia, która ma charakter subiektywny i w tym sensie nie dotyczy właściwego kształtowania artystycznego czy estetycznego<sup>15</sup>. Kto zna nieco sztukę klasycystyczną - przywołajmy na pamięć choćby Thorwaldsena - ten patrząc na tę marmurowoblada, klasycystyczną sztukę przyzna, że tam w rzeczy samej na pierwszy plan wysuwa się Unia, rysunek, forma. Teza Kanta jest bez wątpienia sądem uwarunkowanym historycznie. My nigdy nie podpisalibyśmy się pod twierdzeniem, że barwy to tylko bodźce. Wiemy bowiem, że barwami można tworzyć struktury i że kompozycja niekoniecznie ogranicza się do linii i konturu rysunku. Ale jednostronność tego historycznie uwarunkowanego smaku nie jest przedmiotem naszego zainteresowania. Nas zajmuje tylko to, co Kant ma przy tym jawnie przed oczami. Dlaczego forma została tak wyróżniona? Odpowiedź brzmi: Ponieważ trzeba ją narysować, kiedy się ją widzi, ponieważ trzeba ją aktywnie budować, podobnie jak wymaga tego każda kompozycja, kompozycja rysunku w tej samej mierze, co utworu muzycznego, co dramatu, co lektury. Jest to ustawiczne bycie współ-aktywnym. I widać jawnie, że tym, co zachęca do tej aktywności, jest właśnie tożsamość dzieła. Aktywność ta zaś nie jest dowolna, ale inspirowana i we wszystkich możliwych spełnieniach włączana w pewien schemat.

I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, §13.

Weźmy na przykład literaturę. Zasługą wielkiego polskiego fenomenologa, Romana Ingardena, było, że pierwszy się tych wyników dopracował<sup>16</sup>. Jak wygląda np. ewokatywna funkcja opowiadania? Sięgnę po słynny przykład: *Bracia Karamazow*. Są tam schody, z których spada Smierdiakow. Dostojewski jakoś to opisał. Wiem dzięki temu dokładnie, jak te schody wyglądają. Wiem, jak się *zaczynają*, potem robi się ciemno, następnie trzeba skrócić w lewo. Jest to dla mnie namacalnie jasne, a przecież wiem, że nikt inny nie „widzi” tych schodów tak samo jak ja. A jednak każdy, kto podda się urokowi tej mistrzowskiej narracji, będzie te schody po swojemu „widzieć” całkiem dokładnie i będzie przekonany, że widzi je takimi, jakimi one są. To jest ta wolna przestrzeń, jaką w rym przypadku zostawia słowo poetyckie, przestrzeń, którą my wypełniamy, idąc za językową ewokacją narratora. Podobnie jest w sztukach plastycznych. Jest to akt syntezy. Musimy wiele połączyć, wiele zespolić. Mówimy zazwyczaj, że obraz „czytamy”, tak jak czyta się pismo. „Rozszyfrowujemy” obraz jak tekst. Nie jest przecież tak, że dopiero kubistyczny obraz domaga się - choć ten czyni to z drastycznym radykalizmem - byśmy „kartkowali” po kolei różne przekroje tego samego przedmiotu z różnych perspektyw, by w ostatecznym efekcie prezentowany kształt jawił się na płótnie w zwielokrotnieniu swych ujęć, czyli w nowych barwach i w nowym wyrazie plastycznym. Ale przecież to nie tylko Picasso, Braque i wszyscy ówcześni kubiści wymagają „czytania” swych obrazów. Tak dzieje się zawsze. Kto np. podziwia słynnego Tycjana lub Velazquesa, 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 współbrzmiące z nim znaczenie, znaczenie władcy świata, w którego państwie słońce nigdy nie zachodzi.

Roman Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa 1960.

Mógłbym zatem zasadniczo powiedzieć: Jest to zawsze akt refleksji, duchowe osiągnięcie, niezależnie od tego, czy zajmuję się tradycyjnymi postaciami minionej sztuki, czy też stoję wobec wyzwania twórczości nowoczesnej. Tkwiąca w każdym dziele jako takim rozbudowana gra refleksji stanowi wyzwanie.

Z tego powodu błędne wydaje mi się przeciwstawienie, że istnieje sztuka przeszłości, którą się można delektować, i sztuka współczesna, która wyrafinowanymi środkami artystycznymi zmusza nas do współdziałania. Wprowadzenie pojęcia gry miało właśnie taką puentę: pokazać, że gra każdego czyni współuczestnikiem. Również gry artystycznej dotyczy zasada, że właściwa struktura dzieła nie jest zasadniczo oddzielona od tego, czego się w związku z nią doświadcza. Co to oznacza, zrekapitulowałem w stanowczym postulatcie, by uczyć się czytania również tych bardziej nam znanych i z racji treściowych tradycji obciążonych znaczeniami dzieł sztuki klasycznej. Czytanie jednak nie polega na sylabizowaniu lub odczytywaniu słowa po słowie, ale przede wszystkim na dokonywaniu ustawicznego ruchu hermeneutycznego, którym steruje oczekiwanie sensu całości i który z punktu widzenia jednostki spełnia się ostatecznie w realizacji sensu całości. Proszę pomyśleć, jak to jest, kiedy ktoś czyta na głos tekst, którego nie rozumie. Wtedy także nikt inny nie może zrozumieć, co on czyta.

Tożsamości dzieła nie gwarantują żadne klasycystyczne lub formalistyczne definicje; dochodzi się do niej przez sposób, w jaki budowanie samego dzieła przyjmujemy jako nasze zadanie. Jeśli to właśnie jest puentą doświadczenia artystycznego, to możemy przywołać na pamięć ważne odkrycia Kanta, który udowodnił, że nie chodzi tutaj o to, by jawiący się w swojej szczególności zmysłowy twór odnosić do pojęcia lub mu go przyporządkowywać. Estetyk i historyk sztuki, Richard Hamann, sformułował to w ten sposób: „chodzi o swoistą ważkość postrzeżenia”<sup>17</sup>

R. Hamann, *Aesthetik*, Lelpzig 1911.

Ma to znaczyć, że postrzeżenia nie sytuuje się już w ramach pragmatycznych odniesień życiowych, by je tam funkcjonalizować, ale że postrzeżenie samo się udostępnia i prezentuje we własnym znaczeniu. Aby sformułowanie to wypełnić pełnowartościowym sensem, trzeba mieć jasność co do tego, co znaczy postrzeżenie. Postrzeżenia nie można, jak to się jeszcze mogło zdarzyć Hamannowi w schyłkowym okresie impresjonizmu, pojmować tak, jak gdyby rym, co z estetycznego punktu widzenia ma istotne znaczenie, był, by tak rzec, „zmysłowy naskórek rzeczy”. Postrzeżenie (*Wahrnehmen*) nie polega jedynie na zbieraniu doznań zmysłowych, ale, jak mówi samo to piękne słowo, na uznawaniu czegoś za prawdziwe (*Jur wahr nehmen*). Znaczący to wszakże: to, co się udostępnia zmysłom, jest widziane jako coś i za coś brane. W swoich przemyśleniach doszedłem do wniosku, że za miernik estetyczny służy nam na ogół nazbyt dogmatycznie zredukowane pojęcie postrzeżenia zmysłowego. Na użytek własnych badań wybrałem więc nieco barokowe sformułowanie, które ma wskazywać na wymiar głębi postrzeżenia: „estetyczne nieodróżnianie”<sup>18</sup>. Chodzi mi o to, że gdybyśmy mieli abstrahować od tego, co do człowieka w sposób tak znaczący przemawia poprzez dzieło, i zechcieli się ograniczyć wyłącznie do jego „czysto estetycznej” oceny, to nasze zachowanie miałyby charakter wtórny.

Przypominałoby ono postawę krytyka teatralnego, który by się zajmował wyłącznie techniką reżyserską, trafnością obsady poszczególnych ról itp. Miałby rację czyniąc to, ale nie byłby to właściwy sposób uczytelnienia samego dzieła i znaczenia, jakiego nabrało dla ludzi w tej właśnie inscenizacji. Właśnie nieodróżnianie sposobu, w jaki dzieło zostało odtworzone, od kryjącej się za tą reprodukcją tożsamości dzieła, stanowi o doświadczeniu artystycznym. To zaś odnosi się nie tylko do sztuk odtwarzających i do ich wewnętrznego pośred-

H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, ss. 134 nn.

nictwa. To że dzieło przemawia będąc tym, czym jest, za każdym razem w sposób szczególny - a jednak jako to samo - sprawdza się także wtedy, gdy z tym samym dziełem spotykamy się wielokrotnie i w różnych wariantach. W przypadku sztuk odtwarzających tożsamość w odmianach musi się oczywiście spełniać dwojako, skoro i reprodukcja, i oryginał mają przecież zachować i tożsamość, i różnorodność. To zatem, co opisałem jako estetyczne nieodróżnianie, tworzy właściwy sens współgrania wyobraźni i intelektu, które Kant odkrył w „sądzie smaku”. Zawsze jest prawdą, że aby coś tylko zobaczyć, trzeba coś myśleć w toku patrzenia. Tutaj wszakże chodzi o grę *swobodną*, a nie o grę, która *zmierza* ku pojęciu. To współgranie każe nam zapytać, czym właściwie jest to, co na tej drodze swobodnej gry wytwarza się między zdolnością tworzenia obrazów i zdolnością pojmowania i rozumienia. Czym jest owa doniosłość, która sprawia, że coś wydaje się nam lub jest dla nas ważne? Każda teoria imitacji czy odbicia, wszelka naturalistyczna teoria kopiowania najwyraźniej rozminają się z rzeczą. Bez wątpienia nigdy istotą wielkiego dzieła sztuki nie była intencja, by wesprzeć „naturę” dając jej pełne i wierne odbicie, konterfekt. Z pewnością zawsze było tak — jak to np. pokazywałem przypominając *Karola V* Velazqueza — że tworząc obraz dokonuje się swoistej stylizacji. Oto konie Velazqueza, 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 utrafiiony? Lub wręcz: Czy indywidualna fizjognomia Karola V, tego władcy, została tu dobrze oddana? Ten przykład

niechże *pomoże* nam uświadomić sobie, że problem jest niezwykle skomplikowany. Co właściwie rozumiemy? Jak dzieło przemawia i co nam mówi? Aby zbudować tu pierwszy próg chroniący przed wszelkimi teoriami naśladowania, dobrze będzie uprzytomnić sobie, że przecież takie doświadczenie estetyczne przeżywamy nie tylko w obliczu sztuki, ale również w obliczu natury. Jest to problem piękna przyrody.

Kant, który starannie wyeksponował autonomię tego, co estetyczne, orientował się przede wszystkim wedle piękna naturalnego. Z pewnością nie jest bez znaczenia to, że przyrodę uznajemy za piękną. Z cudownością wręcz graniczy owo moralne przeświadczenie człowieka, iż w sprawczej potencji przyrody rozkwita przed nami piękno, jak gdyby to dla nas przyroda odślaniała swoje powaby. U Kanta ta wyróżniająca cecha człowieka, że piękno przyrody wychodzi mu naprzeciw, ma tło teologicznej teorii stworzenia, jest też oczywistą podstawą, z której Kant wychodzi przedstawiając twórczość geniusza, twórczość artysty, a także najwyższe spotęgowanie mocy, przysługujące boskiemu dziełu — przyrodzie. Piękno przyrody cechuje jednak bez wątpienia swoista nieokreśloność ekspresji. W odróżnieniu od każdego dzieła sztuki, w którym przecież zawsze coś *jako coś* albo rozpoznajemy, albo usiłujemy zinterpretować — choćby tylko dlatego, że czujemy się zmuszeni do podjęcia tej próby — tym, czym przyroda przemawia do nas w sposób tak wiele znaczący, jest rodzaj samotności obdarzonej nieokreśloną mocą władania duszami. Dopiero głębsza analiza tego estetycznego doświadczenia związanego z odkrywaniem piękna przyrody poucza nas, że w pewnym sensie jest to wprowadzający w błąd pozór i że naprawdę nie możemy patrzeć na przyrodę inaczej niż oczami ludzi doświadczonych i wychowanych w pewnej kulturze artystycznej. Przypomnijmy sobie, w jaki sposób jeszcze w XVIII wieku w sprawozdaniach z podróży opisuje się Alpy: przejmujące grozą góry, których straszną i *przerażającą* dzikość odczuwa-

no jako wyrzucenie ze świata piękna, człowieczeństwa i swojskości bytowania. Dziś natomiast cały świat jest przekonany, że w wielkich formacjach naszych wysokich gór prezentuje się nie tylko wzniosłość przyrody, ale również jej swoiste piękno.

Wiadomo, co się tutaj stało. W XVIII stuleciu patrzyliśmy oczami wyobraźni wyszkolonej przez racjonalny porządek. Ogrody XVIII stulecia, zanim styl angielskich ogrodów zaczął olśniewać nowym rodzajem czy też naturalnością podobieństwa do przyrody, były zawsze kształtowane geometrycznie jako przedłużenie konstrukcji domu mieszkalnego wychodzącej na zewnątrz, w przyrodę. Jak uczy ten przykład, w istocie patrzmy więc na przyrodę oczami wychowanymi przez sztukę. Słusznie więc sądził Hegel, że piękno przyrody jest refleksem piękna sztuki<sup>19</sup>, a więc że uczymy się postrzegać piękno w przyrodzie, wiedzeni okiem i twórczością artysty. Pozostaje oczywiście pytanie, czy może nam to dzisiaj pomóc w krytycznej sytuacji nowoczesnej sztuki. Kierowani przez nią, stojąc w obliczu jakiegoś krajobrazu, z trudem osiągnęlibyśmy możliwość ponownego skutecznego rozpoznania, czym jest jego piękno. W rzeczy samej, doświadczenie piękna natury powinniśmy dzisiaj odbierać niemalże jako ulepszenie i korygowanie widzenia ukształtowanego przez sztukę. Piękno natury przypomni nam znów o tym, że to, co rozpoznajemy w dziele sztuki, wcale nie jest tym, czym przemawia język sztuki. Nieokreśloność odsyłania jest tym właśnie, czym przyciąga nas nowoczesna sztuka i co uświadamia nam doniosłość sensu, szczególnego znaczenia tego, co mamy przed oczami<sup>20</sup>. Jak to jest z tym odsyłaniem ku nieokreśloności? Nazywamy tę fun-

G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. Janusz Grabowski i Adam Landmann, I.1, Warszawa 1964, s. 6.

<sup>20</sup> Opisał to wyczerpująco Theodor W. Adorno w swojej *Teorii estetycznej (Ästhetische Theorie)*, Frankfurt/ M. 1973, pierwodruk w: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt/ M. 1970), tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1993.

keję słowem, którego sens ukształtowali niemieccy klasycy, Schiller i Goethe: słowem „symboliczność”.

## II

Co to jest *symbol*? Jest to przede wszystkim techniczny wyraz języka greckiego oznaczający skorupę pamięci. Podejmujący przyjaciela gospodarz domu wręcza mu tzw. *tessera hospitalis*, tzn. przełamuje skorupę, sam zatrzymuje połowę, a drugą daje gościowi, aby, jeśli po trzydziestu czy pięćdziesięciu latach jakiś jego potomek zawita znów do tego domu, można się było po złożeniu skorupki w całość wzajemnie rozpoznać. Starożytny paszport: oto pierwotny techniczny sens symbolu. Jest to coś, po czym rozpoznaje się kogoś - jako dawnego znajomego.

W dialogu Platona *Uczta* znajdziemy bardzo piękną historię, która, jak miemam, jeszcze głębiej ukazuje rodzaj znaczenia, jakie ma dla nas sztuka. Arystofanes opowiada tam do dziś fascynującą historię o istocie miłości. Mówi, że ludzie byli pierwotnie istotami kulistymi; potem zachowywali się źle, wskutek czego bogowie ich porozdzielali. Teraz każda z tych połówek kuł, kiedyś w całości pełnych życia i bytu, szuka swego dopełnienia. Jest to *αἰσχρολογία* przypominający, że każdy człowiek jest jakby odłamkiem; miłość zaś jest spotkaniem spełniającym oczekiwanie, że coś jest owym uzupełniającym, niosącym szczęście drugim odłamkiem. Tę głęboką metaforę o odnajdywaniu się dusz i powinowactwach z wyboru można odnieść, *mutatis mutandis*, do doświadczenia piękna sztuki. I tutaj też jest - jasne, że *związana* z pięknem sztuki, z dziełem sztuki ważkość wskazuje na coś, co nie mieści się bezpośrednio w widzialnym i zrozumiałym wyglądzie jako takim. - Na czym wszakże polega to odsyłanie? Właściwa funkcja odsyłania przechodzi na coś innego, na coś, czego można równie bezpośrednio doświadczyć lub co można mieć. Jeśli tak, to symbol byłby rym, co już co najmniej

od klasycyzmu nazywamy alegorią: mówi się co innego, a co innego ma się na myśli, ale to, co się ma na myśli, można powiedzieć także wprost. Następnym klasycystycznego pojęcia symbolu, który nie odsyła w ten sposób do czegoś innego, jest to, że w przypadku alegorii mamy do czynienia z nieuzasadnioną w gruncie rzeczy konotacją tego, co obojętne, co nieartystyczne. Przemawia tu odniesienie znaczeniowe, które musi być znane wcześniej. Przez symbol natomiast przez doświadczenie symboliczności rozumiemy że to, co Jednostkowe, szczególnie jest niczym ułamek bytu, że coś, co z niniejszego dużej jest obietnica uzupełnienia całości szczególnie albo też że ta wciąż poszukiwana uzupełniająca całość cząstka jest drugim odłamkiem pasującym do naszego fragmentu życia. To „znaczenie” sztuki nie wydaje mi się związane ze szczególnymi warunkami społecznymi, jak późnomieszczański kult wykształcenia. Doświadczenie piękna, zwłaszcza piękna w sztuce, jest przyzywaniem możliwego sakralnego porządku, gdziekolwiek by on był.

Jeśli pomyślimy o rym przez chwilę, to ważne stanie się właśnie zwielokrotnienie tego doświadczenia, które znamy zarówno jako historyczną rzeczywistość, jak i jako symultaniczność teraźniejszości. Stale i wciąż, w coraz to nowych postaciach szczególności, które nazywamy dziełami sztuki, przemawia do nas w tym doświadczeniu to samo przesłanie świętości. Wydaje mi się, że jest to w istocie dość precyzyjna odpowiedź na pytanie: „Co decyduje o doniosłości piękna i sztuki?”. Mówi ona, że w szczególności tego spotkania doświadczamy nie tyle tego, co szczególne, ile totalności uchwytnej w doświadczeniu świata oraz bytowego usytuowania człowieka w świecie, właśnie jego skończoności w obliczu transcendencji. W tym sensie możemy uczynić poważny krok dalej i powiedzieć: Nie znaczy to, że nieokreślone oczekiwanie sensu, które sprawia, iż dzieło staje się dla nas ważne, może za każdym razem znaleźć całkowite spełnienie, tak byśmy ze zro-

zumieniem i z aprobatą mogli sobie przyswoić pełny sens. O tym właśnie pouczał Hegel, kiedy mówił o „zmysłowym przeświecaniu idei” jako definicji piękna sztuki. Te głęboko w sens sięgające słowa mówią o tym, że w zmysłowym przejawianiu się piękna naprawdę obecna jest jego idea, ku której można tylko kierować wzrok. A jednak wydaje mi się, że mamy tu do czynienia z idealistycznym pokuszeniem. *Zaciera* ono w istocie właściwy stan rzeczy, ten mianowicie, iż dzieło mówi do nas jako dzieło, a nie jako transmisja przesłania. Ocze - kiwanie, że można w pojęciu zebrać sensowne treści, jakimi sztuka do nas przemawia, zawsze niebezpiecznie pozostawiało sztukę gdzieś w tyle. A to właśnie było głównym przeświadczeniem Hegla i skłaniało go do wiązania sztuki z przeszłością. My zaś przeświadczenie to zinterpretowaliśmy jako zasadniczą wypowiedź Hegla, skoro sądził on, że za pomocą pojęcia i filozofii można i należy nadrobić wszystko to, co w partykularnym, zmysłowym języku sztuki przemawia do nas ciemno i niepojęciowo.

Jest to wszakże idealistyczna pokusa, odpierana przez każde doświadczenie estetyczne, zwłaszcza zaś przez sztukę współczesną, wyraźnie odrzucającą oczekiwania, by twórczość artystyczna nowych czasów dostarczała tego rodzaju zorientowania na sens, które można by ująć w formie pojęcia. Nie mogę się z tym zgodzić i twierdzę, że wszystko to, co symboliczne, a zwłaszcza symboliczność sztuki, polega na niekończącej się grze odsyłania i skrywania. Dzieło sztuki, jako niezastąpione, nie jest tylko nośnikiem sensu, którym można obciążyć również inne nośniki. Sens dzieła sztuki polega raczej na tym, że jest ono tu oto. Chcąc uniknąć wszelkich błędnych konotacji” powinniśmy słowo „dzieło” zastąpić innym, a mianowicie słowem „wytwór”. Znaczyłoby to, że krótkotrwały proces spiesznie płynącego potoku mowy w zagadkowy sposób zatrzymuje się w wierszu, stając się wytworem; w podobnym sensie mówimy o procesach górotwórczych. „Wytwór” nie jest

przede wszystkim czymś, o czym można sądzić, że zostało zrobione w sposób zamierzony (co wciąż jeszcze zwykło się łączyć z pojęciem dzieła). Kto stworzył dzieło sztuki, stoi w istocie przed dziełem swoich rąk nie inaczej niż każdy inny. Między planowaniem i wykonaniem, z jednej strony, a udanym rezultatem z drugiej, mamy do czynienia ze skokiem. I oto dzieło „jest”, a *zarazem* jest „tu oto” raz na zawsze; znajdzie je każdy, ktokolwiek wyjdzie mu naprzeciw, każdy też może wejrzeć w jego „jakość”. Ten skok wyróżnia dzieło sztuki, czyni je jedynym i niezastąpionym. Jest tym, co Walter Benjamin nazywał aurą dzieła sztuki<sup>21</sup> i co znamy wszyscy, choćby w oburzeniu na to, co zwiemy „bluźnierstwem” wobec sztuki. Zniszczenie dzieła sztuki ma dla nas wciąż jeszcze coś z bluźnierstwa religijnego.

Te przemyślenia mają nas przygotować do zdania sobie jasno sprawy z doniosłości tego, że sztuka dokonuje nie ryłkpiadstafiania sensu. Należałoby raczej powiedzieć, że chroni ona sens w czymś wystarczająco solidnym, by ten ani się nie ulotnił, ani nie wysączył, ale by został utrwalony i ukryty w podatnej strukturze wytworu. Możliwość uniknięcia idealistycznego pojęcia sensu oraz doznania jakby pełni bytu, czyli prawdy, która poprzez sztukę do nas przemawia, w dwoistości odkrywania, odsłaniania, ujawniania oraz skrytości bycia, zawdzięczamy w końcu temu krokowi myślowemu, jaki w naszym stuleciu uczynił Heidegger. Pokazał on, że greckie pojęcie nieskrytości, a Oeia, jest tylko jedną stroną podstawowego doświadczenia człowieka w świecie. Obok odsłaniania i w nierozdzielny z nim związku pozostaje właśnie przesłonięcie i zakrycie, co stanowi część skończoności człowieka. Ten filozoficzny pogląd, który stawia ograniczenia idealizmowi czystej integracji sensu, prowadzi do wniosku, że w dziele sztuki jest jeszcze coś więcej niż tylko znaczenie w jakiś nieokreślony sposób odbierane jako sens. Że coś

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski i Jan Sikor-ski, Poznań 1975.

takiego istnieje, fakt tego czegoś szczególnego, stanowi owo „więcej”; mówiąc za Rilke: „Coś takiego stało pośród ludzi”. To właśnie, że to istnieje, faktyczność, jest zarazem niepokonalną barierą chroniącą przed wszelkim wynoszącym się ponad wszystko oczekiwaniem sensu. Dzieło sztuki zmusza, byśmy to uznali. „Tu nie [ma takiego miejsca, które na ciebie nie patrzy. Musisz i zmienić swe życie”. Szczegółność, jaka wychodzi nam i naprzeciw w każdym doświadczeniu artystycznym, uderza nas i powala<sup>22</sup>.

To dopiero prowadzi mnie do stosownych pojęciowych uzgodnień co do tego, na czym właściwie polega doniosłość sztuki. Chciałbym pogłębić pojęcie symbolizacji w znaczeniu nadanym mu przez Goethego i Schillera odsłaniając w nim jego własne głębie. Twierdę przeto, że symbolizacja (czyli reprezentacja) oznacza „ozwalanie” (czyli reprezentowanie) znaczenia. Pojęcie „reprezentowanie” rozumiemy tutaj zgodnie z jego stosowaniem w prawie kościelnym i państwowym. Reprezentacja nie *znaczy* tam, że coś jest tu oto w zastępstwie lub w niewłaściwej funkcji czy pośrednio, jak gdyby było substytutem, namiastką. To, co jest reprezentowane, samo jest raczej tu oto, i to w taki sposób, w jaki w ogóle może ono tu oto być. W odniesieniu do sztuki coś z tego bycia tu oto zostaje w reprezentacji zachowane - kiedy np. *znana* osobistość, która już cieszy się określonym rozgłosem, jest reprezentatywnie przedstawiona w portrecie. Obraz, który wisi w sali ratusza, w pałacu, [w kościele czy gdzie indziej, ma być częścią jej obecności. Ona sama w swej reprezentacyjnej roli występuje tu oto w tym reprezentacyjnym portrecie. Sądzę, że sam ten obraz jest reprezentacyjny. Oczywiście, nie jest to oddawanie czci obrazom czy bałwochwaltwo, ale też, gdy chodzi o dzieło sztuki, nie jest tylko znakiem, który ma o czymś przypominać, wskazówką i namiastką jakiegoś innego istnienia.

<sup>22</sup> Por. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960.

Dla mnie — jako protestanta — wielką doniosłość miał rozgorzały w Kościele protestanckim spór o komunię, zwłaszcza między Zwingllem i Lutrem. Z Lutrem podzielałam przekonanie, że słowa Jezusa „To jest ciało moje, a to jest krew moja” nie mają na uwadze tego, że chleb i wino to „znaczą”. Luter, jak sądzę, dostrzegł całkiem słusznie, i w tym punkcie, jeśli dobrze wiem, wiernie trzymał się starej rzymskokatolickiej tradycji, że chleb i wino sakramentu są ciałem i krwią Chrystusa. Powołuję się na ten dogmatyczny problem tylko po to, by powiedzieć, że coś takiego możemy, a nawet musimy pomyśleć, kiedy chcemy wyobrazić sobie doświadczenie sztuki, że więc dzieło sztuki nie tylko odsyła do czegoś, ale że w nim jażuje. Innymi słowy: Dzieło sztuki oznacza pewien przyrost bytu. To odróżnia je od wszystkich osiągnięć ludzkich w zakresie rzemiosłami, techniki, dzięki którym rozwinęła się produkcja sprzętów i urządzeń potrzebnych w naszym praktycznym życiu „gospodarczym. Ich cechą jest wyraźnie to, że każda rzecz, którą robimy, służy jedynie jako środek i narzędzie. Nie mówimy, że coś jest „dziełem”, kiedy nabywamy jakiś praktyczny przedmiot gospodarstwa domowego.) To wyroby, Taki przedmiot można produkować seryjnie i z zasady zastępować innym, wymieniać jego części — w zależności od określonego rodzaju funkcjonowania, dla którego został wymyślony.

Dzieło sztuki natomiast jest niezastąpione. Pozostaje tojprawdą nawet w dobie rozwiniętej techniki reprodukcji, w której żyjemy i w której spotykamy kopie znakomych dzieł sztuki odznaczające się niezwykle wysoką jakością. Fotografie lub płyty muzyczne są reprodukcjami, ale nie są reprezentacjami. W reprodukcji jako takiej nie pozostaje nic z jednorazowości *zdarzenia*, jaka wyróżnia dzieło sztuki (nawet wtedy, kiedy -jak w przypadku płyty - chodzi o jednorazowość zdarzenia „interpretacji”, czyli też reprodukcji). Jeśli znajdziemy lepszą reprodukcję, zastąpię ją starszą; jeśli mi się



gdzieś zawieruszy, znajdę sobie nową. Czym jest to coś innego, co w dziele sztuki jeszcze jest obecne, w przeciwieństwie do wyrobu, który można produkować, ilekroć zachodzi potrzeba?

Istnieje antyczna odpowiedź na to pytanie, którą trzeba tylko właściwie zrozumieć: W każdym dziele sztuki istnieje coś w rodzaju *imitatio*. *Mimesis* nie oznacza tutaj oczywiście naśladowania czegoś już wcześniej znanego, ale doprowadzenie czegoś do przedstawienia, tak by było ono obecne w zmysłowej pełni. Antyczne zastosowanie tego słowa łączy się z ruchami gwiazd<sup>23</sup>. Gwiazdy przedstawiają czysto matematyczne prawidłowości i proporcje, które tworzą porządek nieba. W tym sensie tradycja ma, jak sądzę, rację, gdy mówi: „Sztuka jest y, awaze, jnirri tzn. sprawią, że coś siebie przedstawia. Musimy się przy tym wystrzeżać nieporozumienia tkwiącego w przekonaniu, że to coś, co tutaj siebie przedstawia, jest do uchwycenia i „tu oto” w jeszcze inny sposób niż dzięki temu, że się przedstawia jako tak, a nie inaczej przemawiające. Dlatego też kwestię: malarstwo przedmiotowe czy malarstwo nieprzedmiotowe uważam za krótkowzroczną politykę w dziedzinie kultury i sztuki. Istnieje, powiedzmy raczej, bardzo wiele form kształtowania, w których się „ono” przedstawia, za każdym razem w zagęszczonej tkance wytworu przybierającego jedynie taką oto niepowtarzalną postać i doniosłego jako rękojmią porządku, choćby nawet to, co się w ten sposób przedstawia, różniło się bardzo od naszego codziennego doświadczenia. (Symboliczna reprezentacja w dziedzinie sztuki nie wymaga żadnego określonego sposobu uzależnienia od rzeczy uprzednio danych. Cecha wyróżniająca sztuki polega raczej na tym właśnie, że to, co uzyskuje w niej reprezentację - czy jest bogate, czy ubogie w konotacje, czy też jest ich czystym niczym

j- Ich czystym niczym - skłania nas do zatrzymania się i przyzwolenia, jak moment jakiegoś ponownego rozpoznania. Trzeba będzie pokazać, jak właśnie od strony tej charakterystyki wygląda zadanie, które sztuka wszystkich czasów i sztuka dnia dzisiejszego stawia przed każdym z nas. Polega ono na uczeniu się słyszenia tego, co tam chce mówić; będziemy musieli przyznać, że celem nauki słyszenia jest przede wszystkim wydobyć się z wszystko niwelującego niedowidzenia i niedosłyszenia, które szerzy cywilizacja operująca coraz potężniejszymi bodźcami.

Postawiliśmy sobie pytanie, co właściwie przekazuje nam doświadczenie piękna, zwłaszcza zaś doświadczenie sztuki. Rozstrzygający wgląd, który musimy tu uzyskać, jest taki oto, że nie może być tutaj mowy o prostym przeniesieniu alba-przekazywaniu-sensu. Gdybyśmy tego oczekiwali, wówczas to, czego się tam doświadcza, zostałoby z góry włączone w ogólny sens, jakiego oczekuje rozum teoretyczny. Póki śladem idealistów, np. Hegla, definiujemy piękno sztuki jako zmysłowe przeświecanie idei - a jest to w gruncie rzeczy genialne podjęcie platońskich wskazań dotyczących jedności dobra i piękna - zakładamy nieuchronnie, że można wyjść poza ten rodzaj przejawiania się tego, co prawdziwe, i że właśnie operująca ideami myśl filozoficzna jest najwyższą i najbardziej stosowną formą uchwycenia tych prawd. Błędem lub słabością idealistycznej estetyki wydaje się nam to, że nie dostrzega ona, iż właśnie spotkanie z tym, co szczególne, oraz ze zjawiskiem prawdy następuje tylko w zintensyfikowaniu (*Besonderung*), z czego wynika wyróżniona dla nas pozycja sztuki jako nie dającej się przewyższyć. Taki był sens symbolu, przy czym symboliczne jest to, że zachodzi tutaj paradoksalny akt odsyłania, który to znaczenie, do którego odsyła, zarazem w sobie samym ucieleśnia, a nawet poręcza. Tylko w tej opierającej się czystemu pojmowaniu formie napotykaamy sztukę - to jest ów cios, który daje nam znać o wielkości sztuki -

<sup>23</sup> Por. Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954 (Dissertationes Bernenses 1.5).  
48

ponieważ zawsze jesteśmy nieprzygotowani, zawsze bezbronni wobec przemożnej siły dzieła. Dlatego istota tego, co symboliczne i symbolicznie nacechowane, polega właśnie na tym, że nie jest ono odniesione do osiągalnego intelektualnie celu znaczeniowego, ale kryje w sobie własne znaczenie.

Tak więc eksplikacja symbolicznego charakteru sztuki łączy się z przedstawionymi na wstępie rozważaniami na temat gry. Także tam perspektywa naszej problematyki otwierała się przy założeniu, że gra zawsze jest rodzajem samoprezentacji. W sztuce znalazło to swój wyraz w specyficznym charakterze przyrostu bytu, *repraesentatio*, pozyskiwania „więcej” bytu, czego jestestwo (*Seiendes*) doświadcza dzięki temu, że siebie przedstawia. Wydaje mi się, że jeśli pragniemy bardziej adekwatnie uchwycić te cechy doświadczenia sztuki, powinniśmy w tym punkcie zrewidować estetykę idealistyczną. Ogólny wniosek, jaki trzeba będzie stąd wyciągnąć, jest od dawna przygotowany. Chodzi tu o to, że sztuka, niezależnie od swej formy — przedmiotowej i swojskiej formy tradycji czy też formy dzisiejszego odcierania od tradycji tego, co nieswojskie - w każdym

i<sup>^</sup>konstru -

Chciałbym wyprowadzić stąd wniosek, który powinien ukazać nam rzeczywiście scalający i kształtujący wspólnotę strukturalny charakter sztuki. (To że w przypadku prezentacji, jaką jest dzieło sztuki, nie chodzi o to, że dzieło przedstawia coś, czym nie jest, że więc w Radnym razie nie jest alegorią, mówiącą coś po to, że byśmy sobie przy tym coś innego pomyśleli, ale o to, że wszystko, co ma ono do powiedzenia, można znaleźć jedynie w nim, należy rozumieć jako wymóg powszechny, a nie tylko jako konieczny warunek tzw. moderny. Zdumiewająco naiwną formą przedmiotowego upojenia jest stawianie w obliczu obrazu pytania o to przede wszystkim, co tu zostało przedstawione. Oczywiście, swoim rozumieniem obejmujemy i to. Zachowujemy to za-

wsze w naszym postrzeganiu, jeżeli jest to dla nas rozpoznawalne. Z pewnością jednak nie jest tak, że stanowi to dla nas właściwy cel naszego odbioru dzieła. Aby się co do tego upewnić, wystarczy pomyśleć o tzw. muzyce absolutnej. Jest to sztuka nieprzedmiotowa. Bez sensem byłoby tutaj zakładanie jakichś ustalonych, określonych poglądów na to, czym jest rozumienie i jedność - nawet jeśli niekiedy podejmuje się takie próby. Znamy również wtórne i pośrednie formy muzyki programowej czy też opery i dramatu muzycznego, które właśnie jako formy wtórne odsyłają do muzyki absolutnej, jaką jest wielkie dzieło abstrakcji - muzyka Zachodu i jej kulminacyjny punkt: zrodzony na gruncie kultury starej Austrii wiedeński klasycyzm. Właśnie na przykładzie muzyki absolutnej można zilustrować sens naszego pytania, które nam wciąż nie daje spokoju: Dlaczego jakiś utwór muzyczny jest taki, że możemy o nim powiedzieć: „Jest nieco spłaszczony” albo „To rzeczywiście wielka i głęboka muzyka”, jak np. późny kwartet smyczkowy Beethovena? Na czym to polega? Co jest tutaj nośnikiem tej jakości? Z pewnością nie jakieś określone odniesienie do czegoś, co moglibyśmy nazwać sensem. Ale także nie jest nim nie dająca się ilościowo określić masa informacji, jak chce nam wmówić estetyka związana z teorią informacji. To tak, jak gdyby nie chodziło właśnie o możliwość odmian w obrębie jakości. Dlaczego można pieśń taneczną przekształcić w chorał pasyjny? Czy zawsze mamy tam do czynienia z tajemniczym przyporządkowaniem gry stoïou? Być może jest coś takiego w grze i interpretatorzy muzyki ciągle usiłowali odnaleźć tego rodzaju punkty zaczepienia, by tak rzec, ostatnie resztki pojęciowości. Także oglądając sztukę nieprzedmiotową nigdy nie będziemy mogli całkowicie pominąć tego, że w naszej codziennej orientacji w świecie przyglądamy się przedmiotom. Podobnie w chwili koncentracji, w jakiej jawi się nam muzyka, słuchamy tym sa-

mym uchem, którym zazwyczaj usiłujemy zrozumieć słowo. Między bezsłowną mową muzyki, jak chętnie mówimy, i językiem słów naszych własnych doświadczeń w mówieniu i komunikowaniu zachodzi niepodważalny związek. Podobnie może zachodzić związek między widzeniem przedmiotowym i orientowaniem się w świecie oraz postulatem artystycznym, by nagle z elementów takiego przedmiotowo widzialnego świata budować nowe kompozycje i docierać do głębi ich napięć.

Ponowne przypomnienie o tych granicznych kwestiach jest dobrym przygotowaniem do tego, by uwidocznić skłonność ku komunikatywności, której domaga się od nas sztuka i w której się łączymy. Na początku mówiłem o tym, że co najmniej od początku XIX wieku trwa proces wypadania tzw. moderny ze zrozumiałej w sposób oczywisty wspólnoty humanistyczno-chrześcijańskiej tradycji; że nie ma już całkiem oczywistych wiążących treści, które należy zawrzeć w formie artystycznego kształtowania, tak by każdy je znał jako oczywisty słownik nowej wypowiedzi. To jest naprawdę ta inna, jak to sformułowałem, sytuacja, taka mianowicie, w której od tej pory artysta nie przemawia w imieniu swojej wspólnoty, ale poprzez najbardziej swoiste wypowiedanie siebie sam sobie tworzy własną wspólnotę. Mimo to tworzy on właśnie swoją wspólnotę, ta wspólnota zaś jest w swej intencji całością zamieszkanego świata, ma charakter ekumeniczny, prawdziwie uniwersalny. Właściwie każdy powinien - i tego oczekują wszyscy artyści - otworzyć się na język, którym mówi się w dziele sztuki, i przyswoić go sobie jako własny. Niezależnie od tego, czy nośnikiem formowania i kształtowania dzieła jest gotowa, oczywista wspólnota naszego widzenia świata sztuki, czy też dopiero mając wytwór, z którym się konfrontujemy, musimy nauczyć się „sylabizowania”, tzn. poznać alfabet i język tego, kto tutaj do nas mówi, istotne pozostaje to, że w każdym przypadku jest to wspólne dokonanie, tworzenie potencjalnej wspólnoty.

### III

W tym miejscu chciałbym wprowadzić trzecią część podtytułu: *Święto*. Jeżeli jest coś takiego, co wiąże się z każdym doświadczeniem święta, to tym czymś jest to, że nie pozwala ono na jakiegokolwiek izolowanie jednego człowieka od drugiego. Święto jest wspólnotą i przedstawieniem samej wspólnoty w jej pełnej formie. Święto jest zawsze świętem dla wszystkich. Mówimy, że „ktoś się izoluje”, jeśli nie uczestniczy w świętowaniu. Nie jest łatwo zdać sobie jasno sprawę z tego charakteru święta i związanej z nim struktury doświadczenia czasu. Dotychczasowe drogi badań nie dostarczają tu wskazań i oparcia; ale jest kilku wybitnych badaczy, którzy skierowali wzrok w tę stronę. Wymienię Waltera F. Otto<sup>24</sup>, filologa klasycznego, albo Karla Kerényi<sup>25</sup>, niemiecko-węgierskiego filologa klasycznego. Jest też oczywiste, że kwestia, czym właściwie jest święto i czas świętowania, jest od dawna tematem teologicznym.

Mógłbym może wyjść od następującej pierwszej obserwacji. Mówi się: „Święta się świętuje; w święta się nie pracuje”. Ale co to znaczy? Czy „świętowanie” to tylko coś negatywnego: poniechanie pracy? A jeśli tak — to dlaczego? Odpowiedź musi być zapewne taka: Ponieważ praca wyraźnie nas separuje i dzieli. Z uwagi na cele naszych zatrudnień odosobniamy się, przy całym tym gromadzeniu się, którego nieodzownie od dawna wymagało wspólne polowanie lub produkcja oparta na podziale pracy. Cechą święta i świętowania jest natomiast to, że nie jest się tutaj najpierw odosobnionym, tylko że wszyscy się zbierają. Takie szczególne wyróżnienie świętowania jest oczywiście czymś, czego już nie potrafimy. Świętowanie jest sztuką. Czasy dawniejsze i bardziej prymitywne kultury dalece nas pod tym względem przewyższały. Powstaje pytanie: Na czym właściwie

Walter S. Otto, Dfonsos, *Mythos und Kultus*, Frankfurt/M. 1933. ' Karl Kerényi, *Vom Wesen des Festes*, w: tegoż, *Gesammelte Werke*, Bd 7: *Antike Religion*, Munchen 1971.

polega ta sztuka? Oczywiście, na jakiejś nie dającej się w prosty sposób określić wspólnocie, na zbieraniu się wokół czegoś, o czym nikt nie może powiedzieć, z uwagi na co się właściwie przy tym skupiamy i zbieramy. Są to wypowiedzi, które nieprzypadkowo cechuje podobieństwo do doświadczenia dzieła sztuki. Świętowanie ma określone sposoby prezentacji. Istnieją po temu utrwalone formy zwane zwyczajami, starymi zwyczajami, i żaden z tych zwyczajów nie jest zwyczajem nie starym, tzn. takim, który nie stał się częścią ustalonego, nawykowego porządku. Istnieje też forma mówienia odpowiadająca i podporządkowana świętu i uroczystościom. Mówi się o uroczystych mowach. Bardziej jednak jeszcze niż forma uroczystej mowy do uroczystości świątecznej należy milczenie. Mówimy więc o uroczystym milczeniu. Możemy powiedzieć o milczeniu, że, by tak rzec, zapanowuje, a zna to uczucie każdy, kto niespodzianie znalazł się przed monumentem artystycznym lub sakralnym i kogo on „poraził”. Przypominam sobie Muzeum Narodowe w Atenach, gdzie co dziesięć lat uratowany z głębin Morza Egejskiego cud z brązu jest na nowo ustawiany - gdy ktoś po raz pierwszy wchodzi do takiej sali, zachowuje absolutne, uroczyste milczenie. Czuje się, jak wszyscy skupiają się w oczekiwaniu na to, co tam się człowiekowi zdarzy. Świętowanie święta *oznacza* zatem, że owo świętowanie jest pewną czynnością. Posługując się wyrazem technicznym, można to nazwać czynnością intencjonalną. Świętujemy - a jest to szczególnie wyraźne tam, gdzie chodzi o doświadczenie sztuki — zbierając się w oczekiwaniu na coś. Tym, co wszystkich jednoczy i co nie pozwala rozproszyć się w indywidualnych rozmowach i jednostkowych przeżyciach, nie jest po prostu bycie razem jako takie, ale intuicja.

Zapytajmy o czasową strukturę święta i o to, czy wychodząc od niej zbliżymy się do odświętności sztuki i czasowej struktury dzieła sztuki. Odwołam się ponownie do obserwacji językowych. Wydaje mi się, że jedy-

nym rodzajem sumiennego uprzystępniania myśli filozoficznych jest podporządkowanie się temu, o czym już wie język, który wszystkich nas łączy. Przypomnę więc, że o święcie mówimy, iż się je obchodzi. Widać wyraźnie, że obchodzenie święta spełnia się bardzo specyficznie w naszych zachowaniach. „Obchodzenie” - trzeba wyostrzyć wrażliwość uszu na słowa, jeśli się chce myśleć. „Obchodzenie” jest najwyraźniej słowem, które zdecydowanie znosi wyobrażenie celu, do którego człowiek *zdaża*. Obchodzenie nie na tym polega, że najpierw trzeba iść, by następnie dokądś dojść. Kiedy obchodzimy święto, jest ono nieprzerwanie i przez cały czas tu oto. Specyficzną cechą czasu święta jest to, że jest ono „obchodzone” i nie rozpada się na szereg separowanych momentów. Oczywiście, można ułożyć program obchodów, można w wyartykułowany sposób włączyć do niego uroczyste nabożeństwo, a nawet ustalić terminarz obchodów. Dzieje się to wszystko jednak tylko dlatego, że obchodzone jest święto. Formy tego obchodzenia można ustalić, jak się chce. Ale temporalna struktura obchodzenia święta z pewnością nie jest strukturą rozporządzania czasem.

Z naturą święta łączy się — nie chcę powiedzieć bezwarunkowo (a może jednak, w głębszym sensie?) - rodzaj powracania. Mówimy wprawdzie o świętach powtarzających się w odróżnieniu od świąt jednorazowych. Pytanie wszakże, czy i jednorazowe święto nie domaga się właściwie powtarzania? Święta powtarzalne nie zostały tak nazwane, bo włączono je w pewien porządek czasowy, ale odwrotnie, to porządek czasowy powstaje dzięki powracaniu świąt: Rok Kościelny, Rok Duchowy, ale również te formy, którymi się posługujemy choćby w naszej abstrakcyjnej rachubie czasu, nie mówiąc po prostu, o który miesiąc czy dzień chodzi, ale właśnie o Bożym Narodzeniu i Wielkiejnocy i wszelkich innych świętach -wszystko to reprezentuje naprawdę prymat tego, co przychodzi w swoim czasie, co ma swój czas i nie podlega abstrakcyjnemu wyliczaniu lub wypełnianiu czasu.

Jak się wydaje, istnieją dwa podstawowe sposoby doświadczania czasu, o które tutaj chodzi<sup>26</sup>. Normalnym praktycznym doświadczeniem czasu jest „czas potrzebny do czegoś”, tzn. czas, którym człowiek dysponuje, który sobie dzieli, który ma albo którego nie ma, albo też sądzi, że go nie ma. Z uwagi na swoją strukturę jest to czas pusty, który trzeba mieć, aby czymś go wypełnić. Skrajnym przykładem doświadczenia tej pustki jest nuda. Czas jest wtedy w swym pozbawionym oblicza rytmicznie powtarzania doświadczany jako męcząca obecność. Przeciwnością pustki nudy jest inna pustka, pustka krzątania, powstająca gdy nigdy nie ma się czasu i zawsze ma się coś do zrobienia. Zamierzanie czegoś jawi się tutaj sposobem, w którym czas jest doświadczany jako czas do tego konieczny albo który sprawia, że trzeba czekać na odpowiedni moment. Skrajne postacie nudy i skrętności traktują czas jednakowo: jako coś, co jest „wypełnione” czymś lub niczym. Czas jest tu doświadczany jako coś, co się „spędza” lub co trzeba „spędzić”. Czas nie jest tutaj doświadczany jako czas. Obok tego istnieje zupełnie inne doświadczenie czasu i wydaje mi się ono głęboko pokrewne zarówno doświadczeniu święta, jak doświadczeniu sztuki - w odróżnieniu od czasu, który trzeba czymś wypełnić, czasu pustego; chciałbym go nazwać czasem spełnionym albo własnym czasem (*Eigenzeit*). Każdy wie, że kiedy nastaje święto, to ten moment czy ta chwila są wypełnione świętem. Nie dzieje się to za sprawą kogoś, kto miałby wypełnić pusty czas, ale odwrotnie, czas staje się uroczysty, kiedy nastal czas święta, to zaś łączy się bezpośrednio z charakterem obchodzenia święta. To jest to, co można nazwać własnym czasem i co wszyscy znamy ze swojego doświadczenia. Podstawowe formy własnego czasu to dzieciństwo, młodość, wiek dojrzały, starość i śmierć. Tutaj się czasu nie liczy i nie klei się jego całości z powolnego ciągu

<sup>26</sup> Por. H.-G. Gadamer, *Leere und erfüllte Zeit. w. tegoż, Kleine Schriften Iff*, Tübingen 1972.

pustych momentów. Ciągłość równomiernego upływu czasu, który obserwujemy za pomocą zegara i obliczamy, nie mówi nam nic o młodości i starości. Czas, który sprawia, że ktoś jest stary lub młody, nie jest czasem zegarowym. Występuje w nim jawna nieciągłość. Ktoś nagle staje się stary lub nagle spostrzegamy, że ktoś „już nie jest dzieckiem”. To czas tego, na kogo patrzymy, czas własny. Wydaje mi się znamienne również dla święta, że przez własną świąteczność dyktuje ono czas, zatrzymując go tym samym, i skłania do zatrzymania się - oto czym jest świętowanie. Wyliczający, instrumentalny charakter czasu, którym zazwyczaj dysponujemy, w świętowaniu zostaje, by tak rzec, zawieszony.

Przejście od tego rodzaju doświadczenia czasu przeżywanego życia do dzieła sztuki jest proste. Zjawisko sztuki jest w naszym myśleniu zawsze bardzo bliskie podstawowemu określeniu życia, które ma strukturę istoty „organicznej”. Każdy rozumie, o co chodzi, gdy mówimy: „Dzieło sztuki jest jakby organiczną jednością”. Łatwo wyjaśnić, co się tu ma na uwadze. Ma się mianowicie na uwadze, że odczuwamy, iż każdy szczegół, każdy moment obrazu (*Anbild*), tekstu itp. pozostaje w jedności z całością: nic tu nie robi wrażenia czegoś dosztukowanego, nic stąd nie wypada jak martwy szczątek, niesiony nurtem zdarzeń. Wszystko jest raczej nastawione na coś w rodzaju środka. Przez pojęcie żywego organizmu rozumiemy, że ma on w sobie takie dośrodkowe ukierunkowanie, w związku z czym żadna jego część nie jest podporządkowana określonej trzeciemu celowi, ale służy własnemu samozachowaniu i żywotności. Kant nazwał to pięknie „celowością bez celu”, która jest w równej mierze właściwa organizmowi, jak i, oczywiście, dziełu sztuki<sup>27</sup>. Jest to zgodne z jedną z najstarszych definicji piękna sztuki: Coś jest piękne, „jeżeli nie można mu nic ująć ani dodać” (Ary-

I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*. Wprowadzenie.

stoteles)<sup>28</sup>. Jest zrozumiałe samo *przez* się, że nie należy przyjmować tego dosłownie, ale cum *grano salls*. Można tę definicję nawet odwrócić i powiedzieć: Właśnie w rym ujawnia się zagęszczenie napięcia tego, co nazywamy pięknem, że dopuszcza wprawdzie pewien zakres możliwych zmian, dodawania, pomijania, zastępowania, ale tylko w zależności od pewnej rdzennej struktury, której nie wolno naruszyć, jeśli wytwór ma zachować swoją żywotną jedność. Pod tym względem dzieło sztuki - podobnie jak żywy organizm - jest ustrukturowaną w sobie jednością. To zaś znaczy, że ma również swój własny czas.

Oczywiście, nie znaczy to, że ma swoją młodość, wiek dojrzały i starość, jak rzeczywisty, żywy organizm. Znaczy to natomiast, że dzieło sztuki również nie jest determinowane przez swoje mierzalne trwanie w czasie, tylko przez własną strukturę czasową. Pomyślmy o muzyce. Każdy zna niejasne wskazówki co do tempa, których kompozytor używa na określenie poszczególnych fraz utworu; zostaje tym samym podane coś bardzo nieokreślonego, a przecież nie jest to techniczna instrukcja kompozytora, od którego uznania miałoby *zależać*, czy coś będzie zagrane szybciej czy wolniej. Czas trzeba brać prawidłowo, tzn. tak, jak tego wymaga dzieło. Wskazania dotyczące tempa to tylko znaki, że trzeba utrzymać „prawidłowe” tempo, czyli odpowiednio nastawić się na całość utworu. Prawidłowe tempo nigdy nie daje się zmierzyć, skalkulować. Jeden z większych błędów, który pojawił się wraz z maszynowo wytwarzaną sztuką naszej epoki i w pewnych krajach szczególnie scentralizowanej biurokracji, przedostał się również do sfery produkcji artystycznej. Polega on na jej normowaniu - np. autentyczne nagranie dokonane przez kompozytora lub autoryzowane przez niego ze wszystkimi jego tempami i rytmizacjami uznaje się za kanoniczne. Realizacja tego byłaby śmiercią sztuki reprodukcji i jej pełnym

<sup>28</sup> Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. Daniela Gromska, PWN, Warszawa 1956, B.5. 1106 b 9.

zastąpieniem przez mechaniczną aparaturę. Jeśli przy odtwarzaniu artysta tylko naśladuje autentyczne odtworzenie, które ktoś niegdyś wykonał, to przyjmuje postawę degradującą, nietwórczą, druga zaś osoba, słuchacz, zauważa to - jeśli w ogóle jeszcze coś *zauważa*. Tutaj chodzi znów o znane nam już od dawna różnicowanie przestrzeni gry na identyczność i odmienność. Tym, co trzeba odnaleźć, jest własny czas utworu muzycznego, jest własny ton tekstu poetyckiego, to zaś może się dziać tylko w wewnętrznym uchu. Każda reprodukcja, każde głośne czytanie lub recytowanie wiersza, każda inscenizacja teatralna, w której jeszcze występują wielcy mistrzowie sztuki mimicznej, recytacji lub śpiewu, przekazują rzeczywiste doświadczenie artystyczne samego dzieła tylko wtedy, kiedy naszym wewnętrznym uchem słyszymy jeszcze coś zupełnie innego niż to, co realnie dzieje się w zasięgu naszych zmysłów. Dopiero to, co zostaje wniesione w idealność tego wewnętrznego ucha - a nie reprodukcje, przedstawienia lub spektakle mimiczne jako takie - dostarcza budulca do konstrukcji dzieła. Każdy z nas z własnego doświadczenia zna taką sytuację, że np. brzmi mu w uchu jakiś szczególny wiersz. Nikt nie może mu tego wiersza powiedzieć głośno w sposób, który by go zadowalał, nawet on sam tego nie potrafi. Dlaczego się tak dzieje? Najwyraźniej natykamy się znów na pracę refleksji, tę właściwie duchową pracę, która kryje się w tzw. satysfakcji estetycznej. Twór idealny powstaje tylko dlatego, że bierzemy aktywny udział w transcendowaniu momentów kontyngentnych. Aby odpowiednio usłyszeć wiersz w czystej postawie odbiorczej, recytacja nie powinna mieć indywidualnej barwy głosu. Czegoś takiego nie ma w tekście, a każdy ma przecież pewną indywidualną barwę głosu. Żaden głos świata nie może osiągnąć idealności tekstu poetyckiego. Każdy musi, w pewnym sensie, razić swoją przypadkowością. Na uwolnieniu się od tej przypadkowości polega kooperacja, do której jako uczestnicy tej gry mamy doprowadzić.

Temat własnego czasu dzieła sztuki można szczególnie pięknie opisać odwołując się do doświadczenia rytmu. Cóż to za dziwna sprawa, ten rytm? Istnieją badania psychologiczne, które nam pokazują, że rytmizacja jest formą samego naszego słuchania i pojmowania<sup>29</sup>. Jeśli puścimy taśmę z ciągiem równomiernie powtarzających się szmerów i tonów, żaden słuchacz nie będzie mógł się powstrzymać przed rytmizacją tego ciągu. Tylko w czym właściwie tkwi ten rytm? Czy w obiektywnych fizykalnych proporcjach czasowych i obiektywnych fizykalnych procesach wytwarzania fal bądź też emitowania fal dźwiękowych itp. - czy też w głowie słuchającego? Jest to z pewnością alternatywa, której niewystarczalność i prymitywizm szybko można rozpoznać. Jest przecież tak, że rytm się wysłuchuje i że się go słuchem wnosi. Przykład rytmu monotonnego ciągu dźwięków nie jest oczywiście przykładem sztuki - ale wskazuje, że także rytm założony w samej kompozycji słyszymy tylko wtedy, kiedy sami z siebie rytmizujemy, tj. staramy się wydobyć go słuchem.

Każde dzieło sztuki ma zatem coś takiego jak własny czas, który - by tak rzec - nam narzuca. Dotyczy to nie tylko sztuk przemijających, ulotnych, jak muzyka, taniec i mowa. Przypatrując się sztukom utrwalonym w materii, uprzytomnimy sobie, że przecież także obrazy budujemy i czytamy oraz że architekturę „poznajemy chodząc i wędrując”. To też są pasaże czasu. Jeden obraz nie staje się równie (szybko lub powoli) dostępny jak drugi. A coś dopiero mówić o architekturze. Jedno z wielkich zafałszowań, które pojawiło się w wyniku kunsztu reprodukcji, jaki osiągnięto w naszych czasach, polega na tym, że kiedy oglądamy po raz pierwszy wielkie budowle kultury ludzkiej w oryginale, doznajemy często pewnego rozczarowania. Wcale nie są tak malownicze, jak to przywykliśmy sądzić z ich wy-

<sup>29</sup> Por. Richard Hönlgswald, *Vbm Wesen des Rhythmus*, w: tegoż, *Dle Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig--Berlin 1925<sup>2</sup>.

glądu na znanych nam fotograficznych reprodukcjach. To rozczarowanie oznacza w istocie, że w ogóle jeszcze nie wyszliśmy poza malarsko-widokową jakość budowli i nie dotarliśmy do niej jako do architektury, do sztuki. Trzeba tam podejść i wejść. Trzeba stamtąd wyjść i budowlę obejść dokoła, trzeba stopniowo „wychodzić” i w ten sposób osiągnąć to, co ów twór architektury obiecuje naszemu własnemu odczuwaniu życia i jego spotęgowaniu. Chciałbym streścić konsekwencje tych krótkich przemyśleń następująco: '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, rym 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.

Zrekapitulujmy tok naszych rozważań. Jak przy każdej retrospekcji, należy uświadomić sobie, jakiego kroku dokonaliśmy w toku naszych rozważań. Kwestia, przed którą stawia nas dzisiaj sztuka, zakłada już z góry zadanie zbliżenia do siebie rozbieżności lub ostrych przeciwieństw: z jednej strony mirażu historyzmu, z drugiej zaś mirażu progresywizmu. Miraż historyzmu można określić jako zaślepienie wynikające z wykształcenia, które pozwala sądzić, że znaczące jest tylko to, co dobrze znamy z tradycji kulturowej. Miraż progresywizmu, odwrotnie, żywi się rodzajem zaślepienia ideologiczno-krytycznego, gdy krytyk wierzy, że czas powinien rozpoczynać się od nowa z dniem dzisiejszym i jutrzejszym, i zarazem postuluje, by tradycję, w której człowiek tkwi, raz dokładnie poznać i pozostawić za sobą. Właściwą zagadką, którą podsuwa nam kwestia sztuki, jest właśnie równoczesność tego, co przeszłe, i tego, co obecne. Nic nie jest wyłącznie stopniem wstę-

pnym i nic wyłącznie zwyrodnieniem, musimy *raczej zapytać*, co tego rodzaju sztukę jako sztukę godzi z sobą samą i w jaki sposób sztuka stanowi przezwyciężenie czasu. Próbowaliśmy dokonać tego w trzech krokach. Pierwszy krok był poszukiwaniem antropologicznej podstawy w fenomenie gry jako nadwyżki. Wyróżnikiem jak najgłębiej określającym egzystencję ludzką jest to właśnie, że człowiek we własnym ubóstwie instynktów, w braku utrwalenia siebie przez funkcje po-pędowe, pojmuje siebie w kategoriach wolności, wiedząc *zarazem*, że jest ona zagrożona i że właśnie ona decyduje o tym, co ludzkie. Idę tu śladem poglądów inspirowanej przez Nietzschego antropologii filozoficznej, rozwiniętej potem przez Schelera, Plessnera i Gehlena. Próbowalem pokazać, że stąd wyrasta właściwa człowiekowi jakość egzystencji, połączenie przeszłości i teraźniejszości, równoczesność czasów, stylów, ras i klas. Wszystko to jest na wskroś ludzkie. Promienne, jak to na wstępie nazwałem, spojrzenie Mnemozyne — muzy zachowania i utrwalenia - oto co nas wyróżnia. Jednym z podstawowych motywów przedstawionych tu przeze mnie przemyśleń jest uświadomienie sobie i innym, że tym, co w naszym obcowaniu ze światem i w naszych dążeniach do nadawania kształtu mamy na uwadze, gdy tworzymy formy lub uczestniczymy w grze form, jest wysiłek zatrzymania tego, co przemija.

O tyle też nie jest *rzeczą* przypadkową, ale duchowym znamieniem wewnętrznej transcendencji gry, tej nadwyżki wyrażającej się rym, co dowolne, wybrane, swobodnie wybrane, że czynność ta w szczególny sposób odbija doświadczenie skończoności istnienia ludzkiego. Czym jest śmierć dla człowieka? Jest przecież myśleniem wychodzącym poza własną, chwilową doczesność. Grzebanie zmarłych, kult zmarłych i cały ogrom kunsztu poświęconego zmarłym, składanie ofiar, są zatrzymywaniem tego, co niknie i przemija, w nowym, własnym, trwaniu. Krokiem naprzód, do którego doprowadza całość tych rozważań, wydaje mi się nie

tylko uznanie nadwyżkowego charakteru gry za właściwą podstawę wyniesienia naszego twórczego kształtowania do godności sztuki, ale także uznanie głębszego antropologicznego motywu za tym stojącego za to, co grę człowieka, a zwłaszcza grę artystyczną, dzieli od wszystkich form gry w przyrodzie i wyróżnia ją spośród nich: użyczenie trwania.

Taki oto był nasz pierwszy krok. Z nim zaś wiązało się następnie pytanie: Czym właściwie jest to, co w tej grze form, przybieraniu kształtu i „utrwalaniu” w postaci jakiegoś wytworu staje się dla nas *znaczące*? W tym miejscu nawiązaliśmy do starego pojęcia symboliczności. Teraz jednak znów chciałbym postąpić krok naprzód. Powiedzieliśmy: Symbol jest tym, dzięki czemu coś zostaje ponownie rozpoznane - podobnie jak zaprzyjaźnieni goście rozpoznają się nawzajem po tessera *hospitalis*. Ale czym jest to rozpoznanie? Rozpoznanie nie jest np. tym samym, co ponowne zobaczenie. Rozpoznania nie są serią spotkań; rozpoznanie znaczy natomiast: Poznać coś jako to, co się już zna. Stanowi ono właściwą treść procesu ludzkiego „zadomowienia się” - wyrażenie Hegla, którego używam w tym przypadku, mówi, że każdy akt rozpoznania został już uwolniony od przypadkowości pierwszego przyjęcia do wiadomości i uzyskał walor idealności. Znamy to wszyscy. W rozpoznaniu zawiera się zawsze i to, że teraz poznaje się właściwiej, niż to było możliwe w skrupowaniu chwilowością pierwszego spotkania. W rozpoznaniu wzrok wydobywa to, co trwałe, spośród tego, co niestale. Właściwą zaś funkcją symbolu i symbolicznej treści wszystkich języków artystycznych jest doprowadzenie tego procesu do końca. I to oczywiście jest ta kwestia, nad którą się trudzimy: Co właściwie jeszcze rozpoznajemy, kiedy chodzi o sztukę, której język, słownictwo, składnia i styl są tak osobliwie puste i wydają się nam tak obce lub dalekie od wielkiej klasycznej tradycji naszego wykształcenia? Czyż nie jest to właśnie znamieniem moderny, że trawi ja tak głęboka potrzeba symboli, iż w całym



tym zapierającym dech progresywizmie technicznej, ekonomicznej i społecznej wiary w postęp odebrane zostały nam właśnie możliwości ponownego rozpoznania?

Próbowałem pokazać, że nie jest tak, byśmy mogli mówić tutaj po prostu o bogatych latach powszechnej zżyłości z symbolami i o ubogich czasach wyjałowienia symboli, jak gdyby przychylność tamtych czasów i nieprzychylność terażniejszości były okolicznościami zwyczajnymi. W istocie symbol jest zadaniem budowy. Należy stworzyć możliwości ponownego rozpoznawania symboli, i to bez wątplenia w bardzo szerokim zakresie zadań, uwzględniając bardzo różne sposoby ich napotykania. Z pewnością bowiem zachodzi różnica między tym, czy na gruncie naszego historycznego wykształcenia i przyzwyczajenia do mieszczańskiej kultury ze słownikiem, który dla wcześniejszych czasów był oczywisty, zaznajamiamy się teraz w drodze historycznego przyswajania, tak by wyuczone słownictwo tradycyjnego wykształcenia współprzemawiało przy spotkaniu z daną sztuką, a tym, czy uczymy się sylabizować nieznaną słowniki i pilnie się przykładamy, aby opanować sztukę czytania.

Wiemy przecież, na czym polega umiejętność czytania. Umieć czytać to znaczy, że litery stają się niezauważalne i zostaje tylko nadbudowujący się sens mowy. W każdym przypadku dopiero spójne ukonstytuowanie sensu jest tym, co pozwala nam powiedzieć: „Zrozumiałem, co tutaj powiedziano”. To przede wszystkim sprawia, że spotkanie z językiem form, z językiem sztuki staje się zupełne. Mam nadzieję, że jest teraz jasne, iż chodzi o relację zwrotną. Nie widzi jasno, kto sądzi, że może mieć jedno, a odrzucić drugie. To trzeba sobie zdecydowanie uprzytomnić: Kto sądzi, że nowoczesna sztuka jest zwyrodniała, nie pojmie rzeczywistości wielkiej sztuki poprzednich epok. Należy się przekonać, że najpierw się trzeba 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.

Zadaniem do wykonania - o ile nie zakłada się po prostu istnienia wspólnego świata komunikowania się lub nie przyjmuje się go z wdzięcznością jako podarunku - jest właśnie zbudowanie tej komunikatywnej wspólnoty. „Muzeum wyobraźni”, sławne sformułowanie Andre Malraux oznaczające równoczesność w naszej świadomości wszystkich epok sztuki i jej dokonań, jest - chociaż w zawilej formie - mimowolną, by tak rzec, aprobatą tego zadania. Pracą, którą mamy wykonać, jest zatem właśnie stworzenie tego „zbioru” w naszej wyobraźni, a puenta jest taka, że nigdy go nie posiadziemy ani nie znajdziemy idąc do muzeum, aby obejrzeć, co inni zebrali. Albo też, inaczej mówiąc: Jako istoty ograniczone tkwimy w tradycji. Niezależnie od tego, czy tę tradycję znamy, czy też nie, czy uświadamiamy ją sobie, czy też jesteśmy na tyle zaślepieni, by myśleć, że zaczynamy od nowa — niczego to nie zmienia w mocy, jaką ma nad nami tradycja. Zmienia wszelako cokolwiek w naszym rozumieniu to, czy tradycjom, pośród których żyjemy, i możliwościom, które nam one zapewniają na przyszłość, śmiało patrzymy w twarz, czy też wyobrażamy sobie, że moglibyśmy się odwrócić od przyszłości, w którą żyjąc wchodzimy, i na nowo się zaprogramować i skonstruować. Tradycja oznacza oczywiście nie tylko konserwowanie, ale i przekazy. Przekazywanie implikuje wszakże to, że nic nie pozostaje w stanie nie zmienionym, tylko się konserwując, a my uczymy się nowego wyrażania i pojmowania dawnych treści. W tym sensie słowa „przekazywanie” używamy również dla „przekładu”. Fenomen przekładu jest w istocie modelem tego, czym jest faktycznie tradycja. Co było skostniałą mową literatury, musi się stać mową własną. Odnosi się to w tej samej mierze do sztuk plastycznych, co i do architektury. Proszę pomyśleć o tym, jakimże to zadaniem jest pożyteczne i stosowne połączenie wielkich budowli przeszłości z nowoczesnym ży-

ciem i jego formami obcowania, nawykami postrzegania, możliwościami oświetlenia itd. Dla przykładu chciałbym powiedzieć, jak bardzo czułem się poruszony, kiedy w czasie podróży po Półwyspie Iberyjskim znalazłem się wreszcie w katedrze, w której światło elektryczne nie zaciemniało jeszcze rozświetleniem właściwej mowy starych świątyń Hiszpanii i Portugalii. Łuki okienne, w które patrzy się jak gdyby wyglądając w jasność, i otwarty portal, przez który światło napływa w dom Boży - to była niewątpliwie najbardziej stosowna forma dostępności tych potężnych, boskich warowni. Nie znaczy to, że moglibyśmy po prostu wyłączyć nasze nawyki wzrokowe. Nie potrafimy tego, podobnie jak nie potrafimy wyłączyć naszych przyzwyczajęń życiowych, nawykowych zachowań itp. Ale zadanie zbliżenia do siebie dnia dzisiejszego i owych skamieniałych pozostałości czasu przeszłego stanowi pełne unaocznienie tego, czym zawsze jest tradycja. Nie sprowadza się ona do ochrony zabytków w sensie ich zachowania, jest stałym wzajemnym oddziaływanie naszej teraźniejszości i jej celów oraz przeszłości, którą i my także jesteśmy.

A zatem rzecz w tym: Temu, co jest, pozwolić być. Ale pozwolić być, nie znaczy: Powtarzać tylko to, co się już wie. Nie w formie przeżycia powtórzenia, ale w formie określonej *przez* samo spotkanie pozwala się temu, co było, być dla tego, kim się jest.

Wreszcie trzeci punkt, święto. Nie chciałbym kolejny raz powtarzać, w jakim stosunku pozostaje czas w ogóle i własny czas sztuki do własnego czasu święta, ale skoncentrować się na tym jednym punkcie, że święto jest czymś, co wszystkich jednoczy. Cechą charakterystyczną świętowania wydaje mi się to, że jest ono czymś dla tego tylko, kto w nim bierze udział. Wydaje mi się to obecnością szczególną, taką której powinna towarzyszyć pełna świadomość. Przypominanie o tym oznacza i to, że powinniśmy - traktując nasze życie kulturalne jako świadome doświadczenie - krytycznie je rozważyć wraz z przewidywanymi w nim miejscami obcowania ze

sztuką i momentami wytchnienia od ciężaru codziennej egzystencji. Z pojęciem piękna łączyło się przecież, jak pamiętamy, że chce być pięknem publicznym, powszechnie poważanym. Z rym wszakże wiąże się również fakt, że jest tu jakiś porządek życia, który m.in. obejmuje również formy artystycznego kształtowania, dekorację, organizację architektoniczną i ozdobienie przestrzeni, w której żyjemy, wszystkimi możliwymi formami sztuki. Jeśli sztuka naprawdę ma coś wspólnego ze świętem, *znaczy* to, że musi ona przekroczyć granicę tego rodzaju powołania, jakie teraz opisuję - a tym samym również granicę przywileju wykształcenia - a także to, że musi zachować niezależność od komercyjnych struktur naszego życia społecznego. Nie chodzi bynajmniej o negowanie, że na sztuce można robić interesy i że twórczość artystyczna może również ulegać komercjalizacji. Ale to właśnie ani nie jest właściwą funkcją sztuki dzisiaj, ani nie było nią dawniej. Chciałbym przypomnieć o paru faktach. Oto np. wielka tragedia grecka nawet dziś dla najlepiej wyszkolonych i najbardziej bystrych czytelników jest wciąż jeszcze zadaniem. Niektóre pieśni chóru u Sofoklesa lub Ajschylosa zawartością i spuentowaniem swoich wypowiedzi sprawiają wrażenie niemal hermetycznie zaszyfrowanych. A mimo to teatr attycki jednoczył wszystkich. Także sukces, ogromna popularność, którą zdobyła kultowa integracja spektakli w teatrze attyckim, świadczy, że nie reprezentował on górnej warstwy ani też nie służył usatysfakcjonowaniu komitetu obchodów, który najlepszym sztukom przyznawał nagrody.

Podobną sztuką była, i z pewnością jest, wywodząca się z gregoriańskiej muzyki kościelnej i mająca wielką historię zachodnia polifonia. Trzeci przykład, którego wszyscy dziś jeszcze możemy doświadczyć, dokładnie tak jak Grecy, i wobec tego samego przedmiotu, to tragedia antyczna. Pierwszego dyrektora Moskiewskiego Teatru Artystycznego (w roku 1918 lub 1919, po rewolucji) zapytano, jaką rewolucyjną sztuką chciałby otwo-

rzyć rewolucyjny teatr - przedstawił on *Króla Edypa*, odnosząc ogromny sukces. Tragedia antyczna dla każdej epoki i dla każdego społeczeństwa! Chorał gregoriański i jego kunsztowny rozwój, ale również muzyka pasyjna Bacha stanowią ich chrześcijański odpowiednik. Nikt nie może się łudzić: Nie chodzi tu już o pójście na koncert, tutaj dzieje się coś innego. Jako uczestnik koncertu człowiek zdaje sobie wyraźnie sprawę, że chodzi tu o inną formę wspólnoty niż ta, która gromadzi się w wielkich wnętrzach kościelnych z okazji wykonywania muzyki pasyjnej. Tutaj dzieje się tak, jak w przypadku antycznej tragedii. Tego rodzaju zjawisko sięga swym zakresem od najwyższych wymogów kultury artystycznej, muzycznej i historycznej po najprostsze potrzeby i wrażliwość serca ludzkiego.

Twierdzą olp z całą powagą: *Opera za trzy grosze* lub płyty, z których rozbrzmiewają nowoczesne songi, tak bardzo lubiane przez dzisiejszą młodzież, są w równej mierze uprawnione. One również dają przelamującą wszelkie bariery klasowe i wszystkie progi wykształcenia możliwość wypowiedzi, inicjowania i podtrzymywania komunikacji. Nie mam tutaj na myśli tłumaczącego się w kategoriach psychologii mas zaraźliwego upojenia, które również istnieje i niewątpliwie zawsze towarzyszyło prawdziwemu doświadczeniu wspólnoty. W naszym świecie silnych podniet i często w sposób nieodpowiedzialny komercyjnie sterowanej żądzy eksperymentowania jest niewątpliwie wiele takich rzeczy, o których nie możemy powiedzieć, że rzeczywiście inicjują komunikację. Upojenie jako takie nie jest komunikacją trwałą. Ale o czymś świadczy to, że nasze dzieci w sposób najbardziej naturalny, łatwy i bezpośredni nawiązują kontakt z tego rodzaju muzyką lub z formami sztuki abstrakcyjnej, które sprawiają wrażenie bardzo ogołoconych.

Powinniśmy zdać sobie jasno sprawę z tego, że to, czego w sporze między generacjami lub, mówiąc lepiej: w ciągłości między generacjami - i my, starsi,

bowiem przecież się czegoś uczymy - doświadczamy tu jako nieszkodliwej walki o program, jakiego będziemy słuchać, lub o płytę, którą chcemy nastawić, zachodzi również w wielkiej skali naszego społeczeństwa. Kto sądzi, że nasza sztuka jest wyłącznie sztuką warstwy wyższej, myli się bardzo. Kto tak myśli, zapomina, że istnieją stadiony sportowe, hale maszyn, autostrady, biblioteki ludowe, szkoły zawodowe często - i bardzo dobrze — o wiele bardziej luksusowo wyposażone niż nasze wspaniałe stare humanistyczne gimnazja, w których szkolny kurz był niemal elementem wykształcenia i których osobiście szczerze żałuję. Zapomina on wreszcie także o środkach masowego przekazu i ich dyfuzyjnym oddziaływaniu na całe nasze społeczeństwo. Pamiętajmy jednak, że są też, bądź co bądź, rozsądne sposoby stosowania tych rzeczy. Zapewne, ogromne niebezpieczeństwo dla cywilizacji ludzkiej kryje się w bierności, która pojawia się w związku z wykorzystaniem w procesie kształcenia nazbyt wygodnych multiplikatorów. Dotyczy to głównie środków masowego przekazu. Ale właśnie tutaj wszyscy - zarówno ci starsi, którzy przyciągają ku sobie innych i wychowują, jak i ci młodszy, którzy są przyciągani i wychowywani - stają wobec humanistycznego postulatu, by uczyć i innych, i siebie przez własne czyny. Wymaga się od nas właśnie pobudzenia naszego pragnienia wiedzy i rozwijania umiejętności wyboru w obliczu sztuki, a także jakiegoś stosunku do wszystkiego, co jest upowszechnione za pośrednictwem środków masowego przekazu. Dopiero wtedy doświadczamy sztuki. Nierozdzielność formy i treści staje się rzeczywista jako nieodróżnialność, dzięki której sztuka jako to, co nam coś mówi i co nas wypowiada, wychodzi nam na spotkanie.

Trzeba tylko, abyśmy wyjaśnili sobie przeciwstawne pojęcia, które noszą, by tak rzec, piętno owego doświadczenia. Zwróć uwagę na dwa skrajne przypadki. Pierwszym jest forma satysfakcji związanej ze swojskością rzeczy. Tutaj, jak sądzę, tkwi źródło kiczu, nie-Sztuki

(*Unkunst*); odróżnia się tu słuchem coś, co się już zna. Wcale nie chcemy usłyszeć czegoś innego i cieszymy się tym spotkaniem jako czymś, co człowieka nie zmienia, ale go gnuśnie potwierdza. Jest to równoznaczne z tym, że człowiek nastawiony na mowę sztuki odczuwa, że takie oddziaływanie jest właśnie pożądane. Łatwo zauważyć, że chce się tutaj coś za pomocą czegoś osiągnąć. Wszelki kicz zawiera w sobie często owe dobre chęci, owo przyjazne i usługujące staranie, ale to właśnie niszczy sztukę. Sztuką jest tylko coś, co wymaga konstruowania utworu w procesie uczenia się słownictwa, form i treści, by w ten sposób rzeczywiście spełniła się komunikacja.

Drugą formą jest coś skrajnie przeciwstawnego wobec kiczu: estetyczne cmokierstwo. Odnajdujemy je zwłaszcza w postawie wobec artystów-odtwórców. Idzie się do opery, ponieważ śpiewa Callas, nie zaś dlatego, że wystawiana jest jakaś określona opera. Rozumiem, że tak to już jest. Twierdzą jednak, że nie prowadzi to do doświadczenia sztuki. Uświadomienie sobie pośredniczącej funkcji aktora czy śpiewaka jest jawnie refleksją wtórną: Doskonałe doświadczenie dzieła sztuki ma to do siebie, że człowiek z podziwem patrzy na dyskrekcje aktorów, na to, że nie pokazują samych siebie, ale ewokują dzieło, jego kompozycje i jego wewnętrzną koherencję aż po nie zamierzoną oczywistość. Chodzi tutaj więc o dwie skrajności: o „wolę tworzenia sztuki” (*„Kunstwollen”*) skierowaną ku określonym przez manipulację celom, prezentującą się w kiczu, bądź o całkowite ignorowanie właściwego apelu, który dzieło sztuki kieruje ku nam, na korzyść drugorzędnej warstwy snobizmu estetycznego.

Właściwe zadanie wydaje się leżeć między tymi dwiema skrajnościami. Polega ono na tym, aby przyjąć i zatrzymać to, co dociera do nas poprzez siłę oddziaływania formy i znakomitości kształtu, cechujące prawdziwą sztukę. Jest w końcu problemem nieistotnym, czy też kwestią o podrzędnym znaczeniu.

jak wiele będzie przy tym współbrzmieć wiedzy przekazanej przez historyczne wykształcenie. Sztuka dawnych czasów dociera do nas tylko po przejściu przez filtr czasu i żywotnie zachowującej i przeobrażającej tradycji. Bezprzedmiotowa sztuka moderny - niewątpliwie tylko w swych najlepszych produktach, dla nas dziś ledwo odróżnialnych od imitacji - może mieć tę sama spójność i tę samą możliwość bezpośredniego do nas przemawiania. W dziele sztuki to, co jeszcze nie tworzy zamkniętej koherencji utworu, ale obecne jest w postaci przepływu, przemienia się w wytwór trwały i niezmienny. Wrastanie w dzieło sztuki oznacza zatem zarazem wyrastanie ponad siebie. „W ociągającej się chwili jest coś, co można zatrzymać” — oto sztuka dnia dzisiejszego, dnia wczorajszego i wszelka sztuka.