

ANNA ZIÓLKOWSKA

Prawda sztuki a rzeczywistość. Estetyka Hansa-Georga Gadamera wobec wybranych zjawisk sztuki współczesnej

Hans-Georg Gadamer łączy doświadczenie sztuki z doświadczeniem prawdy. Obcowanie ze sztuką oddziałuje silnie na ludzką egzystencję. Rzeczywistość i sztuka, pomimo różnego statusu ontologicznego, pozostają ze sobą w dynamicznym związku. Niniejszy artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej części rekonstruuje estetykę Gadamera. Podejmuję m. in. zagadnienia: hermeneutycznego doświadczenia estetycznego, statusu bytowego dzieła sztuki, prawdy sztuki i relacji pomiędzy sztuką a rzeczywistością. W drugiej części konfrontuję rozważania hermeneuty z niektórymi przejawami sztuki współczesnej, takimi jak: happening, performans, pop-art. W artykule skupiam się na konsekwencjach, jakie płyną z tej konfrontacji dla zagadnienia prawdy sztuki i jej relacji do rzeczywistości.

Słowa kluczowe: sztuka, prawda sztuki, Gadamer, estetyka.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002), rozważając zagadnienie prawdy sztuki, sięgał między innymi do myślicieli starożytnej Grecji (zwłaszcza do Pitagorejczyków, Platona i Arystotelesa). Choć nieobce mu były dokonania sztuki współczesnej, chciał nadal łączyć sztukę z triadą Platońskich wartości, czyli prawdą, pięknem i dobrem. Jego stanowisko w odniesieniu do sztuki można określić jako „odwrócony platonizm”. Platon nie łączył sztuki (w dzisiejszym tego słowa znaczeniu) z prawdą. Krytykował poetów (szaleńców), którzy burzyli powszechny ład, a ponadto oddalali się poprzez swoje uniesienia co najmniej trzy stopnie od prawdy. W przeciwieństwie do Platona, Gadamer wskazuje, że to właśnie m. in. doświadczenie sztuki może wynieść „wypędzoną i przytłoczoną ziemskim ciężarem duszę”¹ na wyżyny piękna, miłości i prawdy. Doświadczenie piękna i prawdy, które prześwitują w naturze i sztuce, pozwala zasympać przepaść dzielącą naszą ziemską rzeczywistość od niedosięgalnego Platońskiego ideału. Dusza ludzka może osiągnąć *anamnesis* już tu i teraz, dzięki doświadczeniu sztuki, która poprzez *mimesis* wydobywa z realnej, bezładnej i chaotycznej rzeczywistości piękno, uporządkowanie, harmonię i prawdę: „Otóż – pisze Gadamer – nauczyliśmy się od Arystotelesa wbrew Platonowi, że *mimesis* to nie tęsknota, ale jej speł-

¹ Por. H.- G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 19, 20.

nienie. W spełnieniu tkwi cud porządku, który zwiemy »kosmosem«. Taki sens *mimesis*, sens naśladowania i rozpoznania w naśladowaniu, jest pojęciem dostatecznie szerokim, aby pomóc w zrozumieniu nowoczesnej sztuki²; i dalej: „Każde dzieło sztuki jest jeszcze czymś takim, czym była kiedyś rzecz, w czego istnieniu rozbłyskuje i potwierdza się porządek; może nie taki porządek, który treściowo zbiega się z naszymi wyobrażeniami porządku, łączącymi niegdyś swojskie nam rzeczy w całość oswojonego świata. Ale zawiera się w nich wciąż odnawiany i potężny pierwiastek duchowej energii porządkującej³”.

W wypowiedziach Gadamera zastanowienie wzbudza utożsamienie prawdy sztuki z pięknem (w sensie harmonii, doskonałości i porządku). Czytelnika, mającego chociażby pobieżny kontakt ze współczesnymi eksperymentami artystycznymi, może dziwić stwierdzenie, że Platowska trójjednia prawdy, dobra i piękna w połączeniu z Arystotelesowską *mimesis* może pomagać w zrozumieniu nowoczesnej sztuki. Awangardowe dzieła wydają się mieć niewiele wspólnego z „duchową energią porządkującą”. Z drugiej strony trudno zaprzeczyć, że sztuka współczesna w znacznej mierze ma ambicje poznawcze. Nie chce być tylko pięknym ornamentem i pozorem, ale chce być poznaniem i poszukiwaniem tego, co autentyczne. Tym, co istotnie łączy niektóre przejawy sztuki współczesnej (takie np. jak pop-art, happening, performans) i estetykę Gadamera jest kategoria prawdy.

Niniejszy artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej części rekonstruuje estetykę Gadamera, poszukując odpowiedzi na pytania: na czym polega poznawczy sens hermeneutycznie rozumianego przeżycia estetycznego; jaki jest sposób istnienia sztuki; jakie relacje zachodzą pomiędzy przeżyciem estetycznym, sztuką i rzeczywistością; o jaką prawdę w sztuce chodzi? Natomiast w drugiej, polemicznej części artykułu, podejmuję wyłaniające się wobec nowoczesnych tendencji artystycznych pytania: czy rozważania Gadamera mogą pozostać jeszcze w jakiś sposób aktualne po skonfrontowaniu ich z niektórymi przejawami sztuki współczesnej (na przykład z tzw. antysztuką); czy prawda sztuki – w hermeneutycznym ujęciu – może łączyć się z tym, co chaotyczne, irracjonalne i co stanowi zaprzeczenie wszelkiego ładu i harmonii; czy prawda sztuki może być oddzielona od dobra i piękna; o jaką prawdę w sztuce współczesnej chodzi?

ESTETYKA HANSA-GEORGA GADAMERA

Doświadczenie sztuki a poznanie. Opór wobec estetyki autonomicznej

Gadamer poszukuje doświadczenia prawdy w obszarze szeroko pojętej humanistyki, wykraczającej poza wąsko wyspecjalizowane dziedziny nauki. Dostrzega i dowartościowuje manifestację prawdy, obecną w takich dziedzinach ludzkiej aktywności jak na przykład filozofia, doświadczenie religijne i doświadczenie sztuki. Prawda, objawiająca się w doświadczeniu sztuki, jest nieredukowalna do innego rodzaju

² H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukaszewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 153, 154.

³ Tamże, s. 155.

poznania, nie daje się ona w żaden sposób zastąpić przez pojęcie, rozważania naukowe, ani też teorię sztuki. To podejście, wskazujące, że w sztuce objawia się prawda specyficzna, niedostępna na żadnej innej drodze, wykracza daleko poza metodyczną, wyspecjalizowaną świadomość naukową. Stwierdzając, że: „Sztuka jest poznaniem, a doświadczenie dzieła sztuki pozwala na udział w tym poznaniu”⁴ autor *Prawdy i metody* ujmuje doświadczenie sztuki w opozycji do między innymi Kantowskiej koncepcji smaku estetycznego, która przyczyniła się znacząco do potraktowania sfery estetycznej jako tego, co autonomiczne, a także pozorne, rezerwując i ugruntowując wszelkie możliwości poznawcze zwłaszcza dla przyrodoznawstwa⁵.

Gadamer zgadza się z Kantem, że przeżycie estetyczne nie ma charakteru pojęciowego i że jest ono szczególnego rodzaju. Zgadza się, że jest ono swobodną grą intelektu i wyobraźni, łączącą zdolność tworzenia obrazów ze zdolnością rozumienia⁶. Sprzeciwia się natomiast zarezerwowaniu doświadczenia prawdy wyłącznie dla poznania pojęciowego i odmówienia go doświadczeniu sztuki oraz piękna. Jego zdaniem, piękno i sztuka to fenomeny umożliwiające poznanie, ale poznanie bezpośrednie i niepojęciowe, które nie daje się w żaden sposób sprowadzić do poznania dającego się wyrazić w sądach. Autor *Aktualności piękna* podkreśla wyjątkowość i szczególność doświadczenia estetycznego, a zarazem włącza je w szerszy kontekst ludzkiego życia społecznego, obyczajowego i moralnego. Z uwagi na wyjście poza autonomię świadomości estetycznej właściwiej jest mówić w kontekście Gadamerowskich rozważań o doświadczeniu estetycznym niż o świadomości estetycznej. Doświadczenie estetyczne nie jest czymś zewnętrznym wobec przedmiotowej treści, ale jest jakby wewnątrz doświadczanej rzeczywistości. Doświadczający jest zarazem doświadczanym, jest współkonstituowany przez to, w czym uczestniczy, co sprawia, że granice pomiędzy podmiotem i przedmiotem, oraz wnętrzem i zewnętrzem ulegają rozmyciu. W Gadamerowskiej hermeneutyce mamy do czynienia z krytyką Kantowskiego subiektywizmu i autonomizmu estetycznego, a także pokantowskiej tradycji wyabstrahowanej z życiowego kontekstu świadomości estetycznej. Sprzeciwiając się Kantowskiemu ujęciu władzy sądenia, hermeneuta uważa, że przeżycie estetyczne jest zaw-

⁴ Tenże, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, inter esse, Kraków 1993, s. 118.

⁵ Kant dostrzegał jednak, że w sztuce (w której mamy do czynienia z „pięknem zależnym”), w przeciwieństwie do wolnego piękna przyrody (albo piękna ornamentu) sąd smaku ulega już pewnemu „zmańczeniu”. Dzieje się tak, ponieważ poprzez zawarte w sztuce znaczenie ideowe wykracza ona już jakoś poza bezinteresowność i „czystość” samego smaku: „Kant pytając, co właściwie mamy na myśli, gdy uznajemy coś za piękne, zajmuje się głównie pięknem przyrody. Przypadek piękna artystycznego nie jest dlań czystym przypadkiem problemu estetycznego. Sztuka jest bowiem po to, by się podobać. Ponadto dzieło sztuki istnieje zawsze w sposób intelektualny, to znaczy zawiera się w nim zawsze *potentialiter* moment pojmowania. Oczywiście, sztuka nie ma być zgodnym z regułami przedstawieniem pojęć albo ideałów, które sobie ceni nasz intelekt moralny. O prawomocności sztuki rozstrzyga, według Kanta, raczej to, że jest ona sztuką geniuszu, to jest rodzi się z nieświadomej, jakby natchnionej przez naturę zdolności tworzenia wzorowego piękna, choć nie stosuje przy tym uświadomionych reguł i choć artysta nie potrafi nawet powiedzieć, w jaki sposób to robi. Tak więc właściwą podstawą kantowskiej teorii sztuki jest pojęcie geniuszu, a nie »wolne piękno« ornamentu”. H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, wyd. cyt., s. 148.

⁶ Por. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, wyd. cyt., s. 39.

sze nakierowane na sens. Nawiązując do Diltheya i Husserlowskiej fenomenologii, ujmując przeżycie estetyczne jako pewną, wyodrębnioną od innych przeżyć, jednostkę intencjonalną, która wyróżnia się z całości życia, a następnie włącza się z powrotem w jego bieg. Husserl wiąże przeżycie z intencjonalnością (przeżycie jest zawsze przeżyciem „czegoś”), co uniemożliwia sprowadzenie go do wrażenia, doznania, ale prowadzi ku uchwyceniu pewnej jedności, całości sensu. Przeżycie nie jest prostym odzwierciedleniem zmysłowo danej rzeczywistości, ale niesie ze sobą zawsze jakieś znaczenie. W przeżyciu estetycznym chodzi o postrzeżenie sensu, a nie istnienia rzeczy. Uchwycenie sensu nie wymaga realnego istnienia rzeczy, sens może w równej mierze ukazywać się w doświadczaniu przedmiotów realnych jak i irrealnych. W postępowaniu fenomenologicznym (o ambicjach poznawczych) teza o istnieniu przedmiotów zostaje zawieszona, „wzięta w nawias”. Przeżycie estetyczne nie polega na doznaniu zmysłowym („czystym widzeniu” albo „czystym słyszeniu”), ale właśnie na rozumieniu i doświadczaniu sensu⁷. Ten moment Husserlowskiej fenomenologii przejmuje Gadamer, krytykując zarazem zawężenie przez autora *Badań logicznych* omawianej problematyki do tradycyjnej perspektywy teoriopoznawczej. Zdaniem Gadamera, poznanie w sztuce wykracza poza rozumowe pojmowanie. Aby jednak można było mówić o poznaniu, niezbędne jest uwzględnienie też momentu rozumowego. W perspektywie hermeneutycznej o przeżyciu estetycznym nie można powiedzieć, że jest irracjonalne. Stanowi ono raczej integrację komponentów, które w teorii często są od siebie oddzielane: rozumu, wyobraźni, intuicji i uczucia.

Tym, co zdaniem Gadamera odróżnia przeżycie estetyczne od poznania dyskursywnego, pojęciowego i naukowego, jest jego bezpośredniość i nieprzekazywalność. Przeżycie to jest zawsze związane z osobistym życiem doświadczającego i jego uwarunkowaniem. Jest niezapomniane i niewyczerpane, dlatego tak trudno zawrzeć jego znaczenie w opisie bądź w pojęciu. Ponieważ wiąże się ono z indywidualną biografią, nie niesie ze sobą – jak u Kanta – roszczenia do powszechnej ważności i obowiązywalności. Zarazem jednak wykracza poza subiektywność. Dzięki przeżyciu estetycznemu doświadczający transcenduje samego siebie ku znaczeniu, które choć ogólne, dotyka go w jego niepowtarzalnej konkretności. Nie jest tak, że to przeżycie powinno być dla każdego człowieka takie samo, gdyż każdy doświadczający osiąga poprzez sztukę sensu we własny, zindywidualizowany sposób. Ponadto każde wydarzenie piękna i sztuki jest czymś niepowtarzalnym w swej konkretności. Wyrażając to, co ogólne poprzez konkretne, indywidualne i nieredukowalne doświadczenie, sztuka powoduje zatrzymanie naturalnego biegu życia, chwilowe wyłączenie z praktycznych zainteresowań i praktycznych celów, a nawet oniemienie⁸. Tak rozumiane doświadczenie estetyczne ma w sobie wiele ze świętowania. Podobnie jak święto, każe ono się

⁷ „Samo tylko widzenie, samo tylko słyszenie to dogmatyczne abstrakcje, które dokonują sztucznej redukcji fenomenów. Spostrzeżenie niesie zawsze znaczenie”. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 113.

⁸ „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 monументem artystycznym lub sakralnym i kogo on »poraził«”. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, wyd. cyt., s. 54.

zatrzymać, przerywając linearny bieg czasu, by transcendować egzystencję ku sensownej całości. Doświadczany sens włącza jednak doświadczającego w pewną wspólnotę losu, w pewną przekraczającą subiektywność przestrzeń, odsyłając do wspólnoty tradycji, języka i świata. Przeżycie związane ze sztuką, mimo że jest specyficzne, włącza się w całość ludzkiego życia i oddziałuje na nie.

W szerokim, hermeneutycznym ujęciu poznania, doświadczenie estetyczne zajmuje miejsce wyróżnione. Stoi ono w opozycji do Kantowskiej epistemologii wychodzącej od podmiotu, a nawet wszelkiej epistemologii przeciwstawiającej podmiot przedmiotowi, w której podmiot pozostaje niezmienny i niewzruszony wobec swego przedstawienia. Niezbywalnym momentem, zawierającym się w przeżyciu estetycznym jest zaangażowanie, prowadzące do przemiany, rozpoznania i pogłębionego samorozumienia samego doświadczającego: „Rozpoznając coś, dostrzegamy to, co ogólne, trwałą postać rzeczy, oczyszczoną z przypadkowych okoliczności, w jakich się z nią stykamy. Jednakże rozpoznanie czegoś, jest również poznaniem samego siebie. Każde rozpoznanie jest doświadczeniem rosnącego oswajania, a przecież wszelkie nasze doświadczenia świata są w końcu formami naszego oswojania się ze światem. Teoria Arystotelesa słusznie chyba powiada, że sztuka, jakkolwiek by była, jest sposobem rozpoznania, w którym zarazem pogłębia się samopoznanie, a więc i oswajanie ze światem”⁹. Sfery moralna, poznawcza i estetyczna – które są wyraźnie rozgraniczone u Kanta – w ujęciu Gadamera są silnie zintegrowane. Hermeneuta konkluduje: „Aby oddać sprawiedliwość sztuce, estetyka musi wyjść poza siebie i porzucić »czystość« tego, co estetyczne”¹⁰. Autor *Aktualności piękna* krytykuje abstrakcję świadomości estetycznej (tzw. estetyczne odróżnienie¹¹), która polega na „oderwaniu” człowieka od potocznych związków jego życia. „Estetyczne odróżnienie” to odłączenie tego, co specyficznie estetyczne od całej pozaestetycznej reszty. Gadamer krytycznie odnosi się do świadomości estetycznej, która radykalnie abstrahuje od wszelkich religijnych, czy też moralnych odniesień, a skupia się na bycie czysto estetycznym. „Estetycznej odróżnialności” przeciwstawia „estetyczną nieodróżnialność”, uważając, że granice pomiędzy tym, co estetyczne i tym, co pozaestetyczne są zamazane. Trudno na przykład odróżnić specyfikę doświadczenia estetycznego od specyfiki doświadczenia sacrum, symboli i święta. Filozof sam dokonuje zrównania tych trzech ostatnich wydarzeń z wydarzeniami artystycznymi - choć przecież nie wydają się one ze sztuką (zwłaszcza w jej współczesnej postaci) tożsame. Przeżycie estetyczne, potraktowane jako pewna sensowna całość, powoduje, a zarazem redukuje napięcie pomiędzy rzeczywistością a pozorem. Doświadczenie sztuki, chociaż wyjątkowe, wyróżnione i specyficzne, włącza się w czas, miejsce, tradycję i doświadczenia odbiorcy, zyskując znaczenie dla całości jego egzystencji. Potraktowane jako fenomen hermeneutyczny włącza się w otwarty i nieskończony życiowy proces. Znaczenie przeżycia estetycznego nie ma charakteru punktowego i subiektywnego, ale ontologiczno-egzystencjalny¹². Pytając o prawdę sztuki, Gadamer przesuwając, względem Kanta, swo-

⁹ Tenże, *Rozum, słowo, dzieje*, wyd. cyt., s. 151, 152.

¹⁰ Tenże, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 114.

¹¹ Por. tamże, s. 108.

¹² Por. tenże, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 93. W książce *Minima aethetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Scholar, Warszawa 2010, s. 108 Iwona Lorenc pi-

ją refleksję, od poznającego podmiotu do pierwotniejszej wobec dualizmu podmiotowo-przedmiotowego prestruktury rozumienia. Punktem wyjścia dla poznania prawdy w sztuce nie jest – jak u Kanta – transcendentálny podmiot i jego władze poznawcze, ale ontologiczny sposób istnienia tego, co estetyczne. Autor *Prawdy i metody* w swoich rozważaniach ukazuje, że dzieło sztuki wykracza poza subiektywność. Zarazem twierdzi, że sztuka nie jest przedmiotem, ku któremu kieruje się odbiorca: „Doświadczenie dzieła sztuki z zasady przekracza zawsze wszelki subiektywny horyzont interpretacji – zarówno artysty, jak odbiorcy”¹³. Przeżycie sztuki wykracza poza dualizm podmiotowo-przedmiotowy. Nie jest ono ani subiektywne, ani obiektywne.

Gra jako sposób bycia dzieła sztuki

Sposób istnienia dzieła sztuki najlepiej charakteryzuje pojęcie gry, które nie zawiera się w subiektywności graczy, ani też w przedmiotowości przedstawienia. Gadamer dostrzega sporo analogii pomiędzy grą i sztuką. Podmiotami gry nie są gracze, gdyż przez nich jedynie gra się prezentuje, oni w niej uczestniczą. Podmiotem gry jest sama gra, podobnie jak podmiotem doświadczenia sztuki jest samo dzieło sztuki. W grze następuje zniesienie rozróżnienia na grającego i widza, którzy stają się aktywnymi uczestnikami wykraczającej poza nich samej rzeczywistości. Sztuka, podobnie jak gra, ma własną istotę w sobie, niezależnie od świadomości jej twórców i uczestników. Istotą zarówno jednej, jak i drugiej, jest samowolny ruch, procesualność, ich bycie polega na działaniu się. Sztuka, tak jak gra światła, gra fal, gra słów bądź gra kolorów rozgrywa się sama, bez nosiciela, porywa ona swoich uczestników. Jak czytamy: „»Podmiotem« doświadczenia sztuki, czymś, co trwa i pozostaje, nie jest subiektywność tego, kto jej doświadcza, lecz samo dzieło sztuki. To właśnie jest punkt, w którym nabiera znaczenia kwestia istnienia sztuki. Gra bowiem ma własną istotę, niezależną od świadomości grających. Gra istnieje też tam, a nawet przede wszystkim tam, gdzie żaden byt-dla-siebie subiektywności nie ogranicza horyzontu tematycznego i gdzie nie ma podmiotów o postawach graczy”¹⁴. Autor *Aktualności piękna* traktując sztukę jako grę, rozumie grę w sensie medialnym. Nie jest tak, że musi ktoś grać, aby gra mogła zaistnieć, to raczej „coś się rozgrywa, coś jest w grze”¹⁵.

Gra i sztuka są pokrewne rozmowie. W tych trzech dynamicznych dziedzinach dzieje się coś, co wykracza poza pojedyncze „ja”, poza odizolowaną subiektywność. Zarówno w grze, sztuce jak i rozmowie człowiek jest jakby na zewnątrz siebie, w pewien sposób daje się pochwyć w rzeczywistość zmediatyzowaną, zanika w swojej

sze: „Gadamer wyciąga więc wnioski z fenomenologii w wersji zmodyfikowanej przez Heideggera, który w słynnym paragrafie 7 *Sein und Zeit* podkreśla, że sposób ukazywania się należy do bytu fenomenu: doświadczenie estetyczne ma charakter ontologiczny, nie jest subiektywnym sposobem ukazywania się preegzystującego bytu, ale jako proces ontologiczny – czasowo i przestrzennie określony, nierozdzielny ze światem, do którego należy – jest jednością przedstawiającego i przedstawianego. Gadamerowskie doświadczenie estetyczne traci charakter kontemplacji różniącej się od świata naturalnego nastawienia – jaką ma jeszcze u Husserla – na rzecz charakteru żywego uczestnictwa w świecie, którego jest częścią”.

¹³ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 26.

¹⁴ Tenże, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 122.

¹⁵ Tamże, s. 123.

jednostkowości i indywidualności. To nie człowiek ma władzę nad grą, ale gra „wciąga” i ogarnia człowieka: „gra jest ruchem, ogarniającym tego, lub to, co gra. »Gra fal«, »igrające komary«, »swobodna gra członów« – to na pewno nie tylko przenośnie. Fascynacja grą polega właśnie na zniknięciu własnego ja w pewnym ruchu, rozwijającym swą własną dynamikę”¹⁶. Dzieło sztuki, ujęte jako gra, przemienia swoich uczestników. Subiektywność doświadczającego sztuki nie może być nosicielem dzieła, gdyż ulega ona w owym doświadczeniu przemianie.

Sposób bycia gry polega na tym, że jest ona na niby, jest jakby próbą, zabawą, przygodą, czymś, co z zewnętrznej perspektywy nie daje się traktować dosłownie i zupełnie poważnie. Chociaż sztuka wciąga uczestników w swoją przestrzeń oddziaływania, nie wymaga jednak od nich wyzbycia się świadomej kontroli. Odrealnienie obecne w sztuce nie jest więc jakąś formą ucieczki od rzeczywistości. Uczestnicy wiedzą, że gra jest na niby, ale jednocześnie żywo się w nią angażują i nie lekceważą jej sztucznej powagi. W swej istocie wymaga ona dystansu, nie zmusza swoich uczestników do wzięcia w niej udziału, nie ukrywa przy tym swej pozorności. Trudno zakwestionować fikcyjny charakter sztuki, jej status bytowy jest bez wątpienia słabszy od statusu ontologicznego realności. Kiedy jednak zdecydujemy się na uczestnictwo w grze (sztuce), traktujemy jej zasady i reguły – z istoty swej konwencjonalne, sztuczne i tymczasowe – poważnie, tak jakby obowiązywały one w realnym życiu. W grze i sztuce różnica pomiędzy wiarą i udawaniem ulega zatarciu. Dokonuje się w nich swoiste i paradoksalne połączenie zaangażowania i dystansu: „grana gra swą prezentacją przemawia do widza w ten sposób, że ów pomimo całego dystansu do tego, co sam ogląda, jednakowoż tu przynależy”¹⁷. Chociaż gra i sztuka dzieją się na niby, oddzielone jakąś płynną granicą od świata realnego, to jednak przeżycia i doświadczenia dokonujące się w uczestniku gry są realne. Przemiana, wynikła z doświadczenia sztuki, nie znika po powrocie do tzw. rzeczywistości. Ciągłość świadomości doświadczającego przed i po przeżyciu sztuki zostaje zachowana: „dlatego jego ekstazy samozapomnieniu odpowiada jego ciągłość z samym sobą. Właśnie to, w czym się on jako widz zatracza, wymaga ciągłości sensu. Tym, co mu się prezentuje i przez co poznaje on siebie, jest prawda jego własnego świata, religijnego i moralnego świata, w którym żyje [...]. To, co odrywa go od wszystkiego, zarazem oddaje mu na powrót całość jego bytu”¹⁸.

Sztuka i gra mają w sobie wiele z zabawy. Ta ostatnia również jest na niby, chociaż domaga się poważnego potraktowania przez jej uczestników. W książce *Homo ludens* Johan Huizinga definiuje zabawę w następujący sposób: „Zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość »odmienności« od »zwyczajnego życia«. Tak zdefiniowane, wydaje się pojęcie to, stosowne dla ogarnięcia wszystkiego, co u zwierząt, dzieci i ludzi dorosłych nazywamy zabawą: gry zręczności, gry siły, gry umysłowe i hazardowe, przed-

¹⁶ Tenże, *Rozum słowo, dzieje*, wyd., s. 59.

¹⁷ Tenże, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 133.

¹⁸ Tamże, s. 143.

stawienia i widowiska¹⁹. Chociaż przystąpienie do zabawy (gry) jest dobrowolne, to jednak wymaga ona respektowania i poważnego traktowania reguł: „Gracz, który sprzeciwia się regułom, względnie im się wymyka, to »popsuj – zabawa«. »Popsuj – zabawa« to ktoś całkiem inny niż fałszywy gracz. Fałszywy gracz bowiem udaje, że gra i pozornie respektuje ciągle jeszcze zaczarowany krąg gry. Społeczność graczy łatwiej wybaczy mu jego grzech niż »popsuj – zabawie«, on bowiem rozbija cały ich świat. Wycofując się z zabawy odsłania relatywizm i płochy świat zabawy, w którym zamknął się na jakiś czas²⁰. Podobnie jak w zabawie, w doświadczeniu sztuki mamy do czynienia z przyjemnością, odpoczynkiem, brakiem wysiłku i postawą bezinteresowności²¹. Przystępując do gry, bawiąc się czy też doświadczając sztuki „zawieszamy” swoje codzienne troski, praktyczne cele, zainteresowania i problemy oraz włączamy się w świat pełen potencjalnych, niezrealizowanych jeszcze możliwości. Odgraniczeniu czasowo-przestrzennemu towarzyszy odgraniczenie przeżycia charakterystycznego dla zabawy od innych przeżyć. To swoiste *epoche* jest warunkiem niezbędnym właściwego zaangażowania się w dzieło sztuki. Wymaga ono skupienia i pełnego oddania. Angażując się w sztukę trzeba podjąć ryzyko wyłączenia z samego siebie i wziąć w nawias również swoje „ja”, z wszelkimi jego nawykami i przesądami. Dzieło sztuki wymaga gotowości do przemiany siebie i otwartości. Myślę, że ta zabawa w sztukę staje się zarazem zabawą z rzeczywistością, umożliwiając w gruncie rzeczy wyjście poza przeciwstawienie realności i pozoru.

Prawda sztuki – poza przeciwstawieniem realności i pozoru

Różnica pomiędzy realnością i sztuką polega między innymi na tym, że to, co w świecie realnym jest traktowane jako konieczność, w sztuce staje się możliwością, usytuowaną obok innych możliwości. Dokonujące się w sztuce wyjście poza realność umożliwia dopiero doświadczenie istoty rzeczywistości. Sztuka sięga istoty rzeczywistości, chodzi w niej bowiem o doświadczenie swoiście pojętej prawdy. Gadamer jest w znaczącej mierze fenomenologiem, gdy pisze o dokonującym się w sztuce swoistym *epoche*, polegającym na zawieszeniu realności (czyli istnienia rzeczy), a zarazem umożliwiającym odsłonięcie ich istoty. Podobnie jak Arystoteles i Husserl twierdzi, że jest właściwie obojętne, czy przedmioty doświadczane w sztuce istnieją czy też nie, gdyż są one z założenia irrealne. Wystarczy, żeby były one prawdopodobne, żeby mogły uwieść i wciągnąć w przestrzeń swojego oddziaływania swoich uczestników, pozwalając im zapomnieć o sobie. Ważna jest natomiast doświadczana i odsłaniana w przeżyciu estetycznym istota, która jest zarazem najgłębszą istotą realności. Wkra-

¹⁹ J. Huizinga, *Homo ludens*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 48, 49.

²⁰ Tamże, s. 26.

²¹ „Grę cechuje to, że ruch odbywa się nie tylko bez celu i zamysłu, ale też bez wysiłku. Odbywa się jakby sam z siebie. Łatwość gry, która oczywiście nie musi być rzeczywistym brakiem wysiłku, lecz oznacza tylko fenomenologicznie nieobecność trudu, jest doświadczana subiektywnie jako relaks. Reguły gry pozwalają graczowi niejako zatopić się w sobie i uwalniają go od zadania inicjatywy stanowiącej właściwy wysiłek jestestwa”. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 124.

czamy poprzez sztukę w obszar potencjalności, w rzeczywistość taką, jaką mogłaby być, wyzwoloną ze sztywnych ram, jakie narzuca nam niekiedy tzw. konieczność i realność. Można tu rozpoznać siebie jako innego, własne uwikłanie w świat i związane z tym ograniczenia, a także pole własnych niezrealizowanych aktualnie, ale nieskończonych możliwości, co niesie ze sobą liczne implikacje etyczne i egzystencjalne. Doświadczenie prawdy i istoty rzeczywistości wymaga wyzwolenia z przesądów, nawyków, stereotypii i granic, które choć najczęściej są względne i nieostateczne, w realności są często absolutyzowane, przez co stają się przytłaczającą koniecznością. Można odnieść wrażenie, że sztuka stanowi niekiedy dla realności krzywe zwierciadło, demaskujące fikcyjność tego, co często uważamy za niepodważalną oczywistość. Wyzwalająca moc sztuki polega na tym, że dokonująca się w niej przemiana pozwala ujrzeć tzw. realny świat jako sztukę i grę.

Angażując się w sztukę, dystansujemy się zrazem od otaczającego świata, co pomaga nam, po zakończonym doświadczeniu, spojrzeć na otaczający nas świat inaczej, niekiedy z radykalnie odmiennej perspektywy. Wszelkie ludzkie konwencje, zwyczaje, przesady, nawyki i ograniczenia zostają w sztuce włączone w przestrzeń gry, przez co jawią się jako jedynie potencjalne i możliwe. Tym samym sztuka ukazuje inne możliwości zamieszkiwania w świecie, inne sposoby bycia oraz inne sposoby wartościowania. Wkraczając w swoistą przestrzeń sztuki, włączamy się zarazem we wspólnotę sensu, w której nasz horyzont widzenia przenika się z innymi horyzontami, co umożliwia nam uzyskanie pewnej dali, polegającej na wglądzie w to, co zazwyczaj zostaje przesłonięte i oddalone, a zarazem zdystansowanie się od tego, co poprzez zbyt natrączywą, codzienną bliskość uniemożliwia bądź poważnie utrudnia nam szersze widzenie²². Dzięki sztuce dystansujemy się również wobec samych siebie, co umożliwia widzenie swoich prywatnych celów z zewnątrz, tak jak je widzą możliwi inni ludzie. To, czego doświadczamy w sztuce, staje się często bliższe prawdy niż otaczająca nas potoczna rzeczywistość. Tym samym sztuka pozwala wymknąć się spod władzy tzw. realności. Groźne widmo uprzedmiotowienia, władzy i manipulacji, które sprawuje niekiedy nawykowo i odruchowo ukształtowany świat, traci tu swoją ostateczność i zostaje włączone w nieskończoną grę skrywania i odkrywania, w której zamiast pustości pojęcia mamy do czynienia z nadmiarem sensu. Tym, o co chodzi w sztuce, nie jest bowiem przedstawienie i odwzorowanie faktów, zdarzeń i rzeczy. Być może stąd uprzywilejowana – choć budząca sprzeciw w swej generalizacji – rola, jaką Gadamer rezerwuje sztuce, gdy pisze: „w dziele sztuki jest jeszcze coś więcej niż tylko znaczenie w jakiś nieokreślony sposób odbierane jako sens. Że coś takiego istnieje, fakt tego czegoś szczególnego, stanowi owo »więcej«, mówiąc za Rilke »Coś takie-

²² Gadamer wiąże skończoność człowieka z jego ograniczeniami (m. in. przesądami), których ten sobie najczęściej nieuświadamia. Znajduje się bowiem zawsze w konkretnej sytuacji, wyznaczonej przez horyzont, czyli pewien ograniczony krąg widzenia. Czytamy, że: „Horyzont to krąg widzenia, który obejmuje i ogarnia wszystko, co jest widoczne z danego punktu. W odniesieniu do myślącej świadomości mówimy więc o wąskich horyzontach, o możliwości poszerzenia horyzontu, otwieraniu nowych horyzontów itd. (...) Kto nie ma żadnego horyzontu, ten nie widzi wystarczająco daleko i dlatego przecenia to, co leży w pobliżu niego. Mieć horyzont natomiast oznacza wolność od ograniczenia do tego, co najbliższe, i możliwość wglądania poza to. Kto ma horyzont, umie trafnie ocenić co do bliskości i dali, wielkości i małości znaczenie wszelkich rzeczy w obrębie tego horyzontu”. Tamże, s. 287.

go stało pośród ludzi« [...]. dzieło sztuki zmierza do tego, byśmy to uznali. Tu nie ma takiego miejsca, które na ciebie nie patrzy. Musisz zmienić swe życie. Szczegółność, jaka wychodzi nam naprzeciw w każdym doświadczeniu artystycznym, uderza nas i powala²³. Sztuka umożliwia doświadczenie swego rodzaju subiektywnej pewności (mówiącej „tak właśnie jest”, „to jest to”), która dosięgając sensu, nie potrafi zarazem zamknąć go w pojęciu. Uczestnik sztuki doświadcza dzieła jako przewyższającej go rzeczywistości.

Podjmując próbę ustanowienia relacji pomiędzy sztuką a realną rzeczywistością, Gadamer ujmuje **rzeczywistość jako to, co nieprzemienione, natomiast sztukę jako podniesienie owej rzeczywistości do jej prawdy²⁴**. Rzeczywistość wymaga **przetworzenia**, które odsłoni jej prawdę. W tzw. rzeczywistości (na co dzień) prawda jest przesłonięta. Prawda nie jest dana wprost, prawdę trzeba wydobywać. Nie jest jednak tak, że sztuka przemieniając świat w wytwór ustanawia jakiś inny świat, który miarę swoją czerpałby ze świata wobec siebie zewnętrznego, gdyż: „przemiana ta jest przemianą w to, co prawdziwe. Nie są to czary w sensie czarnoksięstwa, które czeka na zbawcze odczarowujące słowo, lecz sama ona jest zbawieniem i przemianą na powrót w prawdziwy byt. W prezentacji gry ujawnia się to, co jest. Zostaje w tej prezentacji wydobyte i ukazane w pełnym świetle to, co się zwykle skrywa i umyka²⁵. Prawda wydarza się w samej sztuce i nie daje się porównywać z zewnętrzną wobec niej rzeczywistością. Można powiedzieć, że prawda wydarzająca się w sztuce jest poza rozróżnieniem pozoru i rzeczywistości, jest ona czymś przewyższającym i zarazem obejmującym to rozróżnienie.

Sztuka wydobywa z rzeczywistości to, co istotowe i prawdziwe. Jeśli na przykład porównamy – jak to zrobił już Platon – komedię i tragedię w życiu do tragedii i komedii rozgrywającej się na scenie, to dostrzeżemy, że pomimo ich innego statusu bytowego, przeświecający w nich sens jest ten sam. Różnica jednak polega na tym, że tragedia w życiu, nieprzepuszczona przez filtr estetycznego dystansu, staje się przytłaczającą rzeczywistością, przesłaniającą swoje znaczenie, natomiast w tragicznym przedstawieniu, dzięki dystansowi estetycznemu, zostaje dopiero wyeksponowany jej właściwy sens. Prawda w sztuce i prawda w rzeczywistości to nie są dwie różne prawdy, dotyczące dwóch niezależnych wobec siebie światów. Wydarzenie prawdy jest tym, co łączy sztukę i realne życie. Można powtórzyć w kontekście omawianych Gadamerowskich rozważań, za Heideggerem, że „w dziele odkłada się prawda bytu²⁶”.

O jaką prawdę jednak w sztuce chodzi? Za Heideggerem ujmuje Gadamer prawdę jako niekrytość (*aletheia*)²⁷. Prawda jest w istocie swej dynamiką, procesem,

²³ Tenże, *Aktualność piękna*, wyd. cyt., s. 45, 46.

²⁴ Por. tenże, *Prawda i metoda*, wyd. cyt., s. 131.

²⁵ Tamże, s. 130.

²⁶ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] tenże, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, *Aletheia*, Warszawa 1997, s. 22.

²⁷ „Toteż Heidegger, sięgając do greckiego słowa na oznaczenie prawdy, dokonał niezmiernie ważnego odkrycia. Oczywiście nie Heidegger pierwszy odkrył, że *aletheia* to właściwie tyle co »niekrytość«. Ale Heidegger nauczył nas, co to znaczy dla myślenia o byciu, że właśnie ze skrytości i niejawności rzeczy trzeba niejako gwałtem wydobyć prawdę. Skrytość i niejawnosć są ze sobą powiązane. Rzeczy same z siebie trzymają się w ukryciu; »natura lubi się ukrywać« – miał powiedzieć Heraklit. Ale brak jawności cechuje także ludzkie słowa i

który posiada dwie nierozdzielnie ze sobą związane strony: skrytość i niekrytość, jawność i złudzenie. Prawda płynie jak rzeka, jak potok czasu: odkrywając coś (wydobywając na powierzchnię) zarazem skrywa coś innego. Ukazanie prawdy jako samej jawności oznaczałoby wyrwanie jej z jej źródła, ustatycznienie, a zarazem zaciemnienie jej istoty, czego dokonuje na przykład poznanie naukowe, w którym bardziej niż o prawdę chodzi niekiedy o pewność, precyzję i jasność. Dlatego to właśnie sztuka, jako nierozdzielne połączenie pozoru i niekrytości, jest tą uprzywilejowaną dziedziną ludzkiej aktywności, w której prawda może się dziać (*istoczyć*). Sztuka paradoksalnie „chwytą” (zatrzymuje) prawdę w jej istocie, bez unicestwienia jej dynamiki. W *Aktualności piękna* Gadamer pisze: „[...] twierdę, 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”²⁸.

Heidegger i Gadamer akcentują poznawczy aspekt sztuki. Radość i przyjemność, jakiej dostarcza sztuka, jest przyjemnością (roz)poznania, kwitowanym stwierdzeniem „tak to jest”. Podobnie Arystoteles, który pisząc o naśladownictwie, rozważał poznawczy charakter sztuki²⁹. Zachodzi znaczna zbieżność pomiędzy Gadamerowską „przemianą realności w wytwór” a Arystotelesowskim pojęciem *mimesis*. W naśladownictwie i przemianie nie chodzi jedynie o powtórzenie, o doświadczenie tego samego jeszcze raz, na nowo, ale jak pisze Gadamer: „radość rozpoznawania polega raczej na tym, że **poznane zostaje więcej niż to, co już znane** (podkr. A. Z.). W rozpoznaniu coś nam znanego występuje niczym oświetlone z wszelkiej przypadkowości i zmiennych okoliczności, które to coś warunkują, i zostaje ujęte w swej istocie. Zostaje poznane jako coś”³⁰. Z perspektywy prawdy rzeczywistość przedstawiona w sztuce jest czymś więcej niż rzeczywistość materiału. Na przykład Achilles Homera zawiera coś więcej niż jego prawzór. Sztuka zatrzymuje prawdę w jej czystym trwaniu. W dziele sztuki „odkłada się prawda bycia” zwłaszcza dlatego, że nastawia się ono szczególnie na prawdę, a nie na inne funkcje, jakie pełnią prezentowane w sztuce rzeczy³¹. W niezwykle sposób pokazał to Heidegger analizując słynne *Buty ze sznurowadłami* Wincentego van Gogha. W dziele tym nie chodzi o w miarę najdokładniejsze odtworzenie pary chłopskich, znoszonych butów, których na co dzień się używa, lecz raczej o ukazanie ich ogólnej, wychodzącej poza szczególność pojedynczego bytu, istoty. Buty w dziele van Gogha istnieją w inny sposób niż buty rzeczywiste, choć

czy. Ludzkie mówienie nie przekazuje bowiem wyłącznie prawdy, zna także pozór, złudzenie, udawanie. Istnieje zatem pierwotny związek między prawdziwym byciem i prawdziwą mową. Niekrytość tego, co jest, dochodzi do głosu w jawności wypowiedzi”. H-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, wyd. cyt., s. 38.

²⁸ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, dz. cyt. s. 44.

²⁹ „Mimesis oczyszcza surowy materiał, sam w sobie bolesny przez nadanie mu charakteru uniwersalnego, a wtedy możemy go już kontemplować z przyjemnością płynącą z lepszego rozumienia rzeczy”. H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983, s. LXXIX.

³⁰ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt. s. 132.

³¹ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie*, Universitas, Kraków 2008, s. 189.

prześwituje przez nie ta sama prawda. Dzieło jednak skupia się głównie na tej prawdzie, jego powołaniem jest bowiem jej wyeksponowanie. Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz: „A jednak jest wyraźna różnica, i to właśnie z punktu widzenia istnienia, pomiędzy narzędziem a dziełem. Buty są do chodzenia i nigdy, poza obcą im refleksją filozoficzną, ich bycie nie zostaje wydobyte ze skrytości na jaw, ich funkcją nie jest prześwit. Dzieło sztuki natomiast, w Heideggerowskiej interpretacji, jest tylko prześwitem: manifestacja prawdy jest jego jedynym sposobem bycia. Prawda okazuje się posłannictwem dzieła, a jego piękno jest jednorodne ze zdarzającą się w nim prawdą”³². Prezentacja w sztuce nie jest zatem jedynie kopiowaniem, ale przede wszystkim ukazywaniem (ekspozycją), a tym co zostaje wyeksponowane jest sens i istota (rzeczowość) rzeczy. Teoria naśladownictwa w sztuce wiąże się ściśle z jej funkcją poznawczą. Sztuka nie utrudnia – jak twierdził Platon – dostępu do prawdy, o ile tę ostatnią rozumie się jako poznanie istoty, a nie poznanie rzeczy, faktów i zdarzeń. W sztuce chodzi o przyjemność rozpoznania. Orientuje nas ona na poznawanie sensu świata, rzeczy i nas samych.

ESTETYKA GADAMERA WOBEC WYZWAŃ HETERONOMICZNEJ SZTUKI AWANGARDOWEJ

W swojej hermeneutycznej estetyce Gadamer odnawia tradycyjne pojęcia filozoficzne. Nie ma wątpliwości co do tego, że oddaje ona istotę na przykład tragedii greckiej, antycznej architektury, utworów Jana Sebastiana Bacha, powieści Wiktora Hugo, czy też malarstwa symbolicznego. Nie mieszczą się w tym ujęciu sztuki – o czym niejednokrotnie pisze sam Gadamer – dzieła naturalistyczne i realistyczne, pretendujące do jak najwierniejszego odwzorowania rzeczywistości, odbiegające z założenia od Arystotelesowskiej *mimesis*. Wylaniają się jednak istotne pytania: na ile czerpiąca z głęboko zakorzenionej tradycji estetyka Gadamera może być zastosowana do sztuki współczesnej? Czy sztuka współczesna wpisuje się w tę tradycję i w jakiś sposób kontynuuje sztukę klasyczną? Czy też raczej stanowi ona radykalne zerwanie z tym, co przeszłe (o czym świadczy choćby utrwalone określenie niektórych z współczesnych dokonań artystycznych mianem antysztuki)? Czy można (a jeśli tak, to w jakim sensie) sprowadzić do wspólnego pojęcia to, co było niegdyś sztuką i to, co jest nią obecnie? Czy można współczesne zjawiska artystyczne, takie jak na przykład *happening* i *performans* zinterpretować w kategoriach Gadamerowskiej trójwymiarowości sztuki, czyli gry, symbolu i święta? Czy ambicją sztuki współczesnej jest odsłanianie istoty rzeczywistości, docieranie do prawdy istnienia? A jeśli tak, to jak się ma ta prawda do realnego świata i czy istotnie wprowadza ona we wspólnotę i pełnię sensu, której kwintesencją jest „odzyskana komunikacja wszystkich ze wszystkimi”³³?

W niniejszych rozważaniach z pewnością nie uda mi się wyczerpująco odpowiedzieć na te wylaniające się pytania i wątpliwości. Wymagałoby to gruntownego i rozbudowanego studium uwzględniającego wielość i różnorodność przedsięwzięć ar-

³² Tamże, s. 188.

³³ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, wyd. cyt., s. 15.

tystycznych XX wieku (takich jak na przykład: kubizm, sztuka konceptualna, abstrakcjonizm, konstruktywizm, surrealizm, futuryzm, pop-art i innych), co wykroczyłoby poza ramy niniejszego artykułu. Podejmijmy zatem niepokoje co do wybranych zjawisk współczesnej sztuki, takich jak: happening, pop-art i performans, do czego zachęca sam Gadamer w swoich wykładach zebranych w książce *Aktualność piękna*, pisząc: „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 z 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 święta³⁴. Odwołanie się do gry jako do kategorii nie tylko estetycznej, ale i zarazem antropologicznej pozwala w jakiś sposób potraktować tak sztukę tradycyjną, jak i współczesne artystyczne wydarzenia jako manifestacje ludycznej natury człowieka³⁵. Wydaje się jednak, że myśl estetyczna Gadamera (pomimo powyższych deklaracji) – z określonych powodów, o których niżej napiszę – podąża niczym siła odśrodkowa wbrew przynajmniej niektórym panującym w sztuce współczesnej tendencjom. Zastanawiające, że rości sobie przy tym pretensje do uniwersalności i objęcia całokształtu (nie wyłączając współczesności) artystycznych zjawisk. Filozof nie chce radykalnie przeciwstawiać sztuki nowoczesnej sztuce przeszłości i tradycji, ale chce pokazać, że ta pierwsza czerpie z tej drugiej swe siły i impulsy. Zadaniem uprawianej przezeń estetyki filozoficznej jest poszukiwanie i znajdowanie tego, co wspólne zarówno dla nowoczesności jak i dla różnych, nieprzystających do siebie tradycji³⁶.

³⁴ Tamże, s.29.

³⁵ „I jak za czasów najdawniejszych, nadal jeszcze niezbędna jest sztuce pewna ezoteryczność. Podstawą wszelkiej ezoteryczności jest jednak pewna umowa: my, wtajemniczeni, będziemy to i to uważać za takie, tak je pojmować, tak podziwiać. Ezoteryczność domaga się ludycznej społeczności, wznoszącej szaniec z własnych misterii. Wszędzie, gdzie hasło jakiegoś »izmu« zespala pewien kierunek artystyczny, bliscy jesteście społeczności ludycznej. Współczesna aparatura publicystyki, z literacko rozdętą krytyką artystyczną, z wystawami i wykładami, sprzyja wzrostowi ludycznego charakteru przejawów sztuki”. J. Huizinga, *Homo ludens*, wyd. cyt. s. 284.

³⁶ Por. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, wyd. cyt., s. 11,15. Gadamer pisze, że: „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 przyswoić” (tamże, s. 14). Wydaje się jednak, że tego typu postawa estetyczna zdaje się świadomie ignorować bogate zaplecze teoretyczne sztuki współczesnej z jej wszelkimi uwarunkowaniami, gdyż chce „powiedzieć” więcej o sztuce, niż ta mówi o samej sobie. Czy jednak mówienie o sztuce, o tym, o czym ona sama powiedzieć nie może, nie zaciemnia właściwego jej doświadczenia, które jest przecież (o czym niejednokrotnie wspominał sam Gadamer) niezastępowalne przez filozofię i pojęcie? Czy Gadamer nie dokonuje tu pewnego nadużycia? Jeśli tezy, jakie wysuwa odnośnie do sztuki, nie są jedynie postulatem, ale konstatacją, czym właściwie sztuka jest i na czym polega jej prawda, to odkrywają coś, czego sama sztuka sobie nie uświadamia i z istoty swej uświadamiać sobie nie może. Do tej niepokornej pracy myśli przyznaje się autor *Prawdy i metody*, gdy pisze: „Nie

Odnoszę wrażenie, że potraktowanie przez Gadamera sztuki jako gry pozwala w niektórych aspektach lepiej zrozumieć współczesne zjawiska artystyczne. Jednak z drugiej strony, konfrontując poglądy autora *Aktualności piękna* z takimi zjawiskami jak happening, pop-art, czy performans, trudno oprzeć się kilku, wyłaniającym się wątpliwościom. Myślę, że warto pokrótce naświetlić, w których momentach estetyka hermeneutyczna Gadamera jest zbieżna z wybranymi współczesnymi zjawiskami artystycznymi, a w których momentach Gadamerowskie założenia i omawiana praktyka artystyczna się rozchodzą. Dzięki temu będziemy mogli gruntowniej rozważyć aktualność i uniwersalność estetyki autora *Prawdy i metody*, zwłaszcza w kontekście tematu niniejszego artykułu.

W latach pięćdziesiątych XX wieku, czyli w okresie szczytowego okresu w rozwoju happeningu, artyści występowali przeciwko sztuce wyizolowanej z tzw. rzeczywistości. Wprawdzie dzieli nas od tamtejszych wydarzeń niewielki dystans historyczny, jednak trudno przecenić wpływ ówczesnych artystycznych wydarzeń na dalszy rozwój sztuki. Happening i wydarzenia mu pokrewne (takie jak: environment art, asamblaż, minimal art, land art, performans) rozwijały się przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Francji, Austrii, Anglii. Do przedstawicieli tego nurtu w sztuce należą m. in. John Cage, Yves Klein, Alan Kaprow, Claus Oldenburg, Vostell Wolf, Robert Whitman, a w Polsce Tadeusz Kantor, Włodzimierz Borowski, Jerzy Bereś i inni. Był to radykalny atak na sztukę autonomiczną, oddzieloną od życia, zamkniętą (hołdującą hasłu „sztuka dla sztuki”), manifestujący się w degradacji tradycyjnego dzieła. Wykorzystując w działaniach artystycznych przedmioty codziennego użytku (np.: puszki po konserwach, lodówki, folie, krzesła, części odzieży, opony, maszyny do pisania itd.) i umieszczając je w innych kontekstach, (anty)artyści podkreślali, że codzienna, otaczająca nas rzeczywistość jest bardziej atrakcyjna od wyizolowanego dzieła. Tym samym, posługując się przedmiotami codziennego użytku, dokonowali przewartościowania ich znaczenia i ukazywali je w nieco innym świetle. Z jednej strony happeniści sprzeciwiali się sztuce klasycznej, a z drugiej – kierowali swoje ataki na zagrażające sztuce współczesnej umasowienie i utowarowienie. W performansie (który wyłonił się w latach siedemdziesiątych, trwa do dzisiaj i poniekąd wyparł happening) podmiotem i zarazem przedmiotem wydarzenia artystycznego może być ciało performerera, błahe przedmioty codziennego użytku, publiczność oraz jej interakcja z performerem. Autorzy książki *Performans: tekst i kontekst* wymieniają następujące cechy performansu: „(1) nieprawomyślna, prowokacyjna, niekonwencjonalna, często napastliwa postawa, interwencjonistyczna albo widowiskowa; (2) sprzeciw wobec kulturowego utowarowienia sztuki; (3) wielość środków, wykorzystywanie nie tylko ciał performerów, ale również medialnych obrazów, monitorów telewizyj-

pytamy więc doświadczenia sztuki o to, co sądzi o sobie samym, lecz o to, czym jest naprawdę i czym jest jego prawda, także wówczas, gdy nie wie ono, czym samo jest, i nie potrafi powiedzieć co samo wie – podobnie jak Heidegger pytał, czym jest metafizyka, przeciwstawiając się jej obrazowi samej siebie” (H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, wyd. cyt. s. 120). No cóż! Wobec powyższego pozostaje wziąć za dobrą monetę wypowiedź T. W. Adorna: „[...]sztuka potrzebuje filozofii, która ją interpretuje, aby powiedzieć to, czego sama powiedzieć nie może, choć to właśnie może powiedzieć tylko sztuka, przez to, że tego nie mówi”. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 123, 134.

nych, projekcji, obrazowania wizualnego, filmu, poezji, materiału autobiograficznego, narracji, tańca, architektury i muzyki; (4) zainteresowanie zasadami kolażu, asamblażu i symultaniczności; (5) wykorzystanie »znalezionych« i »gotowych« materiałów; (6) poleganie na niezwykłych zestawieniach dziwnych, pozornie niepowiązanych obrazów; (7) zainteresowanie teoriami gry, o których była mowa wcześniej (Huizinga, Caillouis), w tym parodią, żartem, łamaniem zasad i niefrasobliwym lub wojowniczym naruszaniem pozorów, oraz (8) otwartość czy niezdecydowanie formy»³⁷.

Happeningi i performanse nie są statycznymi dziełami, ale raczej zdarzeniami, działaniami, prowokacjami i przedsięwzięciami artystycznymi („rozpuszczającymi” sztukę w rzeczywistości³⁸), które oderwane od określającego je czasowo-przestrzennego kontekstu tracą swoje znaczenia. Bardziej niż o gotowy wytwór chodzi w nich o sam proces tworzenia. Tego rodzaju artystyczne wydarzenia stają się źródłem własnego dynamizmu, w którym każdy może być twórcą i odbiorcą zarazem. Zanika w nich często tradycyjny podział na artystów odgrywających swe role i publiczność. Jest to sztuka wysoce demokratyczna, w której potencjalnie każdy może wziąć udział.

Happeniści rozmyślnie rozmywiają granice pomiędzy sztuką a życiem, łącząc realną rzeczywistość z artystycznym przekazem. Strategiami mającymi zbliżyć sztukę i życie są: przypadek, spontaniczność, symultaniczność, niewerbalność, zatarcie granicy między aktorem i widzem oraz sztuką i życiem, rezygnacja z odgrywania ról, postulat „bycia sobą”³⁹. Jeden z teoretyków happeningu – Ben Gautier – powiedział: „Wszystko jest sztuką, a sztuka jest życiem”⁴⁰. Zacieraniu granic pomiędzy sztuką a życiem towarzyszy zjawisko estetyzacji życia, czyli sytuacja, w której każdy człowiek może być twórcą, a realne życie zostaje przemienione w dzieło sztuki. Happenista zajmuje postawę oscylującą pomiędzy realnością i pozorem, przy czym nie jest mu dane osiągnięcie w pełni żadnego z tych dwóch biegunów. Postulując „bycie sobą”, nie jest tak naprawdę sobą, ale gra „bycie sobą”. Pewien dystans estetyczny wydaje się tu jednak nieredukowalny, co – moim zdaniem – uniemożliwia ostateczne rozmycie granic pomiędzy sztuką i życiem.

Happeningi i performanse nierzadko sytuują się na pograniczu różnych (tradycyjnych) sztuk, są syntezą muzyki, sztuk plastycznych, literatury i sztuk scenicznych. Najbardziej pokrewny z tradycyjnych sztuk jest im teatr. Wykazują również pokrewieństwo z cyrkiem, karnawalem, obrzędem, festynem, kabaretem, dawnymi występami ulicznymi i psychodramą. W przeciwieństwie do teatru są często wydarzeniem jednorazowym, dokonującym się w przestrzeni publicznej, na przykład: na ulicach miast, w parkach, na dworcach, publicznych toaletach itp. Richard Kostelanetz okre-

³⁷ cyt. za M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007, s. 135.

³⁸ W książce *Etos nowej sztuki* Jolanta Brach-Czaina pisze: „Zasadę etosu symbolizowanego w sztuce współczesnej i wynikającą z charakteru tworzywa można ostatecznie sformułować: postępuj tak, jakbyś sam był twórcywem dzieła sztuki, które masz powołać do istnienia i jakby całe twoje otoczenie było twórcywem poszczególnego dzieła sztuki”. J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984, s. 41.

³⁹ Więcej na ten temat: T. Pawłowski, *Happening*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

⁴⁰ Por. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 75.

ślił happening i performans jako „teatr mieszanych środków” stwierdzając, że tego typu zjawiska artystyczne: „różnią się od konwencjonalnego dramatu tym, że nie przywiązują wagi do języka werbalnego, a nawet całkowicie unikają słów, natomiast podkreślają inne formy wyrazu, takie jak światło i dźwięk, przedmioty, oprawa sceniczna i (lub) ruch ludzi i rekwizytów, nierzadko w połączeniu z nowymi technikami filmowymi, zapisami wideo, amplifikacją dźwięku, radiem, telewizją przemysłową”⁴¹. Podobnie jak gra i zabawa „wciągają” one – za pomocą użytych w nich środków – w swoją efemeryczną przestrzeń kolejnych, często przypadkowych uczestników, uaktywniając ich, a zarazem prowadząc do ich przemiany⁴². Ta rozmyślna heteronomiczność sztuki happeningowej a także wymóg uczestnictwa i przemiany uczestników wydają się ją zbliżać do estetycznych postulatów Gadamera.

Tak zwana antyszuka XX wieku często neguje podstawowe kategorie estetyczne, takie jak na przykład: piękno, harmonia, dzieło, wartość estetyczna, twórca, przeżycie estetyczne i odbiorca. Nie chodzi w niej więc – jakby chciał Gadamer – o piękno, harmonię i doskonałość, wydobyte poprzez „duchową energię porządkującą” z beładnej i chaotycznej rzeczywistości⁴³. Wręcz przeciwnie, sztuka ta często chce burzyć społeczny ład i konwencje, odsłaniając irracjonalne aspekty rzeczywistości. Wyraża się raczej poprzez bezpośredni żywioł dionizyjski, niż poprzez apollińskie zapośredniczenie i maskowanie, skrywające napięcie pomiędzy przeciwnościami życia. Jeśli zatem można w niej mówić o poznaniu, to jest to raczej poznanie negatywne, zrywające poszczególne maski rzeczywistości (albo raczej tego, co się za rzeczywistość uważa), czego wynikiem nierzadko staje się konfrontacja z pustką, absurdem i nicością. Motto do słynnego baletu awangardowego, którego kierownikiem muzycznym był John Cage, zostało zaczerpnięte z *Braci Karamazow*, a brzmiało następująco: „Muszę ci powiedzieć, że absurd jest bardzo potrzebny na świecie”⁴⁴. Nie jest to zatem docieranie do pięknej i niesprzecznej prawdy istnienia, o której pisał Gadamer. Miejsce harmonii zajmuje chaos, tożsamość zostaje wyparta przez nietożsamość, to, co określone staje się efemeryczne, a sens zostaje wyparty przez absurd. Właściwa

⁴¹ M. Carlson, *Performans*, wyd. cyt., s. 161.

⁴² „Happening, wbrew nazwie, jest „antydzarzeniem» – dzieje się coś między ludźmi, zaś przez rozbitcie logiki zdroworozsądkowej możemy dotrzeć znacznie głębiej w samą rzeczywistość, a także w samych siebie, postawić nowe pytania i odczuć nowy niepokój egzystencjalny”. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, wyd. cyt. s. 75.

⁴³ H.-G. Gadamer w dziele *Rozum, słowo, dzieje* pisze (wyd. cyt., s. 156): „Jeśli więc miałbym zaproponować uniwersalną kategorię estetyczną, która zawarłaby w sobie rozważane na wstępie kategorie ekspresji, naśladownictwa i znaku, chciałbym nawiązać do najdawniejszego pojęcia *mimesis*, które oznaczało jedynie przedstawienie porządku. Świadczenie porządku jest kategorią odwieczną i zawsze ważną, gdyż dzieło sztuki, nawet w naszym coraz bardziej zuniformizowanym i seryjnym świecie, zawsze świadczy o duchowej sile porządkującej, która jest rzeczywistością naszego życia. To, co się dzieje w dziele sztuki, jest przykładem tego, co wszyscy czynimy, istniejąc: przykładem nieustannej budowy świata. Dzieło sztuki stoi w środku rozpadającego się zwykłego nam i swojskiego świata jako rękojmia porządku. I może wszystkie wysiłki ocalenia i zachowania, na których wspiera się ludzka kultura, czerpią siłę z przykładu, jaki daje dzieło artysty i doświadczenie sztuki: porządkowania wciąż na nowo tego, co nam się rozpada”.

⁴⁴ Por. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, wyd. cyt. s. 93.

sztuce tradycyjnej odkrywczość została tu zastąpiona nieuporządkowaną i przypadkową kreacją.

Z perspektywy tego rodzaju sztuki współczesnej sztuka tradycyjna jawi się często jako „piękny pozór”. Sztuka nowa chce być niekiedy bardziej realna i bliższa prawdy niż samo życie, dystansując się przy tym od tradycyjnego mimetyzmu, kalliżmu i iluzjonizmu. Stąd też niekiedy podkreśla się w niej posunięte do granic tendencje realistyczne⁴⁵. Bardziej niż zagrażającego nam chaosu lęka się ona fikcyjnych, uporządkowanych całości, roszcujących sobie pretensje do uniwersalnej prawdy. Sztuka happeningowa ma w znaczącej mierze charakter destruktywny w przeciwieństwie do afirmatywnej koncepcji sztuki Gadamera. Chce ona burzyć iluzje i złudzenia oraz ukazywać nawet brutalną niekiedy prawdę w sposób nierzadko dość kontrowersyjny⁴⁶. Nie chce być jedynie instrumentem służącym do wzbudzania uczuć zmysłowej rozkoszy i przyjemności. Chce – raczej być poznaniem, chce ukazywać jakąś prawdę, chce być autentyczna.

W przeciwieństwie do tzw. sztuki tradycyjnej (mimetycznej i mediacyjnej) happeningi i performanse nie pretendują najczęściej do ukazania transcendentnych wobec nich wartości. Nie chodzi w nich też o dotarcie do istoty tego, co rzeczywiste. Pełnią raczej funkcję krytyczną i demaskatorską, demonstrując sprzeciw wobec skonwencjonalizowanej rzeczywistości, a także odizolowanej od całokształtu ludzkiego życia sztuki tradycyjnej. Trudno zatem mówić o ciągłości pomiędzy sztuką klasyczną a współczesną. Inaczej niż postuluje Gadamer, współczesne happeningi – poza pewnymi wyjątkami – nie wymagają znajomości sztuki klasycznej. Mamy tu raczej do czynienia z negacją, a nawet z odrzuceniem tradycji. Wartości, ku którym zmierza nowa sztuka albo raczej, które ona sama od wewnątrz powołuje do istnienia, nie są stałe, ale dowolne, niejasne, poszukiwanie. Nie jest to tylko absurd i aksjologiczna próżnia, ale niekiedy również zachęta do samodzielnego poszukiwania sensu. Nie jest to również – tak jak chciał Gadamer – odkrywanie wartości, ale raczej demaskowanie

⁴⁵ „Czynności i przedmioty występujące w happeningu nie mają niczego przedstawiać; ich funkcję określa się raczej jako »powtórzenie« lub »przedłużenie« życia, mówi się też o jego »unaocznieniu« oraz o »cytowaniu« czynności życiowych – które to funkcje nie mają mieć charakteru semantycznego, lecz są »czynnościami zwykłymi«; w związku z tym określa się czasem happening jako przejaw najwyższego realizmu” (według Hanny Ptaszkowskiej), T. Pawłowski, *Happening*, wyd. cyt. s. 136.

⁴⁶ T. Pawłowski przytacza krótki opis realizacji *You* (Long Island 1964) Wolfa Vostella w swobodnym przekładzie słów samego autora: „Moja idea naczelną: w formie satyry zawierającej porcję chaosu ukazać uczestnikom wyzwania życia oraz uświadomić im ohydę okrucieństwa i absurdalność tego, co absurdalne. Wydarzenia: w białym basenie pływackim góra ludzi i worków z farbą. Niebieskie, czerwone i żółte worki pękają – chaos ludzi, farb i kości. Ktoś zanurzony w zmieszanej z farbą wodzie pisze na maszynie: Sou...Sou...Sou...Trzy kolorowe telewizory stoją na białych łózkach szpitalnych – trzy programy baseballowe poddają elektronicznej deformacji. L. E. leży, zrywa się, skacze nago na trampolinie – obok ma dwa świeże, ociekające krwią płuca wołu. C. S. leży na stole z odkurzaczem na brzuchu, który raz po raz uruchamia. Na chromowożółtej powierzchni kortu tenisowego leży piętnaście osób. Włączony telewizor, dźwięk i obraz: baseball, reklama – po pięciu minutach aparat pali się. Rakiety sygnałowe spowijają żółty kort tenisowy gęstym żółtym dymem. Publiczność nakłada maski gazowe. Wijąca się przez las ścieżką publiczność wraca do autobusów, które odstawiają ją do Manhattanu”. T. Pawłowski, *Happening*, wyd. cyt. s.160.

wartości „zużytych” i pobudzanie nowych, oryginalnych skojarzeń. Nowa sztuka nie konserwuje wartości, nie jest wobec rzeczywistości odkrywczą, ale raczej przetwarzająca i przekształcająca. Dzięki swej antymetafizyczności i antyesencjonalności jest bliższa „ziemi”, bliższa rozgrywającej się „tu i teraz” rzeczywistości, bliższa temu, co cielesne, nieświadome, wyparte, kobiece, zwierzęce, uczuciowe, nieokreślone i rozmyte. Wobec efemeryzmu wartości sprowadza się często do krytyki i destrukcji nawykowego widzenia świata. Będąc procesem, samym działaniem, nie ma ona jasno określonego celu. Właściwe jest jej odrzucanie rutyny, schematu i zastanego ładu. Nie kieruje się z góry określonymi zasadami i regułami, ale nieskrępowaną wolnością i improwizacją. Funkcją tego rodzaju wydarzeń artystycznych jest wywoływanie szoku estetycznego, burzenie tzw. oczywistości, wzbudzanie kontrowersji, wywoływanie doznań estetycznych swoistego rodzaju, terapia i prowokacja. Niekiedy współczesnym przedsięwzięciom towarzyszą ważne hasła społeczne, polityczne, feministyczne i ekologiczne. Innym razem mogą prowadzić do przewartościowania potoczności, codziennego życia, pokazując nową postawę wobec zamieszkiwanego świata. Mogą zwracać uwagę na to, co ważne, a co z jakichś przyczyn pozostaje ukryte w cieniu. Mogą prowadzić paradoksalnie do sytuacji, w których: „to nie sztuka zbliża się do życia, lecz życie traktowane jest z dystansu estetycznego”⁴⁷. Współcześni artyści często demonstrowują postawę twórczej otwartości wobec świata, powodując, że realne życie przestaje być traktowane „na serio”, ale staje się jednym z wielu możliwych sposobów bycia.

To napięcie pomiędzy sztuką a rzeczywistością, jakaś jakby „gra luster”, wydaje się zbieżne z Gadamerowską koncepcją sztuki jako gry, w której wykrzywione (odrealnione) lustro sztuki odzwierciedla prawdę rzeczywistości. Tak jak w grze, w happeningach i performansach mieszają się ze sobą zabawa i powaga. Za tym, że happening jest „grą” w sensie Gadamera, przemawia również jego dynamiczny charakter. Jest to wszak proces, w którym samo wydarzenie jest podmiotem. Happeningi i performanse włączają w swoją przestrzeń oddziaływania uczestników, prowadząc niejednokrotnie do ich przemiany, a czasem nawet do przemiany zamieszkiwanego przez nich świata. Często stają się pewnym komunikatem i przekazem (choć raczej niewerbalnym). Nie tylko otwierają na nowe treści, ale wpływają na wykształcenie nowych sposobów poznawania, rozumienia i odczuwania świata. Przeżycie estetyczne i rola odbiorcy-uczestnika są dla powodzenia happeningu niezwykle istotne. Niektóre happeningi, posiadające naturę konceptualną, stawiają sobie za główny cel zerwanie z dotychczasową biernością odbiorców⁴⁸. Tak jak gra wymagają od uczestników aktywności, zaangażowania i włączenia się w pewną wspólnotę, choć nierzadko się zdarza, że jest to aktywność wymuszona albo zmanipulowana. Można domniemywać, że tego typu inicjacje kulturowe mogą pełnić w obecnych czasach funkcję kompensacyjną. Zdaniem Jolanty Brach-Czajny: „Bierność, nieautentyczność, samotność narzucona jednostce w

⁴⁷ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, wyd. cyt. s. 78.

⁴⁸ „Elementy konceptualne happeningu miały nie tylko pobudzić wyobraźnię odbiorcy do stworzenia własnego zdarzenia artystyczno – estetycznego, lecz również do refleksji i doznań natury ogólniejszej – filozoficznej, społecznej itp. Słynny koncert Johna Cage’a 4’33” (artysta siedzi przez cały ten czas nieruchomo przed fortepianem) miał w intencji autora także stworzyć publiczności szansę przeżycia doznań inspirowanych filozofią buddyizmu zen”. T. Pawłowski, *Happening*, s. 204.

nowoczesnej cywilizacji przyczyniałaby się do kompensacyjnego tworzenia nowej sztuki, która może zaspokoić niewygasłe jeszcze potrzeby szczerości, aktywności i doświadczenia wspólnoty⁴⁹. Sztuka nowoczesna nie tylko upływnia granice pomiędzy sztuką i życiem, ale powoduje też wymianę miejsc pomiędzy aktorami i widzami. Pomimo upłynnienia swych granic sztuka nowa wymaga jednak swoistej, odgradzonej przestrzeni, która przemienia się na czas artystycznego wydarzenia jak i włącza się zarazem w szerszy życiowy kontekst. Tym, co łączy happening z grą i zabawą, jest również chwilowe wyłączenie z codziennych zajęć. Tu również, podobnie jak w koncepcji Heideggera i Gadamera, zostaje zawieszony kontekst codziennego użycia przedmiotów. Umieszczone w innych niż zwykle okolicznościach, przedmioty codziennego użytku zostają wystawione i zatrzymane w swojej prawdzie bycia, przez co zmieniają swoje znaczenie. Tak jak buty ze sznurowadłami zostały odrealnione i zarazem zatrzymane w swej prawdzie na obrazie van Gogha, tak podobnie codzienne przedmioty tzw. antysztuki zostają odgraniczone w swej prawdzie, dzięki ramom powołanego do istnienia estetycznego kontekstu.

Istnieją również ważkie powody, które znacznie utrudniają włączenie wspólnego happeningu i performansu w obręb Gadamerowskiej koncepcji. O niektórych już wspomniałam. Inaczej niż w tej hermeneutycznej estetyce, w happeningach i zjawiskach im pokrewnych nie chodzi o odsłanianie sensownej całości i symbolicznych, transcendentnych znaczeń. Jak zauważa Stefan Morawski: „Nie sposób przecież mówić o symboliczności sięgającej głębi bytowania i unaoczniającej harmonię piękna w przypadku na przykład serii portretów Liz Taylor czy Jacqueline Kennedy w ujęciu Andy Warhola albo rozbudowanej w ogromną rzeźbę pomadki do ust Clausa Oldenburga, albo wewnątrz mieszkalnych Richarda Hamiltona naśladowujących reklamowy folder⁵⁰. Całość i pełnia, o których pisał Gadamer, są w antysztuce często wypierane przez nowość, zmianę, oryginalność, o czym może świadczyć chociażby deklaracja Johna Cage’a, który w wywiadzie dla *The New York Timesa* z 1968 roku powiedział: „Sztuka istnieje nie tylko po to, by ją przeżywać, lecz również po to, by ją używać. To, co istniało dotychczas, zostało już zjedzone. Musimy mieć teraz świeże pożywienie [...]. Ostatnio bowiem znów zaczęto atakować awangardę, twierdząc, że nowość nie jest tym, czego potrzebujemy. A przecież nowość staje się obecnie koniecznością⁵¹. Tę swoistą deklarację artystyczną Cage realizował w swojej twórczości. Porzucił swe dzieła zanim je ukończył, byle nie wiązać się z niczym na dłużej. Tym tropem podążali również inni awangardowi (anty)artyści, jak na przykład Marcel Duchamp, który jeden ze swoich obrazów określił jako „gotowy nieskończony⁵². Jeśli jednak naczelnymi wartościami w sztuce stają się oryginalność i nowość, to nic dziwnego, że ulega ona szybkiemu przedawnieniu i zużyciu. Dla tego podejścia do sztuki ważniejsze staje się dostrzeżenie nowej możliwości twórczej niż realizacja gotowego dzieła⁵³.

⁴⁹ J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, s. 163.

⁵⁰ S. Morawski, *Posłowie*, [w:] H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, wyd. cyt., s. 82.

⁵¹ M. Gołaszewska, *Estetyka i Antyestetyka*, wyd. cyt. s. 94.

⁵² Tamże, s. 94.

⁵³ Por. tamże, s. 94.

Trudno tu nie zauważyć rozbieżności z postulatami Gadamera. Świeżość, nowość, zmiana i oryginalność z pewnością nie są najwyższymi wartościami w Gadamerowskiej hermeneutyce, tym bardziej, że często mogą one kolidować z Platońską trójjednią. Ponadto happeningi i performanse często stają się jednorazowymi wydarzeniami, w których nie daje się wyróżnić gotowych wytworów, istniejących jako dzieła sztuki. Tego typu sztuka nie jest jak świętowanie, którego wyróżnikiem jest cykliczność, celebrowana powtarzalność i odsłanianie uniwersalnego sensu. Poza tym – wobec nacisku, jaki się w nich kładzie na przypadek i spontaniczność – nie mają też jasno ustalonych reguł. Wszelkiego rodzaju happeningi to raczej zjawiska efemeryczne, ulotne i unikatowe, pozostawiające co najwyżej swój ślad w pamięci – w różnego rodzaju filmowej, fotograficznej bądź innej dokumentacji. Często się zdarza, że: „Wspólnota, którą powołują do istnienia, jest ulotna i przypadkowa; przypomina zgromadzenie uliczne z powodu jakiegoś wypadku bądź jakiejś oficjalnej ceremonii. Nie są również happeningi drogą prowadzącą do *anamnesis* – do źródeł bytowania”⁵⁴. Jednak, zdaniem Gadamera, nawet najbardziej ulotne dzieła są jednak za coś uważane: „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 hermeneutycznej jest »dziełem« na pewno”⁵⁵.

Podsumujmy! Elementami, które łączą happening, pop-art i performans z koncepcją sztuki Gadamera, są: heteronomiczność (przemiana uczestników, społeczne i moralne zaangażowanie), aktywne uczestnictwo, gra, dynamika, wspólnotowość sensu, poznanie, samopoznanie, otwartość, wyjście poza subiektywność, autentyczność i prawda. Natomiast tym, co sprawia, że omawiane praktyki artystyczne istotnie rozchodzą się z postulatami Gadamera są następujące momenty: antymimetyczność, antyesencjalizm, antymetafizyczność, antyiluzjonizm, brak określonych zasad i reguł, desakralizacja, irracjonalność, absurdalność, kreatywność, destrukcja oraz wyparcie tradycyjnych wartości (takich jak np. piękno, doskonałość, harmonia) przez nowość, zmianę i oryginalność.

ZAKOŃCZENIE

Powyższe rozważania ukazały niektóre argumenty za i przeciw – w zakresie możliwości włączenia niektórych zjawisk tzw. antysztuki w estetyczne ramy określone przez Gadamera. Moim zdaniem, wskazane rozbieżności, uniemożliwiając całkowitą asymilację współczesnych praktyk artystycznych z poglądami Gadamera, nie dewuuują jednak w żaden sposób aktualności podejmowanych przez niego pytań i problemów, a eę najwyżej podważają ich roszczenie do uniwersalności. Powyższa konfrontacja umożliwia jednak wydobycie zagadnień doniosłych dla relacji prawdy sztuki i rzeczywistości. Trudno oprzeć się wrażeniu prześwitującej przez Gadamerowskie

⁵⁴ S. Morawski, *Posłowie*, wyd. cyt., s. 80.

⁵⁵ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, wyd. cyt., s. 33.

rozważania nostalgii i tęsknoty za jednością Platońskiej prawdy, dobra i piękna. Wydaje się jednak, że we współczesnej praktyce artystycznej ich jedność została utraciona. Przede wszystkim rozerwany został związek prawdy z pięknem i dobrem. Rzadko łączymy sztukę współczesną z pięknem i dobrem, natomiast jej związek z prawdą i poznaniem wydaje się dziś nader aktualny. Antyartyści ukazują niekiedy prawdę niechcianą, okrutną, banalną, irracjonalną, absurdalną, negując kanony sztuki tradycyjnej opartej na mimesis i kallizmie. Jakkolwiek (anty)sztuka wpisuje się w koncepcję gry, to jednak wskutek desakralizacji trudniej potraktować ją w analogii do symbolu i święta. Andy Warhol twierdził, że dyskoteki i puszki po zupie Campbella są dla pokolenia pop-artu tym samym, czym dla starożytnych Greków były świątynie i ozdobne naczynia. Istnieje tu jednak zasadnicza różnica. Sztuka Greków uwznioślała i uświęcała, a antysztuka desakralizuje i igra z absurdem. Tym, co współcześnie jest już chyba utracone, jest symboliczność i związek sztuki z sacrum. Procesowi desakralizacji sztuki towarzyszy dowartościowanie rzeczywistości potocznej, która tym samym staje się źródłem znaczeń. Myślę jednak, że w sztuce współczesnej, podobnie jak w dawniejszej, pozostało zachowane pewne napięcie estetyczne między pozorem a rzeczywistością. Być może jest ono dziś znacznie osłabione, ale nawet w sztuce, która „nie chce już być pozorem” twórcza i odrealniona gra wyobraźni wydaje się być niezbywalna. Czy oznacza to, że zmieniła się ukazywana w sztuce prawda o rzeczywistości, czy też, że zmieniła się tzw. rzeczywistość? W rozumieniu Heideggera i Gadamera, prawda jako niekrytość (*aletheia*) prześwituje w grze jawności i skrytości. Gadamer, tak jak starożytni Grecy, łączy prawdę sztuki z wydobytym pięknem, harmonią, porządkiem i doskonałością. Jednak piękno, harmonia i doskonałość mają swoje przeciwieństwa w postaci brzydoty, chaosu i niedoskonałości. Kiedy łączymy prawdę tylko z jedną stroną przeciwieństw, wówczas pozostawiamy w cieniu jej drugą stronę, która nadal jest w skrytości obecna i zarazem represjonowana. Sądzę – nie bez pewnego uproszczenia – że sztuka, tak dawniej, jak i obecnie, pełni rolę kompensacyjną wobec rzeczywistości, wydobywając na powierzchnię to, co w tej ostatniej pozostaje skryte i niedopowiedziane. Jeśli współcześnie sztuka stała się życiem, a życie stało się sztuką, to oznacza, że dawny „porządek” uległ pewnemu odwróceniu. Przywodzi to na myśl Nietzscheańską grę między pierwiastkiem apollińskim i dionizyjskim: „Mamy tu przed oczyma, w symbolice najwyższej sztuki, ów świat apollińskiego piękna i tegoż świata podłoże, straszliwą mądrość Sylena i pojmujemy na drodze intuicji ich wzajemną konieczność⁵⁶. Zazwyczaj jednak apollińskość i dionizyjskość nie są klarowne i od siebie oddzielone, ale zmagają się ze sobą we wzajemnym oddziaływaniu, niczym Heraklityjska „harmonia przeciwieństw”. Antysztuka w swej radykalności wydaje się zatem skrajną reakcją na przejaskrawiony pierwiastek apolliński (obecny w sztuce dawnej, ale i we współczesnej sztuce masowej). Skrajne tendencje w sztuce zdążające w kierunku bieguna dionizyjskiego bądź apollińskiego są wyrazem silnego napięcia i rozdźwięku pomiędzy ideałem (niespełnioną potrzebą) a rzeczywistością (czy też tym, co się za rzeczywistość uważa). Dlatego też sztuka (z wyjątkiem sztuki realistycznej) nie może być prostym odzwierciedleniem rzeczywistości, ale krzywym zwierciadłem,

⁵⁶ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. L. Staff, inter esse, Kraków 1994, s. 48.

umożliwiający wydarzenie się prawdy bytu (w sensie *aletheia*). Stąd też bardzo aktualne wydaje mi się stwierdzenie Gadamera, że sztuka przemienia rzeczywistość, podnosząc ją do jej prawdy. Uważam jednak, że prawda nie sytuuje się ani po stronie dionizyjskiej irracjonalności i chaosu, ani po stronie apollińskiego „pięknego pozoru”, ale by się ukazać, wymaga ich wzajemnej gry skrywania się i odkrywania. Prawda ukazuje się balansując pomiędzy rzeczywistością i pozorem. Dlatego też ożywym tchnieniem dla zdesakralizowanych i odczarowanych realiów współczesnego świata jest ukazanie ich oblicza w krzywym zwierciadle sztuki, której „pozór odczarowuje odczarowany świat”⁵⁷.

SUMMARY

The Truth of Art and Reality. Hans-Georg Gadamer’s Aesthetics to Some Forms of Contemporary Art

Hans-Georg Gadamer combines the experience of art with the experience of truth. Dealing with art impacts strongly upon human existence. Reality and art – despite their different ontological status - remain together in a dynamic relationship. This article consists of two parts. The first one considers Gadamer’s aesthetics. Taken into account are such issues as: hermeneutical aesthetic experience, the ontological status of art, truth of art and relationship between art and reality. The second part confronts Gadamer’s aesthetics with some forms of contemporary art such as: happening, performance and pop art. This article focuses on the consequences which result from this confrontation for the truth of art and its relationship to reality.

Keywords: art, truth of art, H.-G. Gadamer, aesthetics*

ANNA ZIÓLKOWSKA, doctor, lecturer in the Institute of Philosophy, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. E-mail: anna.ziolko@poczta.fm

⁵⁷ Por. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, wyd. cyt., s.108.