

Maria Zowisto

Klasyka i awangarda
w hermeneutycznej refleksji nad sztuką
Hansa-Georga Gadamera i Hansa Blumenberga

Zagadnienie trwałości i zmiany, posiadające swoją ustaloną pozycję i tradycję w ramach socjologii jest także istotnym problemem estetyki współczesnej, która rozważa je pod postacią pytania o jedność (ciągłość) czy też ostateczny rozbrat (zerwanie) sztuki współczesnej ze sztuką klasyczną. Kryzys sztuki, jej desakralizacja i dehumanizacja (José Ortega y Gasset), deformacja i parodia kanonów (modernizm i postmodernizm, awangarda i post-awangarda), odczarowanie i stopniowy zanik „aury” (Walter Benjamin, Theodor W. Adorno), pluralizacja i atomizacja jej znaczeń – konstatowane oraz świadomie kreowane we współczesnej praktyce artystycznej – odzwierciedlają się w teoretycznym namyśle estetycznym nad tożsamością sztuki. Stosunek współczesnej sztuki i estetyki do tradycji oraz klasycyzmu został przez Hansa-Georga Gadamera uznany za istotne zagadnienie filozoficzne. Gadamer, rozważając ten problem, odwołał się do platońskiego rozumienia filozofii, zgodnie z którym szukanie jedności w tym, co poróżnione, wspólnoty w różnicowaniu (zatem także ciągłości w zmianie, zażyłości w obcości, tradycji w awangardzie) należy do istotowego, dialektycznego posłannictwa filozofii.¹

W sposób szczególny predestynowana czy nawet obligowana do namysłu nad zagadnieniem trwałości i zmiany w praktyce i teorii sztuki wydaje się właśnie hermeneutyka filozoficzna. Począwszy od Diltheya hermeneutyka kładła nacisk na historyczne determinanty bycia, rozumienia i samowiedzy człowieka. Sztuka pozostaje tą obiektywizacją

¹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa 1993, s. 15.

ducha ludzkiego, która zyskała w refleksji filozofów-hermeneutów wyróżnioną pozycję w kulturze jako ekspresja życia i przeżycia (*Leben* i *Erlebnis* – Dilthey), bycia (*Sein* – Heidegger), prawdy (*Wahrheit* – Gadamer) czy samopotwierdzenia człowieka (*humane Selbstbehauptung* – Blumenberg). Inspirujące wydać się może porównanie stanowisk filozoficznych i estetycznych Hansa-Georga Gadamera i Hansa Blumenberga – nie tylko z uwagi na to, że obaj poświęcili interesującemu nas tutaj zagadnieniu szczególną uwagę, ale także ze względu na fakt, iż w tym samym 1960 roku opublikowali oni ważne w dziejach filozofii rozprawy, w których podjęta została metafizyczna refleksja nad rozumieniem prawdy w jej konfrontacji z metodycznością nauki i ścisłością naukowego języka. Chodzi o Gadamerowskie dzieło *Wahrheit und Methode* oraz Blumenbergowskie studium *Paradigmen zur eine Metaphorologie*.² Obie rozprawy stanowią istotne zaplecze teoretyczne dla kwestii trwałości i zmiany w sztuce, wyznaczają momenty pokrewieństwa, ale i pewnych rozbieżności między obu propozycjami hermeneutycznego rozwiązania naszego zagadnienia. Gadamer ukazywał wagę tradycji i przeszłości dla współczesności, samowiedzy człowieka, jego twórczych działań oraz ich rozumienia, postrzegał przejście między klasycyzacją a awangardą jako ciągłość (istotowych, trwałych i uniwersalnych wyznaczników sztuki) w nieciągłości (formalnych środków wyrazu sztuki), podkreślając wartość zapośredniczenia (fuzji horyzontów), translacji, przyswojenia. Blumenberg – chociaż wykazywał funkcjonalne i pragmatyczne znaczenie kulturowych „instytucji” (takich jak na przykład mity czy prawa) – w swym fenomenologiczno-genealogicznym namyśle nad autonomią nowożytności uznał przewyższenie kanonów sztuki i estetyki starożytnej na korzyść sztuki wcielającej ducha swoich czasów za jeden z filarów nowożytnego „humanistycznego samopotwierdzenia” (*humane Selbstbehauptung*) człowieka.³ Rozumiał zatem interesującą nas tutaj relację jako nieciągłość (idei) w ciągłości (funkcji): nowe, heterogeniczne

² H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków: Inter Esse 1993, s. 277; H. Blumenberg, „Paradigmen zur eine Metaphorologie”, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 1960, Bd. 6, ss. 7-142.

³ H. Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, transl. R. Wallace, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press 1995 (amerykańskie wydanie *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1966 oparte jest na drugim niemieckim wydaniu książki w wersji poszerzonej i przepracowanej z 1976 roku), ss. 125-226.

treści i idee, rugując stare, wchodzą na ich miejsce, przejmując ich funkcje, pozycje w ogólnym systemie interpretacji świata (mechanizm ten określił filozof mianem *Stellenumbesetzung* – „zmiany obsady stanowisk”⁴). W ten sposób pozycję klasycznej idei *mimesis* u progu nowożytności „przejęła” nowa idea kreatywności człowieka. Ciekawe jest jednak to, iż pomimo zróżnicowanego rozumienia stosunku awangardy do klasycyzmu, a także (co będzie przedmiotem dalszej eksplikacji) odmiennego ujęcia znaczenia i obecności *mimesis* we współczesnych praktykach artystycznych, obaj filozofowie doszli do podobnej konkluzji: twórczość artystyczna – niezależnie od tego czy jej fundamentem jest prezentacja prawdy bytu (Gadamer), czy bunt wobec natury w imię demiurgicznej mocy człowieka (Blumenberg) – przebiega po „kole bytu”: wychodzi od tego, co jest i do tego, co jest ostatecznie, choć różnymi drogami, powraca.

Dla Hansa-Georga Gadamera zjawisko „antysztuki”, tj. sztuki współczesnej, która szokuje odbiorcę obcością, deformacją, a nierazko brzydotą, prowokacyjnie nastawionej na bunt wobec klasycznych kanonów i tradycyjnych stylów, na nieokiełznane eksperymentowanie w zakresie form i treści, jest socjologicznie zrozumiałe oraz uzasadnione antropologicznie. Sztuka współczesna jest cywilizacyjnie i historycznie uwarunkowana, jej pozbawione powszechnej zrozumiałości dzieła stanowią wyzwanie dla posłuchu człowieka wobec rzeczywistości. Sztuka była i nadal pozostaje spektakularną samoprezentacją bytu. Intensyfikacja przekazu, zwracanie uwagi odbiorcy na dzieło poprzez kreowanie obcości i dziwności jest być może jedyną najwłaściwszą drogą dla komunikacji artystycznej w cywilizacji oddziałującej na człowieka coraz potężniejszymi, różnorodnymi i mnogimi bodźcami. Z kolei antropologiczne uprawomocnienie sztuki współczesnej wynika według Gadamera z faktu spełniania przez tę sztukę odwiecznych (zatem stojących u podłoża sztuki zarówno klasycznej, jak i awangardowej) „popędów” człowieka do doświadczeń *gry, symbolu i święta*. Te trzy kategorie pozwalają filozofowi ukazać jednocześnie różne wymiary „hermeneutycznej tożsamości” dzieła sztuki.

Pojęcie samoprezentacji bytu poprzez sztukę jest w estetyce Gadamera ideą łączącą węzłem wspólnoty sztukę klasyczną ze współczesną „antysztuką”, jest także przesłanką wyjściową dla uchwycenia sen-

⁴ Ibid., s. 64 n.

sów gry, symbolu i święta, wyznaczających istotę każdorazowego doświadczenia (w tworzeniu i odbiorze) dzieła sztuki. Byt i jego znaczenie uobecniają się bezpośrednio w sztuce. Sztuka jest nie tyle wskazówką, jakąś namiastką bytu, ile jego *epifanią*. Gadamer wyjaśniając ideę samoprezentacji przywołał klasyczne pojęcia *mimesis* oraz *imitatio*. Nie chodziło mu jednak o zwykłe naśladownictwo, przedstawianie czegoś już uprzednio znanego. Prawdziwe *imitatio* jest to „doprowadzenie czegoś do przedstawienia, tak by było ono obecne w zmysłowej pełni”.⁵ Posiłkując się kategoriami wypracowanymi przez Mircea Eliadego w jego „morfologii *sacrum*”, możemy to wydarzenie artystycznej samoprezentacji bytu określić mianem *ontofanii*, tj. ujawnienia bytu w pełni jego istnienia, mocy i istoty.⁶ Gadamer pisze: „Dzieło sztuki oznacza pewien przyrost bytu”.⁷ Na czym miałby polegać ów przyrost bytu, jego swoista intensyfikacja poprzez twórczy akt sztuki? Na znalezieniu formy, wyrazu, ekspresji, języka, w którym byt może przemówić do człowieka.

Ujęcie ekspresji artystycznej jako reprezentacji rzeczywistości, życia, bytu wskazuje na istotne pokrewieństwo estetyki Gadamera nie tylko z Heideggerowskim rozumieniem poezji jako mowy bytu, ale także z estetyką Goethego, romantyków, a także Diltheya – filozoficznego hermeneuty życia. W rozumieniu Diltheya samo życie poprzez działania człowieka powołuje do istnienia swoje wielkie kulturowe obiektywizacje.⁸ A Goethe (jeden z bohaterów hermeneutycznego namysłu Diltheya) traktował człowieka jako medium, poprzez które natura dochodzi do samoświadomości. To przekonanie stało się także – w dużej mierze za sprawą Goethego – fundamentem romantycznego entuzjazmu dla sztuki – w niej uwidaczniać się miała jednia człowieka i natury.⁹ Novalis pisał o tej jedni:

⁵ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 48.

⁶ Zob. m.in. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa: PIW 1993, s. 112.

⁷ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 47.

⁸ Zob. m. in. W. Dilthey, *Wyobraźnia poety. Elementy poetyki*, w: idem, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: PWN 1982, ss. 21-222.

⁹ Według Goethego sztuka, mit i symbol są kształtami (*Gestalten*) samej natury, która w nich osiąga swoją *entelechię*. Sztuka jest samą naturą szukającą ekspresji w dziełach człowieka. Goethe silnie oddziałal na romantyczne rozumienie mitu i symbolu w sztuce, szczególnie za sprawą swojego współpracownika, powieściopisarza i krytyka Karla Philippa Moritza, który w 1792 roku, rozwijając Goetheań-

Czy zwierzęta, rośliny i kamienie, gwiazdy i przestworza nie należą także do człowieczeństwa i czy nie jest ono tylko nerwowym splotem, w którym krzyżują się włókna biegnące w nieskończenie różne strony?¹⁰

W takiej perspektywie nie tylko kamień i gwiazda są bytem, jest nim także dzieło człowieka. To sama natura jest źródłem twórczości i ekspresji życia. Herder na przykład ujmował naturę jako „potężny nurt współodczuwania, płynący przez wszystkie rzeczy”¹¹.

Autor *Aktualności piękna* wyjaśniając sens cezury między klasycyzmem a nowoczesnością odwołał się do Hegłowskiej idei „końca sztuki”, która dla samego Hegla miała co najmniej trojaki znaczenie. Po pierwsze wskazywała na konieczność przejścia od zmysłowego przedstawiania absolutu, jakie ma miejsce w sztuce, w kierunku pojęciowej aktywności filozofii. *Anschauung*, ogląd sztuki, jest pośledniejszym wyrazem absolutu, skazanym na historyczne i logiczne przewyciężenie przez *Begriff* – pojęcie filozoficzne, właściwe środowisko dla myśli, która jest istotą panlogicznego Ducha. Po drugie idea „końca sztuki” związana jest z przekonaniem o „teraźniejszości przeszłości” sztuki, co znaczy tyle, że sztuka w epoce Hegla dokonała już swojego zadania, lecz – pokonana przez logikę historii (chytrość Rozumu) i logiczność pojęciową filozofii – może dalej trwać i nawet rozkwitać w historii w formie powtórzenia, aktualizacji swojej przeszłości, swych minionych osiągnięć. Po trzecie, sztuka zatraciła swą dotychczasową moc oddziaływania jako element „wspólnego mitu” tradycji chrześcijańsko-humanistycznej, jednolitej symbolicznej wspólnoty kulturowej, w której różne dziedziny życia pozostawały w semantycznej solidarności, zakorzenione w uniwersalnej prawdzie, nadającej im walor powszechnej

skie idee, opublikował książkę *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*. Moritz z kolei wpłynął na filozofię sztuki i mitu Schellinga. Zob. B. Feldman, R. D. Richardson, *The Rise of Modern Mythology 1680-1860*, Bloomington, Indianapolis: Indiana UP 1972, s. 260 n.

¹⁰ Cyt. za Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek i in., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2001, s. 680. Charles Taylor interpretuje przełom romantyczny jako „zwrot ekspresywistyczny”, tj. zwrot ku rozumieniu natury jako źródła twórczości i ekspresji życia. Interesującą paralelę romantycznego oraz hermeneutycznego pojmowania sztuki jako ekspresji i samoprezentacji bytu odnajdujemy w filozofii wyobraźni poetyckiej Gastona Bachelarda. Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarakiewicz, Warszawa: PIW 1975; idem, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 1998.

¹¹ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, op. cit., s. 679.

zrozumiałości. Otóż według Gadamera idącego za myślą Hegla, sztuka współczesna zatraciła swą dotychczasową „estetyczną nieodróżnialność” od życia i dlatego stawia przed człowiekiem zadanie doprowadzenia do samowiedzy tego, co przestało już być samozrozumiałe w sposób bezpośredni, czytelne w swej oczywistości.

Czy tak pojęty „koniec sztuki” oznacza faktyczny kres jej żywotności i oddziaływania na człowieka? Koniec sztuki jest tutaj jakimś początkiem, granicą wzywającą do transgresji, przemiany. Trwałość i ciągłość sztuki jak nigdy ujawnia się poprzez zmianę, transformację. Na czym ona polega? Czy dotyka ona istotowej funkcji sztuki, jaką jest spełnianie w jej obrębie popędu bytu do samoprezentacji? Funkcja sztuki pozostaje ta sama, zmienia się jedynie forma przekazu. Aby sztuka mogła spełniać swe zadanie, by nadal mogła być ontofaniczną mową i ekspresją pełni bytu, musi przemawiać zauważalnie. By skłonić człowieka współczesnego do zatrzymania się, zauważenia i wsłuchania w przekaz sztuki artysta odwołuje się do niezwykłości: „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”¹². W *Dziedziectwie Europy* filozof pisze:

Współczesny artysta, z każdej z dziedzin sztuki, musi walczyć z zalewem, który stępieja wszelką wrażliwość. Właśnie dlatego każdy współczesny artysta musi epatować niezwykłością, aby siła przekonywania jego twórczości rzeczywiście zatriumfowała i to, co było zaskoczeniem, włączyła w nową swojskość. Pluralizm eksperymentowania stał się z tego powodu w naszej epoce nie do uniknięcia. Niezwykłość aż po granicę niezrozumiałości stała się jedynym prawem, zgodnym z którym twórcza moc sztuki może się wypełnić w epoce takiej jak nasza. W takiej epoce, w czasach nie związanych przez tradycję nie można oczekiwać idealnej spójności między treścią sztuki przedstawiającej albo poetyckiej i formą jej ukształtowania.¹³

Nie działając już w jednorodnej przestrzeni „wspólnego mitu” i „wspólnego smaku” (*sensus communis*) artysta współczesny nie ma możliwości korzystania z uświęconych, uniwersalnych stylów, musi dopiero samodzielnie swój styl (*Handschrift*) ukształtować i dzieło swe wbudować (*hineinbilden*) w życie. To wbudowywanie staje się także udziałem odbiorcy, który stymulowany jest przez estetyczną prowo-

¹² H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 49.

¹³ H.-G. Gadamer, *Dziedziectwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa: Fundacja Aletheia, Wydawnictwo Spacja 1992, s. 53.

kację do aktywnego wsłuchania się w mowę sztuki: „Dzieło sztuki nie ma już dłużej być przedkładane konsumentowi do niezobowiązującego spożycia”.¹⁴ Odbiorca sztuki ma być równie twórczy w lekturze sztuki, jak artysta w swym akcie twórczym. Dlatego Gadamer wyeksponował wagę „ponownego poznania” (*Wiedererkennung*) w doświadczeniu estetycznym odbiorcy. Sztuka osiąga swe spełnienie dopiero w recepcji, „wypełnieniu” (*Auffüllen*) treściami, kontekstami, sensami uaktywniającymi się w rozumieniu odbiorcy.¹⁵ Ontofaniczne – doprowadzające byt do zmysłowej pełni – wydarzenie sztuki domaga się ontofanicznego odczytania, reprezentacja dopełnia się w pełnej zaangażowania lekturze rozumiejącej. Hermeneutyczny wymiar takiej lektury uwydatniają kategorie gry, symbolu i święta.

„Ponowne poznanie” przywołuje starożytną intuicję zawartą w greckim pojęciu symbolu. Dla Greków *symbolon* był „skorupą pamięci”: *tessera hospitalis* – przełamana skorupa wręczana gościowi przez gospodarza domu; miała ona być widomym znakiem pamięci na przyszłość, znakiem rozpoznania dawnej przyjaźni i gościny, gdy dwie części przełamanej skorupy dopasują się do siebie w ponownym spotkaniu ich właścicieli.¹⁶ To dopasowanie, stanie się „jednią”, jest właśnie owym napełnieniem sensem, ponownym poznaniem znaczenia dzieła sztuki. Ponowne poznanie nie jest jednak czystym rozpoznaniem jakiejś pierwotnej, ponadhistorycznej i niezmiennej treści, jest dotwarzaniem sensów, aktywnością twórczą. Dla Gadamera – podobnie zresztą jak dla Ricoeura, wedle którego symbole „dają do myślenia” i pobudzają po pokrytycznej, hermeneutycznej wiary – symbol jest zadaniem budowy. Budowanie, dotwarzanie, przyrost znaczenia zakorzenione są w historyczności, czasowości, upływie ludzkiego doświadczenia, a także w nieusuwalnych pre-sądach wszelkiego rozumienia, które rzutują na odczytanie każdego przekazu.¹⁷ Dotyczy to także tradycji. W *Prawdzie i metodzie* Gadamer ujął hermeneutyczne rozumienie tradycji w następujący sposób: „Rozumienie należy pojmować nie tyle jako działanie subiektywności, ile jako wejście w proces przekazu tradycji, w którym przeszłość i teraźniejszość są stale zapośredniczone”.¹⁸

¹⁴ Ibid., s. 48.

¹⁵ Ibid., s. 52 n.

¹⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 42 n.

¹⁷ Ibid., s. 64.

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 277.

Odczytanie przekazu współczesnej sztuki łączy się zatem w sposób konieczny z translacją tradycji. Każda współczesność jest współczesnością ze względu na jakąś przeszłość, z której czerpie siły i impulsy, chociażby do buntu i transgresji względem tego, co klasyczne. Stąd waga anamnezy, pamięci i przypomnienia, szacunku dla symbolicznych odłamków i skorup tradycji. W sztuce współczesnej panuje muza Mnemozyne, muza pamięci:

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”. Mnemozyne, muza pamięci, tzn. muza przyswojenia przez przypomnienie, które tu panuje, jest zarazem muzą duchowej wolności.¹⁹

Symboliczne, dopełniające i wypełniające rozumienie sztuki ma charakter koła hermeneutycznego: tradycja rozumiana jest poprzez współczesność, a współczesność poprzez tradycję. Nie ma tutaj „czystego widza”, tak jak nie ma czystego, zewnętrznego obiektu poznania. Hermeneutyka jest przełamaniem kartezjańskiej filozofii czystej subiektywności wraz z osadzoną na niej pogardą dla przesądów. W eseju „Semantyka i hermeneutyka” Gadamer napisał:

Świadomość krytyczna, która wykrywa wszędzie przesady i zależności, ale samą siebie uznaje za absolutną, tzn. za pozbawioną przesądów i niezależną, tkwi z konieczności w urojeniach. Ona sama motywowana jest bowiem przez to, co krytykuje... Pretensja do zupełnej wolności od przesądów... jest naiwnością... Świadomość oświecona hermeneutycznie poddając refleksji samą siebie daje świadectwo wyższej prawdzie. Prawdą świadomości jest prawda przekładu.²⁰

Przekład, translacja, ponowne rozpoznanie nie polegają na konserwacji tradycji, ale na nowym wyrażaniu dawnych treści, wyrażaniu wzbogaconym o sensory wynikające z nowych historycznych warunków. „Hermeneutyczna tożsamość” sztuki jest tożsamością budowaną na dialektyce tradycji i aktualności, zapośredniczeniu przeszłości i teraźniejszości w otwarciu na przyszłość.

Fuzję horyzontów hermeneutycznego doświadczenia sztuki w relacji współczesnego artysty do tradycji, jak i w relacji odbiorcy do przekazu każdego (klasycznego i awangardowego czy post-awangardowego) dzieła sztuki najlepiej według Gadamera oddaje pojęcie gry. W grze

¹⁹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 12.

²⁰ H.-G. Gadamer, „Semantyka i hermeneutyka”, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukaszewicz, K. Michalski, Warszawa: PIW 1979, s. 117.

nie ma miejsca na oddzielność bytu-w-sobie pewnej tematyczności oraz bytu-dla-siebie czystej subiektywności. Podmiotem gry nie jest ani obiektywność, ani subiektywność, tylko sama gra, a „wszelkie granie polega na byciu granym”.²¹ Gra jest istotą sztuki, ponieważ tak jak sztuka, gra jest przedstawieniem, prezentacją, czyli epifanią bytu: „W prezentacji gry ujawnia się to, co jest”.²² Jednocześnie gra domaga się widza, jego udziału, uczestnictwa. Prawdziwe uczestnictwo, które w *Prawdzie i metodzie* nazwane zostaje greckim pojęciem *theoria*, oglądu, zachwytu widokiem, domaga się od widza pełnego oddania w samozapomnieniu, „bycia-na-zewnątrz-siebie”.²³ Gra, która pochłania graczy i wciąga ich w byt swej prezentacji, umożliwia to w stopniu doskonałym.

Bezpośrednio z grą i symbolem w Gadamerowskiej hermeneutyce sztuki związane jest także święto. Doświadczenie sztuki jest świętowaniem, aktualizacją *ontofanii*, która jest świętością. Sztuka dla Gadamera posiada wymiar sakralny, bliska jest doświadczeniu religijnemu; tworzy wspólnotę, komunikację, pobudza człowieka do „wyrastania ponad siebie”, jest też osadzona w specyficznym sakralnym doświadczeniu czasu, które filozof zwie przebywaniem. Przebywanie w czasie święta, którym jest doświadczenie dzieła sztuki, jest „skończoną odpowiedniością wieczności”. Czas święta i czas przeżywania sztuki nie podlegają atomizacji na oddzielne, odseparowane od siebie momenty, są uroczyście przeżywaną ciągłością, która się nie dłuży. Dłuży się jedynie „nuda i skrzętność”, których świętowanie stanowi zaprzeczenie. Czas święta nie jest bowiem czasem instrumentalnym, jest celem samym w sobie.²⁴ Będąc świętem sztuka nie należy – jak przedstawiali to Kant czy Schiller – do zamkniętego *empireum* estetycznego pozorów. Sztuka nie jest tworem oderwanym od życia. Jest bowiem dziełem samego życia, ujawnia się w życiu i historii poprzez działania człowieka. Ujawnia prawdę o skończonym, przygodnym bycie człowieka:

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 go odrywa od wszystkiego, zarazem oddaje mu na powrót całość jego bytu.²⁵

²¹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 125.

²² Ibid., s. 134.

²³ Ibid., s. 141.

²⁴ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., ss. 56-61.

²⁵ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, op. cit., s. 143.

Dlatego Gadamer pisał o iluzji „idealistycznego pokuszenia” zawartego w stanowisku Hegla, iż piękno sztuki polegać ma na „transmisji przesłania” idei czy pojęcia. Szczególnie sztuka współczesna, nie odwołująca się do pojęciowych sensów, podważa tę „idealistyczną pokusę”. Dzieło sztuki nie wskazuje na jakiś transcendentny sens poza życiem, lecz utrwała byt w samym strumieniu bycia.²⁶ Sakralny porządek ujawniany przez sztukę, to porządek ludzkiego życia, ludzkiej skończoności w jej konfrontacji z przeczuwaną nieskończonością, ludzkiej historyczności i przygodności w konfrontacji z antycypowaną transcendencją i wiecznością. Sztuka ujawnia koincydencję sprzeczności (*coincidentia oppositorum*), ambiwalencje i aporie wpisane w byt człowieka, który zanurzony w konkretności trwania dzięki logosowi potrafi ponad tę konkretność wykroczyć. Za Arystotelesem Gadamer powtórzył, iż osobliwość ludzkiej istoty polega na górowaniu (dzięki logosowi, językowi) nad tym, co każdorazowo uobecnia się w swej konkretności.²⁷ W sztuce, języku, którym przemawia poprzez samego człowieka byt, to górowanie ujawnia się w „równoczesności tego, co przeszłe i tego, co obecne”²⁸, tradycji i współczesności, będącej teź tradycją translacją, transformującym, zanurzonym w historycznej ciągłości przekazem.

Gadamer przywołał jeszcze inną obok Arystotelesowskiej tradycję antropologii filozoficznej. To filozoficzne koncepcje Schelera, Plessnera, Gehlena, zgodnie z którymi człowiek to *Mangelwesen*, istota nacechowana brakiem, ułomnością instynktową w porównaniu ze światem zwierząt, zamkniętych w immanencji przyrody.²⁹ Ubóstwo instynktów kompensowane jest przez człowieka „nadwyżką gry”, brak zdeterminowania – wolnością wyborów, wyjście z immanentnego usytuowania w naturze – świadomością oraz praktykowaniem transcendencji. Sztuka jest właśnie jednym z przejawów owej nadwyżki gry, wolności oraz praktykowania transcendencji przy zachowaniu bolesnej świadomości stałego zagrożenia tych wartości, kulturowych osiągnięć człowieka, zagrożenia płynącego ze strony natury, która ostatecznie dosięga człowieka w jego skończoności, fizycznym przemijaniu

²⁶ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 44 n.

²⁷ H.-G. Gadamer, „Człowiek i język”, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, op. cit., s. 47 n.

²⁸ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 61.

²⁹ Zob. esej „Antropologiczne podstawy wolności człowieka”, w: H.-G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, op. cit., ss. 79-84; także idem, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 62.

i śmierci. U podstaw gry, symboliczności i świętowania człowieka w doświadczeniu tworzenia i uczestniczenia w formach sztuki leży „wysiłek zatrzymania tego, co przemija”.³⁰ Mnemozyne, „muza zachowania i utrwalenia”, będąc muzą trwałości życia transformowanego w sztukę, jest znakiem trwania w przemianie, zatem w sposób konieczny także symboliczną patronką procesu sztuki: ciągłości jej tradycji we współczesnych przekładach. Tradycja jest tutaj potraktowana jako niezbędny alfabet dla lektury współczesnej sztuki, bez jej zapisu literowego, formalnych osiągnięć klasyków nie byłoby możliwości przekształceń, koniecznych dla słyszalności brzmienia artystycznego przekazu w cywilizacji, której wrażliwość stępiona jest mnogością pośpiesznie zmieniających się i interferujących bodźców. Nowy dramat (Bertold Brecht) ze swym zawieszeniem klasycznych przykazań zachowania jedności miejsca, czasu, akcji i charakteru, poezja hermetyczna, surrealizm, dadaizm, happening nie są wydarzeniami radykalnie pierwszymi, ich odmienność nie mogłaby zaistnieć w próżni, ich nowość wyrasta na gruncie tego, co stare. Szokująca siła hermetycznego przekazu sztuki współczesnej generowana jest w sposób nieunikniony przez kontrast, poróżnioną z tradycją wspólnotę i jednocześnie stanowi „zadanie dla myślenia”, jest wezwaniem do wejścia w grę lektury, hermeneutycznego rozumienia.

Podczas gdy Hans-Georg Gadamer, przywołując muzę pamięci, ukazywał wagę spojrzenia wstecz ku kanonom klasycyzmu dla umiejętnego „czytania” języka sztuki współczesnej. Hans Blumenberg podkreślał radykalne nowatorstwo sztuki nowożytnej i współczesnej. Pisząc o mitach fundamentalnych (*Grundmythen*), których utajoną bądź jawną pracę dostrzegał nie tylko w sztuce, ale także w spekulatywnych systemach filozofii, Hans Blumenberg, autor *Arbeit am Mythos*, wyrażał opinię, iż fundamentalność nie polega na źródłowości czy archetypiczności pewnych wzorców, które należałoby przywracać pamięci w ich pierwotnym i nie zmienionym kształcie, ale na historycznej trwałości pewnych motywów poddających się metamorfozom, nieustannej pracy mitotwórstwa.³¹ To mitotwórstwo ma charakter nie religijny,

³⁰ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, op. cit., s. 62.

³¹ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979; w tekście odwoływać się będę dalej do anglojęzycznego wydania *Work on Myth*, transl. R. M. Wallace, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press 1990. Na temat mitów fundamentalnych ibidem, s. 174 n.

lecz estetyczny; religia ma skłonność do dogmatyzacji mitów, unika wpisanego w polisemię mitu ruchu ku optymalizacji znaczenia, broniąc przekazu przed korupcją zamyka go w sztywnych granicach literalnego znaczenia. Tylko sztuka (jak u Greków poezja i dramat) nie broni się przed swobodą i żywiołowością przetwarzania, czego efektem jest przedłużanie życia mitów fundamentalnych w formie mitów sztuki (*Kunstmythen*). Proces mitotwórstwa, przemiany mitologicznych motywów, odkrywania ich coraz to nowych sensów ma charakter nie tylko estetycznego, lecz nade wszystko hermeneutycznego rozumienia, uwikłany jest bowiem w historyczne trwanie ludzkiej myśli i historycznie zmiennej tej myśli konteksty, stanowiące horyzont przedrozumienia wszelkiego rozumienia. Blumenberg nazywa ten proces „pracą nad mitem” (*Arbeit am Mythos*), podkreślając nieustannie, iż tylko w tym mitologicznym przepracowywaniu mitów dany jest człowiekowi sam „mityczny proces” (*mythischer Prozess*), czyli praca samego mitu (*Arbeit des Mythos*), polegająca na neutralizacji przemocy bytu, absolutyzmu rzeczywistości (*Absolutismus der Wirklichkeit*). Filozof podkreślił, iż nigdy dokładnie, w sensie wiedzy historycznej, człowiek nie dowie się, kto i kiedy powołał mit do życia. Nie można mówić wprost o przeszłości czy początku źródłowym, archetypowym mitu, jedyne prawomocne określenia dotyczące tajemnicy wyłonienia się mitu to „zaprzeczłość” – przeszłość przeszłości (*Vorvergangenheit*).³² Mit dany jest człowiekowi od niepamiętnych czasów wyłącznie w formie recepcji, przetworzenia, *mythopoiesis*, mitotwórstwa, czyli „pracy nad mitem”. Sens mitu, tj. „praca mitu” uobecnia się w ramach hermeneutycznego namysłu, lektury i interpretacji przeszłych lektur i interpretacji niepochwytnego genetycznie mitu.³³

Hans Blumenberg ukazał tendencje estetycznego mitotwórstwa w literaturze na przykładzie mitologemu Fausta, „przepracowywanego” przez Lessinga, Goethego, Butora, Valery’ego. Filozof nie tylko uwydatnił poznawczą nieosiągalność początku mitu, ale także niespełnialność wszelkich projektów ostatecznego przewyciężenia czy końca mitu (jak choćby tego obecnego w znanym ewolucyjnym schemacie *vom Mythos zum Logos*). Jakkolwiek Blumenberg uważał ideę końca mitu (*das Zuendebringen des Mythos*) za konstytutywną dla własnej filozofii mitu, jednak idea ta była dlań pojęciem granicznym, opisują-

³² Ibid., s. 21.

³³ Ibid., s. 118.

cym jedynie kierunek asymptotycznych (zbliżających się do celu w rytmie nieskończoności) zabiegów człowieka pozostającego w obliczu przemocy bytu. I chociaż u Paula Valery'ego relacja między Mefistem a Faustem ulega zasadniczemu odwróceniu – to Faust kusi tutaj Mefista! – nie oznacza to wcale końca wielkiego tematu mitycznego, ujawnia jedynie nowe, nie wydobyte dotąd treści, wypływające z głębin polisemii mitu, zaktywizowane pisarskim wysiłkiem wyobraźni, nawet wtedy gdy związany jest on w sposób dominujący z intencją prowokacji. Każda próba ustanowienia „ostatniego mitu” w obszarze literatury katalizuje nowe takie próby, jest „najwyższym bodźcem do aktywności wobec mitu”.³⁴ Blumenberg poświęcił szczególną uwagę mitowi Prometeusza, śledząc na kartach swej książki dzieje jego hermeneutycznego rozumienia od Hezjoda i Ajschylosa, przez Goethego oraz jego filozoficzne „przepracowania” obecne u sofistów, stoików i cyników, Platona, Nietzschego, Marksa aż po groteskę Andre Gide'a czy melancholijne odczytanie prometeizmu w czterech jego różnych wersjach stworzonych przez Franza Kafkę.

Według Blumenberga każda mityczna opowieść jest już pewną opowieścią o micie. Mit uobecnia się w odbiorze, przeżyciu, interpretacji, pulsując coraz to nowymi znaczeniami w ciągłym i transformującym doświadczeniu rozumienia, twórczości pisarza, poety, malarza. Takie ujęcie hermeneutycznego rozumienia mitu bliskie jest nie tylko Gadamerowi, ale ujawnia swe pokrewieństwo z „estetyką recepcji” (*Rezeptionästhetik*) Hansa Roberta Jaussa, ucznia i polemisty Gadamera. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Blumenberg był współtwórcą, obok Jaussa oraz m. in. Wolfganga Isera, serii wydawniczej *Poetik und Hermeneutik*, ukazującej się od 1963 roku. Prezentowała ona hermeneutyczne badania nad zjawiskiem recepcji zainicjowane przez Jausowską „szkołę konstancjańską”. Jauss wystąpił ostro przeciwko ahistorycznemu, „platońskiemu” według niego, rozumieniu historii, która miałaby w swym przebiegu aktualizować „ponadczasowe idee i motywy”, stałe wzorce, niezmiennie *topoi*.³⁵ Kładąc nacisk na aktywny i twórczy element recepcji, pracy odbiorcy nadającej nowe wartości, sensy, formy motywom, tematom, ideom obecnym w sztuce i kulturze, zdy-

³⁴ Ibid., s. 270.

³⁵ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982; idem, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Instytut Badań Literackich Wydawnictwo 1999, s. 131 n.

stansował się Jauss od stylu uprawiania krytyki literackiej zaproponowanej wcześniej przez Ernsta Roberta Curtiusa i określanej jako *Toposforschung*. Krytyczne podejście do Curtiusowego rozumienia *topoi*, bliskie Jungowskiemu metafizycznemu ujęciu archetypów, obecne jest w sposób szczególny także u Hansa Blumenberga.³⁶ Jakkolwiek w *Pracy nad mitem* filozof pisał o „ikonicznej stałości mitów” oraz „fundamentalnych wzorcach mitów”, traktował je jednak nie jak ahisteryczne uniwersalia czy ejdetyczne praformy, lecz jako podstawę dla nieskończonych prób interpretacji, aktywnej recepcji.³⁷ Filozof określił tę podstawę mianem *Prägnanz*, odcisku i zarazem „ciężarności” sensów, intensywności, semantycznej dobitności mitologemów. Odcisk mitu nie ma jednak charakteru idei wrodzonej, „Rzeczy samej w sobie”, jego istnienie ma rodowód całkowicie naturalny, jest efektem ludzkiego procesu językowego osvajania świata, który filozof nazwał „darwinizmem słów” (*Darwinismus der Verbalität*). Nie archetypy Jungowskie, lecz instytucje w rozumieniu Arnolda Gehlena wskazują na właściwe znaczenie historycznej *Prägnanz*.

Można byłoby spierać się w kwestii Jaussowskiego i Blumenbergskiego rozumienia archetypów jako substancji. Przypomnijmy, że dla Carla Gustava Junga archetypy nieświadomości zbiorowej, które są duchowymi korelatami instynktów biologicznych, mają charakter wrodzony wyłącznie z punktu widzenia jednostki, z perspektywy historii gatunku ludzkiego są one jednak nabyte.³⁸ Ponadto Jung pisał wyraźnie, iż „archetypy nie są określone treściowo, a jedynie formalnie”³⁹, a ich cecha dziedziczna polega na pewnego „rodzaju możliwości odnawiania tych lub podobnych idei”. Przez archetypy, owe „pierwot-

³⁶ E. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków: TAIWPN Universitas 1997, s. 110, gdzie czytamy na temat toposów jako archetypów, „archaicznych proto-obrazów” nieświadomości zbiorowej, obiektywizujących się w literaturze, wizjach religijnej czy artystycznej medytacji: „Zbieżność świadectw pochodzących z tak rozmaitych źródeł wskazuje na to, że mamy tutaj do czynienia z archetypem, z wyobrażeniem należącym do nieświadomości zbiorowej w rozumieniu C. G. Junga. Będziemy spotykali takie pierwotne wyobrażenia przy tej czy innej okazji”. Zob. także H. Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, op. cit., gdzie autor poddał krytyce substancjalistyczne, metafizyczne, natywistyczne założenia *Toposforschung* (s. 29).

³⁷ H. Blumenberg, *Work on Myth*, op. cit., s. 150 n.

³⁸ C. G. Jung, *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, New York: Routledge 1973, s. 12.

³⁹ *Ibid.*, s. 13.

ne obrazy”, „praobrazy”, „dominanty zbiorowej nieświadomości”, „dyspozycje” rozumiał Jung nie wrodzone zobiektywizowane treści, lecz beztreściowe formy: „Przez archetypy rozumiem zatem strukturalną cechę lub uwarunkowanie, które właściwe jest psychice związanej z mózgiem”.⁴⁰ Opozycję asubstancjalnego i metafizycznego rozumienia archetypów jako uniwersalnych dyspozycji gatunku ludzkiego do reagowania na typowe sytuacje ludzkiego losu rozważał już Wilhelm Dilthey, który zastanawiał się nad rodzajem relacji między tym, co trwałe, uniwersalne (strukturą psychiczną człowieka) a zmiennością historyczną ludzkiego życia i rozumienia. Dla tego protoplasty hermeneutycznego myślenia Heideggera, Gadamera, Jaussa i Blumenberga kwestią fundamentalną dla hermeneutyki filozoficznej pozostaje pytanie: „Czy możemy rozpoznać, w jaki sposób procesy ugruntowane w naturze człowieka, a zatem powszechnie działające, wyłaniają te różne grupy poezji, podzielone według ludów i epok? Dotykamy tutaj najgłębszego faktu nauk humanistycznych: historyczności życia psychicznego, które uzewnętrznia się w każdym wyłonionym przez ludzkość systemie kultury. W jaki sposób uzewnętrzniająca się tutaj w jednorodnościach indywidualna tożsamość naszej ludzkiej istoty łączy się z jej wariabilnością, z jej historycznością?”⁴¹

Rozwiązanie problemu trwałości i zmiany w naukach humanistycznych bardzo często następuje poprzez odwołanie do pewnych założeń antropologicznych. Tak jest i u Diltheya, i u Blumenberga. Dilthey rozwiązał ten problem odwołując się do pojęcia uniwersalnej struktury psychicznej człowieka, która ma charakter metafizyczny, stanowiąc bytową esencję natury ludzkiej, ujawniającą się we wszelkich epokach i kulturach. Struktura psychiczna staje się fundamentem typowości reakcji ludzkich, obiektywizacji kulturowych (w tym wątków i symboli literackich) oraz umożliwia rozumienie przez człowieka odległych historycznie świadectw przejawów życia i przeżyć. Dilthey pisał o tej dialektyce trwałości i zmiany słowa, pod którymi zapewne podpisaliby się i Jung, i Curtius:

Bogato a przecież prawidłowo rozwijają się w ludzkości wielkie trwałe symbole mitu, metafizyki, poezji. I gdyby życie tej Ziemi zamarło i gdzieś powstałaby z tych samych zarodki nowa ludzkość, powstałaby

⁴⁰ C. G. Jung, *Psychologia a religia. Wybór pism*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa: KiW 1970, s. 190.

⁴¹ W. Dilthey, *Wyobrażenia poety*, op. cit., s. 28 n.

znów ta sama ograniczona liczba motywów, sytuacji i typów; znów musiałyby się powtórzyć to, co istotne dla Fausta, Ryszarda, Hamleta, Don Kichota; od nowa patrzono by, jak skromny młodzieniec, Wilhelm Meister czy Copperfield – nosi on jeszcze wiele innych imion – od skromnych początków wbrew niesprzyjającym warunkom dopracowują się wolności życia: taka bowiem jest przecież nasza nowoczesna *Iliada* i *Odyseja*. Wszystko to musiałyby powrócić. Te same bowiem prawa wszędzie rządzą wyobraźnią i naturą ludzką. Szczęśliwy, kto może jej studiowaniu poświęcić życie.⁴²

Dilthey faktycznie, pomimo zmian w swej koncepcji hermeneutyki jako metody nauk humanistycznych oraz filozofii życia, koncentrował swoje rozważania wokół zagadnienia ludzkiej natury, jej struktury, przeżyć, ich ekspresji w dziełach kultury oraz ich rozumienia. Blumenberg kontynuował tradycję historii idei zapoczątkowaną w niemieckiej filozofii przez Diltheya, odwoływał się też do Diltheyowskiej koncepcji znaczenia (*Bedeutung*) jako przedmiotu rozumienia humanistyki. Jego antropologia wychodzi jednak z odmiennych przesłanek. Dilthey był pod wyraźnym wpływem oświeceniowej wiary w powszechność natury ludzkiej, Blumenberg – podobnie jak Gadamer – sięgał do tradycji współczesnej antropologii niemieckiej, konstatającej ułomność biologiczną i instynktową człowieka. Szczególnie bliski był mu Arnold Gehlen i jego antyesencjalizm w pojmowaniu człowieka. Gehlen zaproponował nowe, predykatywne, kontekstowe ujęcie antropologii, polegające na przesunięciu akcentu analiz z „ducha” (istoty) na „inteligentne zachowanie” człowieka.⁴³ Również Blumenberg w rozumieniu ludzkiego bytu eksponował funkcję człowieczeństwa, kwestionując jako metafizyczne jego istotowe ujęcia. Takie stanowisko wyjaśnia niechęć filozofa do wszelkich uniwersalistycznych, typologicznych oraz archetypowych ujęć kulturowych osiągnięć człowieka.

Nie tylko w *mythopoiesis*, pracy nad mitami, ale także w *poiesis* rozumianej ogólnie jak u Greków, jako wszelkie działanie twórcze, czyli na przykład w pracy poety czy pracy malarza, działanie sztuki nie polega według filozofa na odsłanianiu faktów pierwotnych natury, form bytu, lecz na tworzeniu znaczeń całkowicie nowych, mających

⁴² W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka i obłęd*, w: idem, *Pisma estetyczne*, op. cit., s. 20.

⁴³ A. Gehlen, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Czytelnik 2001, s. 111.

jednocześnie status ontologiczny. W eseju „Nachahmung der Natur” Hans Blumenberg przywołał dwojakie znaczenie sztuki zawarte w Arystotelesowskiej definicji *techné*: „sztuka częściowo uzupełnia to, czego natura nie może urzeczywistnić, a częściowo ją naśladowuje”⁴⁴. Zastanawiające dla autora było to, iż tradycja przekazała tę dwuskładnikową definicję sztuki w formie uproszczonej jako wezwanie: *ars imitatur naturam*. Otóż Arystoteles pojmował dopełniające naturę działanie człowieka jako spełnienie celowości tkwiącej w naturze, jako aktualizację jej *entelechii*. Gdyby domy rosły, nie trzeba byłoby naturze wyręczającego ją działania człowieka. Sztuka człowieka, jak sam człowiek, wpisana jest zatem w proces dojrzwania natury, ma tę samą strukturę, co natura i w tym znaczeniu jest jej naśladowaniem. Arystoteles nie wyobrażał sobie *poiesis* jako aktu radykalnie twórczego, pierwotnego i nowatorskiego w rozumieniu *creatio ex nihilo*. Człowiek czyniąc rzeczy i dzieła tworzy nie z nicości i w nicości, lecz pośród obdarzonego już swoją specyfiką i celowością bytu. Zauważmy, że Goetheańskie, romantyczne, Diltheyowskie i Gadamerowskie rozumienie twórczości artystycznej mieści się w tymże Arystotelesowskim modelu *techné*.

Blumenberg opisał drogi przemiany pojęcia *mimesis* i zwrócił uwagę na fakt, że człowiek nowożytny ze swoim „patetycznym licytowaniem się z naturą, kwestionowaniem jej władzy i pozycji”, zmysłem konstruktorskim i wynalazczym, nie zadowolając się tym, co dane, zredefiniował antyczne pojęcie twórczości, siebie, nie naturę, desygnując na demiurga celowych aktów twórczych. W ten sposób idee kreatywności i sztuczności „przejęły pozycję” idei odtwórczości i naturalności.

Od czasu, gdy w 1523 r. Parmigianino namalował *Autoportret w wypukłym lustrze* – a więc od czasu, gdy to, co sztuczne, nie strzeże już i nie stawia na piedestał tego, co naturalne, lecz modyfikuje je i transformuje – świadom swojej potencji twórca coraz wyraźniej odciska swoją sygnaturę w dziele sztuki.⁴⁵

Od tamtego czasu artystę interesuje „odkrycie nieskończoności tego, co możliwe, wbrew skończoności tego, co faktyczne”⁴⁶ i tak też

⁴⁴ Arystoteles, *Fizyka*, II, 8, 199a, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. II, przeł. K. Leśniak, Warszawa: PWN 1990; H. Blumenberg, „Naśladowanie natury”. Z prehistorii idei człowieka twórczego”, w: idem, *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, przeł. W. Lipnik, Warszawa: ON 1997, s. 53.

⁴⁵ Ibid., s. 54.

⁴⁶ Ibid., s. 55.

pojawia on swoją wolność: jako pracę w dziedzinie penetracji możliwości, jako tworzenie rzeczy *ex nihilo*, bytów, których nie ma. Dzieło sztuki przestaje zatem oznaczać, być zaledwie „derywatem bytu”, traci swą referencjonalność w stosunku do świata zastanego, samo staje się światem, „chce być”.⁴⁷ Na tym polega to, co Nietzsche przywołany przez Blumenberga wyraził w *Narodzinach tragedii* słowami, iż sztuka stała się „metafizyczną aktywnością życia”.⁴⁸ W tej metafizycznej aktywności człowiek daje świadectwo nie wielkości bytu, lecz wielkości własnej, wielkości prawdziwie demiurgicznej. Trafnie tę demiurgiczną *Kunstwille* oddaje jedna z formuł surrealizmu André Bretona, zgodnie z którą „to, co nie istnieje, jest równie ‘rzeczywiste’ (*intense*) jak to, co istnieje”.⁴⁹ Upada zatem platońskie rozumienie *mimesis* jako środka i funkcji sztuki powołującej do pozornego istnienia bytu niesamoistne.

W jaki sposób artyści realizowali impuls radykalnie nowatorskiej kreatywności, pokazuje to historia sztuki współczesnej. Blumenberg kontynuował rozważanie tego problemu pochylając się nad analizą języka poetyckiego w eseju „Sprachsituation und immanente Poetik”. Obrazowa wieloznaczność poezji jest tutaj przedstawiona jako jakość istotowa mowy poetyckiej, która nawet jeśli przywołuje fakty rzeczywiste, sytuuje je w perspektywie absolutnego zadziwienia, pozbawiając je ich dotychczasowej swojskości, samozrozumiałości.⁵⁰ (Na marginesie zauważmy, że jest to działanie stojące u podstaw nie tylko poezji, ale także filozofii. Myśl o bliskości filozofii i poezji wyraził Arystoteles w *Poetyce*, zwracając uwagę na istotę tego pokrewieństwa: poezja tak samo jak filozofia wychyla się od tego, co realne i konkretne ku temu, co możliwe i ogólne.⁵¹) Brak zrozumiałości samej przez się jest istotą języka poetyckiego w ogóle, a przez poetów współczesnych jest on wręcz eksponowany jako element programowy sztuki. Tak jak proces *mytho-*

⁴⁷ Ibid., s. 96.

⁴⁸ Ibid., s. 55; F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków: Inter Esse 1994, s. 32.

⁴⁹ H. Blumenberg, „Naśladowanie natury...”, op. cit., s. 55.

⁵⁰ H. Blumenberg, „Komunikacja językowa a poetyka immanentna”, w: idem, *Rzeczywistości, w których żyjemy*, op. cit., s. 139.

⁵¹ Arystoteles, *Poetyka*, 1451 b, przeł. H. Podbielski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1983. Do takiego stanowiska Arystotelesa odwołuje się Hans-Georg Gadamer w *Aktualności piękna*, op. cit., s. 170.

⁵² H. Blumenberg, *Komunikacja językowa*, op. cit., s. 138 n.

poiesis ujawnia to, co nowe, nadając fundamentalności mitów nie archetypiczne, archeologiczne czy retrospektywne, lecz całkowicie nowe, zakorzenione w aktualności historycznego rozumienia znaczenia, tak i proces *poiesis* polega na rewelacji zaskakująco nowych sensów:

Dyspozycja poetycka zmierza nie do odsłonięcia uprzednio danych, a tym bardziej tkwiących u korzeni znaczeń, których rozszyfrowaniem powinna by się zająć poetycka *quasi*-lingwistyka, lecz do tworzenia nowych znaczeń (*Deutigkeit*). [...] Poetyzacja wiąże się z czymś całkowicie nowym, z czymś, co pojawia się po raz pierwszy.⁵²

Prowokacja i magia poetyckiego języka natrafiają jednak na pewną istotną granicę, którą wyczuwa każdy poeta. Jest to „próg funkcji semantycznej” pomiędzy wieloznacznością a nieinterpretowalnością. Słowo poetyckie nigdy nie będzie czystym brzmieniem, po prostu dźwiękiem (jak muzyka), jeśli już nie chce odsyłać do rzeczywistej faktyczności, będzie odsyłać intencjonalnie do dziedziny możliwości, w której przedmioty – jak opisali to Paul Valéry czy Gottfried Benn – zostają przeniesione z teraźniejszości w dziedzinę otwartej potencjalności, w imaginacji autora istniejąc na kształt rzeczy.⁵³

Ta analogia do rzeczy jest ważna: tam, gdzie słowo przestaje odsyłać do naoczności, gdzie sugeruje więcej niż jeden sposób rozwinięcia zrazu niepewnie zakotwiczonego wyobrażenia, gdzie otwiera wiele dróg, których w praktyce, dlatego właśnie, że jest ich wiele, przebyć nie można, tam bierze na siebie ciężar oczekiwań niemożliwych do spełnienia, wszelako te oczekiwania właśnie doświadczający podmiot uprzytamnia sobie jako horyzont nie wypełnionych intencji i zamiast do powszednich sytuacji językowych zobiektywizowanego i domagającego się obiektywizacji świata adresuje je do własnej wszechwładnej imaginacji.⁵⁴

Czy Blumenbergowskie dociekania nie okazują się tutaj bliskie fenomenologii wyobraźni Sartre’a, który pisał o mocy neantyzacji wolnej subiektywności człowieka względem świata? Sartreowska świadomość człowieka, która wyraża się w wyobraźni „winna mieć możliwość tworzenia i zakładania przedmiotów zabarwionych pewną cechą nicości w stosunku do całej rzeczywistości”.⁵⁵

⁵³ Ibid., ss. 143-145.

⁵⁴ Ibid., s. 144 n.

⁵⁵ J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. O. Beylin, Warszawa: PIW 1970, s. 333. O węzle ludzkiej wolności i neantyzacji

Współczesna wieloznaczność i niezrozumiałość języka poetyckiego, jego niereferencjonalność nie są przez Blumenberga rozumiane jako środki prowadzące do wyróżnienia przekazu artystycznego w poszumie informacyjnym współczesnej cywilizacji (jak u Gadamera), są założone źródłowo w jego potencjale, a dzisiaj doprowadzone do pełni wyrazu. Nie znaczy to, że Blumenberg nie zauważał problemu relacji współczesnej sztuki do cywilizacji naukowo-technicznej. Według niego wieloznaczność języka poetyckiego jest rodzajem kontrastu czy wyrazem buntu artystów wobec obiektywizującego i nastawionego na jednoznaczność języka nauki.

Im bardziej więc w świadomości powszechnej umacnia się poczucie domnianego lub rzeczywistego prawa do jednoznaczności języka, tym silniejszy musi być opór języka o kwalifikacjach estetycznych. Trudno nie dostrzegać, że świat, w którym coraz więcej ma do powiedzenia nauka, sankcjonuje roszczenia do rzekomej przynajmniej jednoznaczności. Dla świata ważny jest nie tylko rozwój przyrodoznawstwa i techniki, ale także właśnie i to, aby miały w nim miejsce i teren działania filologa i estetyka.⁵⁶

Ekspozycja i apologia horyzontu wieloznaczności, metaforyczności języka, horyzontu rudymenarnego dla trwania biologicznego oraz kulturowego człowieka, jest w ogóle trwałym motywem filozofii Hansa Blumenberga. W *Paradigmen zur eine Metaphorologie* oraz późniejszej o lat dziewiętnaście *Theorie der Unbegrifflichkeit*⁵⁷ filozof bronił obecności metafor zarówno w języku potocznym, jak i filozoficznym, ukazał też utajoną pracę językowych obrazów w nauce. Wymykając

według Sartre'a zob. J.-P. Sartre, *Wolność kartezjańska*, przeł. I. Tarłowska, w: H. Krahelska (red.), *Filozofia i socjologia XX wieku*, Cz. II, Warszawa: Wiedza Powszechna 1965; także tegoż, *Absolutna wolność bytu ludzkiego*, przeł. J. Piasecka, w: L. Kołakowski, K. Pomian (red.), *Filozofia egzystencjalna. Wybór tekstów*, Warszawa: PWN 1965.

⁵⁶ H. Blumenberg, *Komunikacja językowa*, op. cit., s. 145.

⁵⁷ H. Blumenberg, *Paradigmen zur eine Metaphorologie*, op. cit.; idem, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (w zakończeniu tej książeczki Blumenberg umieścił swój esej *Teoria apojęciowości*, będący istotnym przesunięciem jego interpretacji metafor z pola historii pojęć (w którym dominuje perspektywa celowościowa *terminus ad quem*, przemiany historycznej i logicznej metafor w ścisłe pojęcia) obecnej w *Paradigmen...* ku dziedzinie znaczeń egzystencjalnych (wyznaczonych przez horyzont rozumienia *terminus a quo*, funkcjonalnej, pragmatycznej i egzystencjalnej przyczyny pojawienia się metafor w języku i kulturze).

się logicznym wymogom języka nauki metafory są szansą na wysłowanie całego, pomijanego przez ten język, istotnego, związanego ze światem życia (*Lebenswelt*) *residuum*, nieredukowalnej reszty, wobec której sama filozofia, zgodnie z dyrektywą Wittgensteina, często zalecała milczenie. Polemizując z wczesnym Wittgensteinem Blumenberg zauważył: „klasa tego, co niewysławialne, także nie jest pusta”. Filozof powołał się przy tym na znaczącą tezę 6.52 *Traktatu logiczno-filozoficznego*: „Czujemy, że gdyby nawet rozwiązano wszelkie możliwe zagadnienia naukowe, to nasze problemy życiowe nie zostałyby jeszcze nawet tknięte”.⁵⁸ Metaforyczne organizowanie rzeczywistości przebiega w kontekście znaczenia (*Bedeutung*), niewspółmiernego z dyrektywami i wynikami scjentyistycznej, obiektywnej i faktograficznej deskrypcji. Człowiek zawsze sięgać będzie, szczególnie w epoce wielkich osiągnięć nauki, które są aksjologicznie i egzystencjalnie neutralne (tzn. ich zdolność do zgłębiania wartości – jak wyraził to Erich Rothaker – jest równa zeru⁵⁹), do odwiecznego instrumentarium obrazów, symboli, metafor i mitów, które stanowią fundament zarówno języka, jak i kultury (a w jej obszarze przede wszystkim sztuki).

Niejednoznaczność i dziwność języka sztuki powiązane są według Blumenberga z nowożytną tendencją do estetycznego *przekształcania* bytu (w interpretacji Gadamera – przypomnijmy – przekształcenia takie są spektakularną, współczesną formą *samoprezentacji* bytu). Jediną granicą tak pojętej estetycznej wolności jest „prawdopodobieństwo nieprawdopodobnego” (idea przejęta przez Blumenberga od Paula Valéry’ego), rozumiane jako „logiczna formuła struktury przedmiotu estetycznego”⁶⁰. Uprawdopodobnienie tego, co w sensie ontologicznym jest jedynie możliwe, zawarte jest w formalnych środkach sztuki, na przykład w rymie poezji, będącym swoistym „oddechem” języka poetyckiego.

Bogactwem znaczeniowym języka jest to, co *nieprawdopodobne*. Ale samo w sobie nie reprezentuje ono jeszcze żadnej jakości estetycznej,

⁵⁸ Cytuję według amerykańskiego wydania *Schiffbruch...: H. Blumenberg, Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*, transl. S. Rendall, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press 1997, s. 89; L. Wittgenstein, *Traktatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa: PWN 1997, s. 82.

⁵⁹ E. Rothaker, *Zur Genealogie des menschlichen Bewusstseins*, Bonn: Bouvier 1966, s. 44; H. Blumenberg, *Work on Myth*, op. cit., s. 67 n.

⁶⁰ H. Blumenberg, *Komunikacja językowa*, op. cit., s. 146 n.

przeciwnie – pozostaje jakością czysto sygnałową. Kompozycja, której staje się elementem, spaja je w nieoczekiwane z punktu widzenia elementów *prawdopodobieństwo*, a jeśli szczęście dopisze – w oczywistość.⁶¹

Na drodze metamorfoz bytu w sztuce, wpisanych w dialektykę nieprawdopodobieństwa ontologicznego i estetycznego prawdopodobieństwa, artysta dociera do pewnej tajemnicy doświadczenia sztuki, która na powrót każe mu zwrócić się ku bytowi, temu co jest faktycznie. Wspominając o sposobie tytułowania przez Paula Klee'go jego wyimaginowanych niefiguratywnych kompozycji malarskich, Blumenberg zauważył, że w procesie nadawania imienia swym dziełom artysta wydobywał nie nowość, ale „coś istniejącego-od-zawsze”.⁶² Tym wiecznym fundamentem sztuki okazuje się natura. Złudzeniem zaś okazują się wszelkie demiurgiczne ucieczki i bunty artystów wobec klasycznej *mimesis*.

Tak więc opatrywanie prac tytułami nie jest u Klee'ego rutynowym zabiegiem kojarzenia abstrakcji z czymś znajomym, jest aktem wywołującego zadziwienie odkrywania na nowo, które w końcu pozwala ogłosić, że tylko *jeden* świat władny jest realizować możliwości bytu i że droga ku nieskończoności tego, co możliwe, była tylko ucieczką od zniewolenia przez *mimesis*.⁶³

Dezaprobata naśladownictwa ma jednak sens, jest unikami artysty wobec przymusu konieczności w imię wolności: swobodnego, niewymuszonego uznania tego, co jest. Uznanie to staje się możliwe poprzez akt imaginacyjnej gry z możliwościami ontologicznymi, w przestrzeni której może ostatecznie nastąpić estetyczne nadanie powagi temu, co przypadkowe (co istnieje faktycznie, lecz w sposób przygodny), jego „uistotnienie”. Tak więc akty transformacji estetycznej, metamorfozy sztuki, których bronił Blumenberg, wskazując, iż stanowią one *quidditas* sztuki, przebiegają po kole bytu, „kole, które prowadzi nas w to samo miejsce, z którego wyruszyliśmy w drogę”.⁶⁴ Ostatecznie wszelki akt demiurgiczny w sztuce prowadzi do prezentacji bytu, „prafundamentu natury”, co eksponował z taką mocą Gadamer. Okazuje się zatem, że estetyczne dociekania Gadamera i Blumenberga nad kwestią relacji między klasyką i awangardą, chociaż wychodzą

⁶¹ Ibidem.

⁶² H. Blumenberg, „Naśladowanie natury...”, op. cit., s. 97.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

od odmiennych założeń, w konkluzjach zbliżają się do siebie, naświetlając wzajemnie i dookreślając tym samym przedmiot badania, którym jest hermeneutyczne doświadczenie sztuki w jej trwałości i zmianach.

Maria Zowisto