

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA PHILOSOPHICA 18, 2006<https://doi.org/10.18778/0208-6107.18.03>

Wioletta Kazimierska-Jerzyk
Uniwersytet Łódzki

**POZORNE CZY AUTENTYCZNE? TRWAŁE CZY MOŻLIWE?
PIĘKNO SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KONCEPCJACH
HANS A G. GADAMERA I ODO MARQUARDA**

Wieloznaczność terminu „piękno” jest tak oczywista, że (nad)używając go w języku potocznym, nie zastanawiamy się nad jego sensem i określamy nim najrozmaitsze zjawiska i doświadczenia: „To pięknie, że się spotykamy [...] i ta piękna pogoda, i piękne widoki, i to piękne wino miejscowe!”¹ W nauce o pięknie napotykamy na ten sam problem. O ile jednak w codzienności nie zamierzamy z piękna zrezygnować, o tyle odżywający nihilizm estetyczny, głoszący, że „o pięknie nic prawdziwego i sensownego nie da się powiedzieć”², co jakiś czas ogłasza „śmierć sztuk pięknych”. Spośród wielu, sformułowanych zazwyczaj nazbyt pochopnie, „estetycznych nekrologów”³, ten jeden wydaje się wiarygodny. Nie jest apokaliptycznie katastroficzy, nie skazuje na niebyt ani estetyki, ani sztuki, ani piękna, lecz tylko ich określoną konfigurację. Trafia tym samym w sedno aktualnych przemian w estetyce, którym jest zakwestionowanie związku sztuki z pięknem⁴.

Przyjrzyjmy się dylematom piękna, które zaważyły na współczesnym jego impasie, by sprawdzić potem, w jaki sposób próbują przezwyciężyć go Hans G. Gadamer i Odo Marquard.

¹ K. Tucholski, cyt. za: J. Zimmermann, *Piękno*, [w:] *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 380.

² S. Morawski, *O pięknie*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 5, s. 115.

³ Np.: śmierć sztuki w ogóle, śmierć dzieła sztuki, śmierć arcydzieła, śmierć estetyki w ogóle, śmierć samego piękna, śmierć autora itp. Zob. np.: *The Death of Art*, ed. B. Lang, New Haven Publications, New York 1984; *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. I–II, Czytelnik, Warszawa 1987; R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247–251.

⁴ Por.: B. Dziemidok, *Główne kontrowersje wokół estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002, s. 8; J. Zimmermann, *op. cit.*, s. 379; M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia estetyka, a tak zwany kryzys w estetyce*, <http://miroslaw.zelazny.webpark.pl/zrodlowy.htm>.

Przyczyny kryzysu piękna sztuki są rezultatem przemian w krzyżujących się ze sobą dziedzinach: sztuce i estetyce⁵. Jego znamiona obserwujemy już od ok. 200 lat i choć jest to sytuacja, do której należałoby się przyzwyczaić, to jednak odczuwa się ją dotkliwie, gdy wraz z definicyjnym sceptycyzmem zanikają wszystkie sensory pojęcia piękna. Należałoby się przyzwyczaić, gdyż tak sztuka, jak i estetyka od zawsze dawały powody, by ich z pięknem nie utożsamiać. Przecież tego piękna, które starożytni Grecy mieli za prawdziwe, nie wiązali z *techné* – tym, co dziś ujmujemy jako sztukę, a na to, co określa się obecnie mianem piękna węższego, zmysłowego, mieli nazwy odrębne, szczegółowe⁶. Sama zaś estetyka, już w momencie powstania zabezpiecza się przed myleniem jej z filozofią piękna, o czym świadczy jej nazwa: nie brzmi „kallistyka” i nie wywodzi się od *kallos* (piękno), lecz *aisthetikos* (odczuwający)⁷.

Wydaje się, że tęsknota za powszechnym panowaniem piękna ma raczej uzasadnienie społeczno-psychologiczne⁸ niż estetyczno-artystyczne. Co więcej, w estetyce i sztuce często i z dużym zaangażowaniem wypowiadano się przeciw pięknu. Generalnie, zainteresowanie pięknem przesunęło się z centrum na peryferie rozważań filozoficznych wraz z rozpadem wielkich systemów idealistycznych w pierwszej połowie XIX w., a zanikać zaczęło w estetyce empirystycznej⁹. Sens tych przemian można sprowadzić do trzech powiązanych ze sobą problemów: niechęci do wieloznaczności piękna, subiektywizacji w jego definiowaniu i pluralizacji wartości estetycznych. „Nie jestem w stanie uchwycić jakiegokolwiek cechy w [...] rzeczach nazywanych pięknymi – pisał Thomas Reid już w 1785 r. – która byłaby wspólna im wszystkim”¹⁰. Wypowiedź ta, zdaniem Harolda Osbourne’a, antycypuje wręcz zainspirowaną przez Ludwiga Wittgensteina i zainaugurowaną przez Morrisa Weitza w latach pięćdziesiątych XX w. dyskusję nad definiowaniem głównych terminów estetyki jako pojęć mających rodziny znaczeń – pojęć otwartych¹¹. Wcześniej więc zdano sobie sprawę nie tylko z różnorodności piękna, ale

⁵ Przedmiotem badań estetyki jest nie tylko sztuka, a sztuką zajmują się także inne nauki.

⁶ W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 137.

⁷ Etymologiczny argument Hegla interesująco uwypuklił Mirosław Żelazny, odpowiadając na pytanie o aktualność estetyki; M. Żelazny, *op. cit.*, s. 1.

⁸ T. Pawłowski, *Piękno i jego społeczno-psychologiczne uwarunkowania*, „Studia Filozoficzne” 1970, nr 4–5, s. 141–148.

⁹ S. Morawski, *op. cit.*, s. 113–115; J. Zimmermann, *op. cit.*, s. 379, 414.

¹⁰ T. Reid, *Essays on the Intellectual Powers of Man, Essay VIII*, cyt. za: H. Osbourne, *Zagadnienie definicji w estetyce*, „Estetyka” 1963, R. 4, s. 4.

¹¹ Por.: H. Osbourne, *op. cit.*, s. 4–6; M. Weitz, *Rola teorii w estetyce*, [w:] *Estetyka w świecie*, t. I, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1985, s. 347–359; T. Pawłowski, *Pojęcia mające rodziny znaczeń i problem ich definicji*, [w:] *idem, Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, PWN, Warszawa 1986, s. 121–148.

i z niebezpieczeństw związanych z jego normatywnym ujęciem, powodującym, że umyka złożoność i różnorodność doświadczenia. Z czasem piękno przestało być kategorią uniwersalną, stało się jedną z wielu¹². Co prawda, o pluralizacji estetyki można mówić już w starożytności, rzecz jednak w tym, że piękno utraciło rolę kategorii podstawowej¹³. Swoistą cezurę stanowi teoria Edmunda Burke'a. Nie dlatego, że jako pierwsza¹⁴ rozważała nowe kategorie, lecz z tego powodu, że była najbardziej radykalna: Burke zdefiniował wzniosłość tak, że tworzy negację wszystkich cech przypisywanych dotąd pięknu i łączy się z dotychczasowym jego przeciwieństwem – brzydota¹⁵. Kolejny punkt kulminacyjny w lansowaniu wzniosłości nastąpił w neoawangardzie, kiedy Barnett Newman uznał, że idealne greckie piękno stało się postrachem europejskiej sztuki i estetyki filozoficznej, gdyż pomieszano ze sobą i połączono różne dążenia: chęć wyrażenia związku z Absolutem i absolutyzację doskonałego wytworu¹⁶. Także dla postmodernistów – głównie za sprawą Jean-François Lyotarda – wzniosłość stała się bardziej interesującym przedmiotem studiów¹⁷.

Potyczka alternatywnych wartości estetycznych z pięknem to zaledwie element batalii. Awangardowy impet radykalizmu rozrósł się do rozmiarów sprzeciwu wobec wartości estetycznych w ogóle. Związek piękna i sztuki skompromitował się w postaci estetyzmu – swoistej „dyktatury piękna i sztuki”¹⁸. Co stało się, w sensie estetycznym, ze sztuką, która chciała być piękna i żadna inna poza tym, wyjaśniał Adorno: „błąd estetyzmu był estetyczny; estetyzm mylił samowiedzę towarzyszącą danej sztuce z tym, co zostało dokonane”¹⁹. Toteż XIX-wieczne dzieła realistyczne wydają się bardziej substancjalne²⁰ w sensie estetycznym niż te, które kultywowały ideał czystości sztuki. Integralnym elementem dzieła, jego koniecznym dopełnieniem, w sytuacji gdy ono samo gubi intencję, staje się refleksja, sztuka

¹² S. Morawski, *op. cit.*, s. 116.

¹³ J. Zimmermann, *op. cit.*, s. 414.

¹⁴ Za inicjatora przemian estetyki w kierunku pluralizacji wartości i subiektywizacji piękna uznaje się Josepha Addisona. Zob.: W. Tatariewicz, *op. cit.*, s. 176, 183–184; J. Płóciennik, *Krótką historią wzniosłości*, [w:] idem, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000, s. 75–76.

¹⁵ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, PWN, Warszawa 1968, s. 135–136.

¹⁶ B. Newman, *The Sublime is Now*, [w:] *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, eds Ch. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 2003, s. 580–582.

¹⁷ Liczne przykłady różnych odmian współczesnej refleksji zainteresowanej kategorią wzniosłości oraz obszerną bibliografię na ten temat podaje J. Płóciennik, *op. cit.*, s. 131–134.

¹⁸ R. Lütke, *Dyktatura piękna i sztuki. Przemyslenia na temat logiki estetyzmu*, „Studia Estetyczne” 1983–1984, t. XX/XXI, s. 45–52.

¹⁹ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 67.

²⁰ Tu: właściwe danej substancji.

zaś reaguje alergicznie na samą siebie²¹. Te rozważania Adorna ilustrują awangardowe formy negacji sztuki. Nie sposób przecenić roli Marcela Duchampa i jego *ready-mades* – czyli „przedmiotów gotowych”, zaczerpniętych spośród zwykłych przedmiotów użytkowych i wprowadzanych w artystyczny²² obieg na mocy arbitralnej decyzji artysty. Wybór *ready-mades* „nie był dyktowany estetyczną przyjemnością, lecz polegał na reakcji wizualnej indyferencji przy jednoczesnej totalnej nieobecności dobrego lub złego smaku. W istocie całkowita anestezja”²³. Po Duchampie związek sztuki z estetyką, a tym bardziej z pięknem, postrzeganym jako jej synonim i najbardziej skostniałe wcielenie, staje się przedmiotem najpoważniejszego sporu współczesnej estetyki – o estetyczną naturę sztuki²⁴. Jego aktualność potwierdza popularność tzw. sztuki krytycznej i zaangażowanej, która nie na to jest, by się podobała, lecz by pobudzała do myślenia, wskazywała ważne problemy²⁵.

Osobnym problemem jest to, czy w ogóle można stworzyć dzieło, które byłoby negacją piękna. Rys utopijny antysztuki dał znać o sobie choćby w taki sposób, że jej wytwory szybko z powrotem trafiły do obiegu sztuki i poddawane były estetycznym analizom²⁶. Toteż wielu twórców, zamiast kwestionować piękno, podjęło się jego redefinicji. Właściwie od starożytności były to dominujące zabiegi dokonywane na zbyt wąskim lub zbyt szerokim zakresie pojęcia piękna. Różnica polega na impecie radykalizmu. Dawniej

²¹ T. W. Adorno, *op. cit.*, s. 67–68.

²² Ta skrótowa charakterystyka *ready-mades* wymaga zastrzeżenia, że dyskusyjne są tutaj następujące kwestie dotyczące koncepcji antysztuki (czy a-sztuki w terminologii Duchampa): po pierwsze, w jaki sposób; po drugie, czy w ogóle, *ready-mades* mogły mieć (zgodnie z intencjami artystów) swoje miejsce w ramach pojęcia sztuki. Te rozważania wykraczają poza ramy artykułu. Na temat tych kontrowersji zob.: G. Dziamski, *Estetyka wobec przeobrażeń dwudziestowiecznej praktyki artystycznej*, [w:] i d e m, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1996, s. 55–80; G. Dziamski, *La valise de Marcel Duchamp*, [w:] i d e m, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 55–80; T. Binklej, *Przeciw estetyce*, [w:] *Zmierzch estetyki...*, t. I, s. 420–449.

²³ M. Duchamp, *Apropos of Readymades*, [w:] *Esthetics Contemporary*, ed. R. Kostelanetz, Prometheus Books, New York 1978, s. 93. Por. przypis 39 w niniejszym artykule.

²⁴ B. Dziemidok, *op. cit.*, s. 148–178.

²⁵ Jej przykładem jest lansowana przez Hala Fostera „sztuka polityczna”, której przedmiotem jest krytyka wybranych aspektów społecznych, np. podziału ról społecznych wedle płci, stereotypów etnicznych itp. H. Foster, *O idei sztuki politycznej*, tłum. E. Mikina, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 1, s. 125–126.

²⁶ „Kiedy odkryłem *ready-mades* – pisał Duchamp – zamierzałem przy ich pomocy obrzydzić ludziom cały ten estetyczny kram. Ale neodadaści używają *ready-mades* po to, żeby dopatrywać się w nich wartości estetycznych!! Cisnąłem im w twarz suszarkę do butelek i pisuar jako wyzwanie, a oni teraz podziwiają to jako coś pięknego”. M. Duchamp [list do Hansa Richtera z 10 listopada 1962 r.], cyt. za: H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 352.

nowe kategorie były konkurującymi ze sobą odmianami piękna²⁷, a jeśli formułowano teorie sprzeczne z pięknem, to i przeciwstawiano pięknemu nazwę lansowanej kategorii. Natomiast w drugiej połowie XIX i w XX w. pojawiają się takie koncepcje piękna, które dawny jego sens zupełnie odwracają. I tak, przedefiniowano piękno np. na tzw. „piękno negatywne”; Karl Rosenkranz uznał, iż „brzydota istnieje tylko wówczas, gdy istnieje piękno”, z faktu zaś, że brzydota stanowi negację piękna wyciągnął wniosek, że jest „pięknem negatywnym”²⁸. Mimo iż zdaniem interpretatorów definicja ta obarczona jest błędem *contradictio in adjecto*, udało się do niej twórczo odnieść w praktyce. Na ów „organiczny” związek piękna z brzydotą powołał się na początku XX w. Henry van de Velde. Głosił, że nowe angielskie meble posiadały „piękno negatywne”: „były piękne szczególnie tym, czego nie posiadały [...] swoim systematycznym ogołoceniem z ornamentów”²⁹. Najślynniejsi odkrywcy nowoczesnego piękna tworzyli jego teorie w warunkach sojuszu sztuki z technologią³⁰. Podobnie jak w świecie przemysłu, gdzie nie często doskonalili się przeżytki, a zastępuje je wynalazkami, tak i w sztuce stare piękno postanowiono zastąpić „nowym”. Jego odkrywcom patronował Paul Souriau – twórca pionierskiej tezy o pięknie tworzonym przez maszyny: racjonalnym i funkcjonalnym³¹. Wśród artystów najgłośniejsze redefinicje piękna stworzyli włoscy futuryści i Fernand Léger³². Budzą jednak one istotną wątpliwość: czy w radykalnych przesunięciach zakresu znaczeniowego lub rozbudowanych klasyfikacjach nie chodzi po prostu o inne wartości (także pozaestetyczne)? Z pewnością awangardyści swą „pojęciową rozwiązłość” przyczyniają się do dewaluacji piękna i zarazem rozwoju skrajnych wersji subiektywizmu i relatywizmu estetycznego.

Najnowsze losy piękna przynoszą jego banalizację i trywializację. Objawia się to w szablonowości, pospolitości, wulgarności i świadomie powierzchniowym nawiązywaniu do piękna. Tę pozorną eksplozywność piękna obserwuje się głównie w sztuce flirtującej z kulturą masową: pop-arcie,

²⁷ Por.: S. Morawski, *op. cit.*, s. 116; W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 152–155, 165–166.

²⁸ K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, 1853, cyt. za: W. Hofmann, *Zagadnienia analizy strukturalnej*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 507.

²⁹ H. van de Velde, *Ornament jako symbol*, [w:] *Moderniści o sztuce*, red. E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 508.

³⁰ Inne redefinicje tworzyli m. in. surrealiści, Piet Mondrian.

³¹ Zob. P. Souriau, *Piękno racjonalne*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, PWN, Warszawa 1980, s. 180–194.

³² Pierwsi mieli wiele szyldów dla nowego piękna – „piękno techniczne”, „piękno szybkości”, „piękno walki”, „piękno agresywne”. Léger lansował „piękno mechaniczne”, zob.: F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, PWN, Warszawa 1969, s. 142–145; F. Léger, *Estetyka maszyny*, [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 217–219.

postmodernistycznej plastyce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, aranżacjach przestrzeni miejskiej, komputerowym *designie*, „spektaklach” mediów elektronicznych. Tak modernistyczne, jak i postmodernistyczne interpretacje pop-artu podważają jego związek z pięknem: w ogóle go kwestionują, definiują jego uboższą agresywną odmianę³³ lub proponują alternatywy w postaci innych kategorii estetycznych³⁴. W plastyce postmodernizmu zaś pozór piękna jest tak silny na skutek przesunięcia akcentu z zagadnień formalnych na treść³⁵. Wiąże się go z rzekomym mimetyzmem, powrotem do figuratywności oraz nawiązaniami do repertuaru formalnego i ikonograficznego różnych epok³⁶. Strategia artystów, takich jak Jeff Koons, została precyzyjnie i dobitnie określona jako plagiat³⁷. W tej praktyce, będącej *de facto* rodzajem strategiczno-ludycznej gry z konwencjami, sztuka zachowuje się jak język dyskursywny. A w nim – pisze Roland Barthes – piękno można przywołać wyłącznie w formie cytatu³⁸. W ten sposób otrzymujemy piękno gotowe (*ready-made*), a wobec takiego – przypomnijmy – jesteśmy całkowicie zanestetyzowani³⁹. Los swobodnego cytatu

³³ D. Jachimowicz, *Pop-art a postmodernizm*, [w:] *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej. Próby interpretacyjne*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1991, s. 101.

³⁴ Takich jak: ładność, śliczność, kicz, brzydota charakterystyczna lub *camp* i *queer*. Zob. np.: M. Wallis, *O przedmiotach pięknych i ślicznych; O przedmiotach estetycznie brzydkich*, [w:] *idem, Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 261–269, 270–284; T. Pawłowski, *Wartość estetyczna a kicz*, [w:] *idem, Wartości estetyczne*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, s. 177–211. *Camp* i *queer* nie są kategoriami *stricto* estetycznymi, ale w estetyce są coraz częściej wykorzystywane; zob. np. interesującą interpretację twórczości i postawy artystycznej Andy’ego Warhola: E. Kosofsky-Sedgwick, *Queer Performativity: Warhol’s Whiteness / Warhol’s Shyness*, [w:] *The Artist’s Body*, ed. T. Warr, Phaidon Press, London 2002, s. 271–272.

³⁵ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 1997, s. 181–199.

³⁶ Nie bez znaczenia jest tutaj fakt odwoływania się do autorytetu tradycyjnych mediów artystycznych, będących „naturalnym” siedziskiem piękna (malarstwo i rzeźba) oraz jakości materiału i doskonałości warsztatowej.

³⁷ S. Ford, *Plagiaty*, [w:] S. Home, *Gwałt na kulturze, Utopia, awangarda, kontrkultura. Od lettryzmu do Class War*, tłum. E. Mikina, Signum, Warszawa 1993, s. 105–106.

³⁸ R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 69.

³⁹ Tu anestetyka polega nie tylko (jak wyjaśniał Duchamp) na obojętności, ale na braku odczuwania na wysokim poziomie pobudzenia. Tak anestetykę, jako drugą stronę estetyki w warunkach powszechnej estetyzacji, definiują Odo Marquard i Wolfgang Iser, różnie jednak uzasadniając i oceniając to zjawisko. Por.: O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica (Po postmodernie)*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szachaj, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 257–258; W. Iser, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, tłum. J. Gilewicz, [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara, M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 11–52.

dzieli piękno we wszystkich praktykach rewitalizujących różne style. Ta „estetyka obrazów obrazów”⁴⁰ manifestuje się choćby w imitacjach „najpiękniejszych” wizytówek różnych epok, np. perlistych „Turnerów” w pejzażach Grahama Ovendena⁴¹. Słusznie Christian Enzensberger zauważa, że w sztuce współczesnej przy próbie ukazania piękna lub prawdy za każdym razem coś się nie udaje⁴². Piękno sztuki jest dziś podejrzane⁴³. „Oczywiście nie może być mowy o wartościach tam – powiada Baudrillard – gdzie raz wartości stały się epidemią [...] wszystko jest wartościowe i nikt już nie rozpoznaje w tym żadnej wartości”⁴⁴. A jedyny zysk, jaki da się wyciągnąć z kolejnej puszki Campbella, jest taki, że w ogóle nie musimy dłużej czuć się zobligowani do zadawania pytań dotyczących m. in. piękna⁴⁵.

Kuszące, lecz niesatysfakcjonujące jest poszukiwanie piękna na miarę XXI w. w sztuce multimedialnej. Tę diagnozę potwierdza – choć nie wprost – prowokacyjny tytuł *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Użyto tutaj terminu „piękno” jako swoistego synonimu estetyki, odwołując się do tradycyjnego jej utożsamiania z pięknem. Pozwoliło to dobitnie postawić problem: czy estetyka z jej przedmiotem badań i aparatem pojęciowym jest potrzebna cyberkulturze? Okazało się, że ta dziedzina potrzebuje estetyki, ale poszukującej nowych formuł⁴⁶. Natomiast doświadczenie estetyczne w epoce mediów elektronicznych⁴⁷ poddał analizie Wojciech Chyła. Jego koncepcja źródła najnowszej estetyzacji – „maszyny widzenia” przesądza o losach piękna – „wybija koniec estetyki artystycznego dzieła”⁴⁸. Ekranowe spektakle multimedialnych wytrącają widza z własnego świata, a wtrącają w świat wyobraźni maszyny. Wyrazem artysty nie jest dzieło, lecz odbiór zaplanowany jako zbiorowe wyobrażenie, którego widz jest zaledwie współnikiem. Nie kreuje on już przedmiotu swoich wyobrażeń, to maszyna widzi za niego. Sam podmiot doświadczenia estetycznego staje

⁴⁰ K. Wilkoszewska, *op. cit.*, s. 196.

⁴¹ H. Cumming, *Post-Modern Landscape. The Art of Graham Ovenden*, [w:] *The Post-Avant-Garde. Painting in the Eighties*, ed. A. C. Papadakis, Art and Design, London 1987, s. 77–80.

⁴² C. Enzensberger, *Koniec pewnej epoki sztuki*, tłum. L. Kasajew, [w:] *Śmierć estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 507.

⁴³ Wielu współczesnych artystów bezpardonowo je wyśmiewa lub wykazuje jego estetyczną impotencję, m. in. Mark Kostabi, Vanessa Beecroft.

⁴⁴ *Rozmowa z Jeanem Baudrillardem* [rozmawia John Strand], „Format” 1991, nr 1/2, s. 64–65.

⁴⁵ J. Baudrillard, *Poza pięknem i brzydotą, poza dobrem i złem*, tłum. Z. Reklewska-Braun, „Format” 1991, nr 1/2, s. 64.

⁴⁶ K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 7–25.

⁴⁷ Autor punkt ciężkości w swych rozważaniach przenosi na telewizję.

⁴⁸ W. Chyła, *Nowa estetyzacja i jej źródło: „maszyna widzenia”*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa, s. 56.

się dziełem (przedmiotem) maszyny widzenia. Ta zaś daje spektakle, które sprawiają wrażenie bogactwa i nadmiaru przeżyć, gdy tymczasem ich odbiór dokonuje się poprzez wizję (przewidzenia). Autentyczne spostrzeżenia wyprzedza wizualny tok maszyny. Odbiorca w ekranowych „lustrach” nie odnajduje siebie, lecz cudze odbicia. Narcyz – pisze Chyła – który nie widzi swego odbicia, to Narcyz, który stracił moc doświadczenia. Sens estetyczności przemienia się w przeżycie parareligijne, w wizję bez spojrzenia, swoistą epifanię. Estetycznej irracjonalności, przeżyciu doświadczanemu tylko jako fuzja podmiotu i przedmiotu towarzyszy, zdaniem Chyły, powrót do naturalnej kategorii piękna, jaką jest transcendencja. Bowiem w tej sytuacji tzw. już tylko „doświadczenie estetyczne” traci swoje uprzestrzennienie, jest wirtualne – odbywa się poprzez działanie maszyny, a nie doświadczenie podmiotu i poza jego zdolnościami poznawczymi. Tym sposobem zanika pokantowska racjonalistyczna estetyka, wyłania się zaś schopenhauerowsko-wagnerowska estetyzacja. W tej fuzji chodzi o poddanie się woli powszechnej i zaakceptowanie przyszłego medialnego Gesamtkunstwerku, w miejsce osobistego doświadczenia jednostkowego przedmiotu estetycznego⁴⁹.

Warto spojrzeć na problematykę piękna z perspektywy symbiozy kultury niskiej i wysokiej⁵⁰. Lepiej wówczas widać, za jakiego rodzaju porażkę i na kim (czym) piękno (jeśli pozostać przy tym terminie) bierze dziś rewanż. Ponieważ jest ono powszechne, chodzi zapewne o odwet na modernizmie za odebranie pięknu głównej roli na artystycznej scenie. W tym sensie postmodernizm ze swą estetyką jako filozofią pierwszą⁵¹ i estetyzacją objaśniającą większość węzłowych dylematów kultury⁵² jest takiego piękna sprzymierzeńcem. Banalne i strywalizowane piękno bierze także rewanż za swą elitarność i powagę – tym razem na całej tradycji estetyki. Oba rodzaje rewanżu są dewaluacją piękna, sprowadzają je do określonego zespołu jakości zmysłowych⁵³. Dla wielu teoretyków to koniec pewnej epoki. Tak rozumiane

⁴⁹ *Ibidem*, s. 53–60.

⁵⁰ Por. np. Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 132.

⁵¹ A. Zeidler-Janiszewska, *Estetyka jako współczesna „filozofia pierwsza”*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 2, s. 145.

⁵² W. Welsch, *op. cit.*, s. 11–52.

⁵³ Niewiele pomogą tu interpretacje wspierające fenomen kultury masowej. Richard Shusterman, lansujący tzw. „żywe piękno” sztuki masowej, przeciwstawia je za Johnem Deweyem „salonowi piękności” sztuki elitarnej. Jednak nie rozważa adekwatności terminu do opisywanych zjawisk. Jego pluralistyczna koncepcja piękna powstała po to, by objąć refleksją doświadczenie estetyczne tych przejawów kultury, których nie daje się zamknąć w ramach tradycyjnych pojęć estetyki. Shustermanowskie wyrażenie „żywe piękno” przypomina inny związek frazeologiczny „żywe srebro”, którego sens ze srebrem nie ma nic wspólnego poza powierzchowną analogią barw rtęci i srebra. Rozważania Shustermana intencjonalnie pozostawiają nas na poziomie powierzchowności, wszak chodzi nie o obronę piękna jako konkretnego zjawiska, lecz obronę

piękno – zauważa Enzensberger – jest czymś niezniszczalnie trwałym i na przekór wszelkim negacjom ponownie „zaraża się” samym sobą⁵⁴. Świadomość tej sytuacji i ewentualny „wstyd estetyczny” są całkowicie daremne: „piękno artystyczne z przekorną złośliwością coraz bardziej niepowstrzymanie rozprzestrzenia się właśnie w zubożonej formie [...], podając się publicznie za «gówno artystyczne», żądając przy tym od teorii estetycznej ciągle nowych stopni refleksji, po których ta pokornie i nawet ochoczo się wspina”⁵⁵. Przytoczony tu epitet, odkąd Piero Manzoni wystawił swoje *Merda d'artista* (1961), ma już znaczenie historyczne i odbiorca sztuki współczesnej rozumie, że wraz z paradygmatycznymi przesunięciami w definiowaniu sztuki z wytworu na działanie, z wykonawstwa na konceptualizację, powinien być przygotowany na wszystko. Nie wszyscy jednak akceptują fakt – a tu wracamy do punktu wyjścia – że tego, ekscytującego skądinąd stanu rzeczy, nie sposób sankcjonować za pomocą dyskursu estetycznego. Procesy, o których tu mowa, ujęto w interesujące zagadnienie deestetyzacji sztuki⁵⁶. W omawianych wyżej przykładach estetykę jako domenę zmysłowych aspektów dzieła zastępuje po prostu erotyzm – artyści potwierdzają to *explicite*⁵⁷, natomiast czołowi teoretycy kultury za wyróżniki współczesności uznają właśnie idące w parze estetyzację i erotyzację⁵⁸.

Ogłaszanie kolejnego upadku piękna przypomina wzmiankowaną we wstępie praktykę wydawania pochopnych estetycznych wyroków śmierci. Choć wśród wielu estetyków dominuje dziś pogląd o znikomej roli piękna, pojawiają się i tacy autorzy, którzy głoszą możliwość aktualności dawnego związku piękna i sztuki. Transponowanie kategorii piękna na współczesną refleksję estetyczną może jednak budzić wiele wątpliwości. Łatwo narazić się dziś na zarzut ignorowania artystyczno-estetycznych przemian, łatwo – jak

przywileju jego stosowania bez definicji, a zgodnie z dynamiką przeżyć. Pouczający jest tu tylko fakt, że w poszukiwaniu znaczenia piękna, jego potoczne użycie zupełnie zawodzi. Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

⁵⁴ C. Enzensberger, *op. cit.*, s. 509.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 510.

⁵⁶ B. Dziemidok, *Deestetyzacja sztuki i estetyzacja życia codziennego. Kwestia zaspokajania podstawowych potrzeb estetycznych w kulturze postmodernistycznej*, [w:] *idem*, *Główne kontrowersje...*, s. 301–311.

⁵⁷ J. Koons, *The Jeff Koons Handbook*, Thames and Hudson, Anthony d'Offay Gallery, London 1992, s. 35–36.

⁵⁸ O estetyzacji jako erotyzacji interesująco pisał m. in. Zygmunt Bauman, zob. jego wypowiedź w *O szansach i pulapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995 – wiosna 1996)*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1997, s. 98. Zob. także głos w dyskusji Wojciecha Chyły w tej samej książce, *ibidem*, s. 102–103. Por. też erotyzację standardów piękna „obowiązującego” we współczesnej grafice komputerowej, patrz ilustracje w: J. Wiedemann, *Digital Beauties*, Taschen, Köln 2001.

pisze Jean Galard – stać się „karykaturą ducha metafizycznego, wywiedzioną z pragnienia identyczności, z potrzeby, aby wszędzie odnajdywać to samo”⁵⁹. Uznając więc pojęcie piękna za nieodzowne w teorii sztuki czy estetyce, trzeba oszacować jego przydatność, sprawdzić adekwatność do nowych warunków kulturowych i przywrócić określoną wartość, słowem: piękno trzeba poddać rewaloryzacji⁶⁰. Jej najbardziej wyraziste próby odnajdują w koncepcjach Hansa G. Gadamera i Odo Marquarda.

1. Piękno jako trwały element sztuki w ujęciu Hansa Geорга Gadamera

Próbując uchwycić pojęcie sztuki zgodne z naszym (współczesnym) jego rozumieniem, Gadamer jako jedną z podstawowych cech sztuki podaje piękno⁶¹. Sztuka to „sztuka piękna”. W świetle naszkicowanych wyżej perypetii piękna ta jednoznaczna wypowiedź niezwłocznie domaga się komentarza. Można by bowiem domyślać się tutaj albo jakiejś radykalnej redefinicji piękna, albo zredukowania zakresu rozważań do sztuki tradycyjnej. Jednak nic bardziej mylącego. Co prawda – jak zauważa Franciszek Chmielowski – Gadamer przywracając ważność pojęciu piękna, nadaje mu specyficzny, rzadko spotykany we współczesnej estetyce sens, jednak zarazem respektuje ugruntowane w tradycji znaczenie pojęcia piękna jako naczelnej kategorii estetycznej⁶². W tym spostrzeżeniu autor monografii Gadamerowskiej filozofii sztuki trafnie i syntetycznie uchwycił rewaloryzacyjny charakter ujęcia piękna autora *Aktualności piękna* (aczkolwiek nie określając owego charakteru tym terminem).

⁵⁹ J. Galard, *Śmierć sztuk pięknych*, tłum. M. Szpakowska, [w:] *Zmierzch estetyki...*, t. I, s. 372.

⁶⁰ Przez rewaloryzację pojęć rozumiem ich redefinicję, przeprowadzaną w porozumieniu z tradycją, która polega na przywróceniu im wartości sprzed upadku, nie zaś na arbitralnym nadaniu im nowych, pozytywnych znaczeń. Termin „rewaloryzacja” w kontekście estetyki i teorii sztuki oraz krytyki artystycznej został przez mnie szerzej opracowany w rozprawie doktorskiej *„Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką*.

⁶¹ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 17. Obok piękna wymienia Gadamer dwa inne zasadnicze wyróżniki dzieła sztuki: dzieło sztuki jest z definicji (wynika to z jego pierwotnej definicji jako wytworu) przeznaczone do użytkowania – wspólnego użytkowania, a zatem wspólnego rozumienia i komunikowania; wyróżnia je estetyczny charakter, więc to, że jest przedmiotem zmysłowego postrzegania. Estetyczny, nie znaczy: tożsamy z pięknym. Estetyka, podkreśla Gadamer, jest wynalazkiem późnym, dopiero XVIII-wiecznym. *Ibidem*, s. 16, 22–23.

⁶² F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 109; *idem*, *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 91–113.

Refleksja Gadamera nad sztuką i pięknem zawiera wiele złożonych aspektów. Z punktu widzenia losów piękna we współczesności dwa powiązane ze sobą zagadnienia – a zarazem pytania – wydają się najważniejsze: jaka perspektywa estetyki pozwala dziś utrzymać tradycyjne pojęcie piękna oraz w jaki sposób można objąć nim różnorodność zjawisk artystycznych, w tym awangardowych, a zatem także i tych, które programowo mają charakter antyestetyczny, są formami negacji sztuki?⁶³

Sens rozważań problematyki estetycznej określa u Gadamera oczywiście perspektywa hermeneutyczna. Choć związek obu tych obszarów filozofii bywa radykalnie rozdzielany⁶⁴, to autor *Aktualności piękna* dostrzega możliwość istotnego ich powiązania, poświęca zresztą temu zagadnieniu osobny tekst pt. *Estetyka i hermeneutyka*⁶⁵. W swym ujęciu estetyki Gadamer polemizuje zarówno z estetyką współczesną, jak i z chlubną XVIII i XIX-wieczną tradycją tej dyscypliny. Estetyka w ogóle – zauważa – jako ofiara osobliwego paradoksu, może być przywoływana przede wszystkim jako pomoc uwypuklająca sens pytań o jej status i przedmiot badań. Paradoks ów polega na tym, że sztuka (zasadniczy przecież przedmiot badań estetyki), a zwłaszcza jej klasyczny ideał, nie była sztuką, lecz produkcją określonych wyrobów, wówczas zaś kiedy stała się sztuką, czyli tym, co zwykle dziś rozumiemy pod tym terminem, nastąpiła rewolucja artystyczna, która zakwestionowała nawet samo jej pojęcie⁶⁶. Słusznie zauważa więc Gadamer, że piękno jako wyróżnik sztuki odsyła nas właściwie poza granice współczesnej estetyki⁶⁷. Wcale jednak dla autora *Aktualności piękna* ów krótki i szczęśliwy okres, kiedy sztuka była sama sobą i zarazem przedmiotem uwagi estetyki, nie jest wzorcem pojmowania ani sztuki, ani piękna. Wprost przeciwnie, Gadamerowski projekt „zaabsorbowania estetyki przez hermeneutykę”⁶⁸ ufundowany jest na krytyce autonomii estetyki⁶⁹. Wyizolowane, bezpośrednie doświadczenie czysto estetyczne jest poza zainteresowaniami hermeneutyki. Gadamer widzi sens estetyki nie w poszukiwaniu swoistości, odrębności doświadczenia estetycznego, lecz w wysiłku zrozumienia sensu tego, co łączy estetykę

⁶³ Ważność tego założenia podkreśla Gadamer wielokrotnie, zob. m. in.: H. G. G a d a m e r, *op. cit.*, s. 11, 24.

⁶⁴ Chodzi tu przede wszystkim o bezpośrednie podważenie statusu estetyki przez Martina Heideggera; zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Filozoficzne podstawy Heideggerowskiego „zniesienia estetyki”*, [w:] idem, *Sztuka – mit – hermeneutyka*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1988, s. 105–106. Wyrażenie „estetyka hermeneutyczna” przyjmuję za: S. M o r a w - s k i, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

⁶⁵ H. G. G a d a m e r, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa 1979, s. 119–127.

⁶⁶ H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 24–25.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 17.

⁶⁸ H. G. G a d a m e r, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 174.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 71–72.

z innymi działaniami człowieka⁷⁰. Tym elementem spajającym jest uniwersalne doświadczenie hermeneutyczne – doświadczenie rozumienia. Ma ono charakter rozmowy, ta zaś ma strukturę gry⁷¹. Rozumienie jest podstawowym ukonstytuowaniem człowieka. Jest poznaniem – to znaczy przekazywaniem prawdy⁷². Prawda ta nie dotyczy doraźnie rozpoznawanego sensu, które dzieło sztuki miałoby przekazywać, lub też intencji twórcy. Związana jest natomiast z określoną wizją „zasady świata”. W Gadamerowskim ujęciu rzeczywistość ma postać spekulatywną, a rozumienie i byt są współprzynależne. Byt – tak samo byt dzieła sztuki – nie jest do odróżnienia lub zrozumienia jako „byt w sobie”, jako pewna całość. Byt istnieje o tyle, o ile jest poznawany, poznanie bytu nie polega na jakimś zewnętrznym objęciu go przez podmiot. Nie inaczej jest z dziełem sztuki. Nie można go rozpoznać, odróżniając np. od innych przedmiotów za pomocą kryteriów estetycznych. Poznanie przynależy do bytu, a zatem „to raczej sama rzecz prezentuje się zgodnie ze swą istotą”. Można zatem mówić o samoprezentacji bytu w procesie rozumienia. Rozumienie (jako *ver-stehen*) to przystawanie do sensu, jaki dobiega z tradycji⁷³.

Istota piękna i sztuki wynika więc z tego, że usytuowane są one w tym właśnie „żywole międzyludzkiego porozumienia”⁷⁴, to zaś, co estetyczne, jest organicznie powiązane ze sferą poznawczą, moralną i praktyczną. Oznacza to, iż pytania kierowane do sztuki są takie same jak te, które dotyczą życia w ogóle – dotyczą sensu naszego istnienia i wysiłku samopoznania⁷⁵. Ten rys Gadamerowskiej koncepcji sięga najbardziej odległej i najbardziej ogólnej (szerokiej) w definiowaniu piękna tradycji – starożytnej triady wartości: piękna, dobra i prawdy⁷⁶. Kiedy jednak w teoriach starożytnych

⁷⁰ Tak ujmuje (za Platonem) Gadamer ogólne zadanie filozofii — jako „znajdowanie tego, co wspólne, również pośród tego, co zróżnicowane”. H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 15. Nie inaczej więc traktuje estetykę, którą uznaje za dyscyplinę filozoficzną. Por. F. C h m i e l o w s k i, *Sztuka, sens...*, s. 33.

⁷¹ Element gry jest ważny, ponieważ wyjaśnia sposób odsłaniania się prawdy w dziele sztuki. Gra zawsze wymaga współuczestnictwa. W procesie rozumienia gra zajmująca miejsce dystansu (tradycyjnie przyporządkowanemu postawie poznawczej) wyjaśnia, że rozumienie nie polega na obejmowaniu z góry przedmiotu rozumienia, ale na przystawaniu do rzeczy; H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 29–30.

⁷² H. G. G a d a m e r, *Prawda i metoda*, s. 118.

⁷³ B. B a r a n, *Spekulacja hermeneutyczna*, [w:] H. G. G a d a m e r, *Prawda i metoda*, s. 10–11. Bogdan Baran podjął próbę rekonstrukcji Gadamerowskiej wizji „zasady świata”. Nawiązując do najbardziej ogólnych i zarazem zasadniczych zagadnień refleksji Gadamera (których szersze rozważanie daleko wykroczyłoby poza ramy tematu artykułu) korzystam z opracowania tłumacza *Prawdy i metody*.

⁷⁴ F. C h m i e l o w s k i, *Hermeneutyczny wymiar...*, s. 92.

⁷⁵ S. M o r a w s k i, *Postowie*, [w:] H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 77.

⁷⁶ Gadamer pisze wprost, że piękno sztuki, jako zmysłowe przeświecanie idei, jest podjęciem myśli Platonskiej dotyczącej jedności dobra i piękna. H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 42.

próbowano odnosić kategorię piękna do zjawisk powiązanych z ludzką wytwórczością (sztuką w rozumieniu dzisiejszym), powoływano wówczas kategorię piękna niższego. Natomiast w ujęciu autora *Aktualności piękna* sztuka jako właściwy model⁷⁷ doświadczenia hermeneutycznego bezpośrednio powiązana jest z najwyższymi wartościami.

Przyjrzyjmy się zatem dokładniej, w jaki sposób Gadamerowska estetyka hermeneutyczna podejmuje zagadnienie piękna sztuki, by móc potem rozważyć, czy i jak możliwe jest odniesienie go do nowoczesnej i współczesnej praktyki artystycznej.

Gadamer zauważa, że piękno nie mieści się w wyglądzie jako takim⁷⁸, że miernik estetyczny zwykle jest zbyt zredukowany⁷⁹. Twierdzi, iż są to skrajne przypadki, kiedy coś wywołuje estetyczną satysfakcję bez jakiegokolwiek odniesienia do czegoś pojęciowego. Oto, jak reaguje ów autor na „klasyczny” przykład przedmiotu czysto estetycznej satysfakcji: „Zaiste, nie ma nic straszliwszego niż natrętna tapeta [...]. Koszmarne sny naszego dzieciństwa mogłyby coś na ten temat powiedzieć”⁸⁰. Wzorzysta tapeta – to oczywiście także przykład Kantowskiego piękna wolnego⁸¹. Gadamer zwraca uwagę, że jakkolwiek zasługą Kanta jest wyodrębnienie doświadczenia estetycznego, to nie można przypisywać mu intencji uczynienia z tego rodzaju piękna ideału sztuki⁸². Tym natomiast, co w koncepcji Kantowskiego smaku estetycznego zasługuje na baczniejszą uwagę, to fakt – jak interpretuje to Gadamer – że zapoczątkowała ona nowożytny i estetyczny zarazem powiązanie piękna i prawdy dzięki odkryciu subiektywnej powszechności sądu smaku⁸³. Przekonanie to, zdaniem niemieckiego filozofa, można powiązać ze starym sensem greckiego *kalon*, czyli z tym, co uznane w życiu publicznym przez obyczaj, z tym, co przeznaczone jest do oglądania. Od dawna więc – przypomina Gadamer – piękno wiąże się z przyzwoleniem wszystkich⁸⁴. Z tego też

⁷⁷ Choć w hermeneutyce Gadamera ośrodkiem współprzynależności rozumienia i świata jest język, to jednak podkreśla on wyraźnie, że „dzieło sztuki przekazywane jest tak samo, jak źródła pisane. W każdym razie «przemawia» ono nie tylko tak, jak pozostałości dawnych czasów przemawiają do historyka i nie tylko tak, jak historyczne dokumenty prawne, stwierdzające jakiś stan rzeczy. [...] to, co nazywamy językiem dzieła sztuki, ze względu na który jest ono zachowywane i przekazywane, to język, którym ono samo mówi, bez względu na to czy jest natury językowej czy nie”. H. G. G a d a m e r, *Estetyka i hermeneutyka*, s. 123–124.

⁷⁸ H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 42.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 38.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 26.

⁸¹ I. K a n t, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986, s. 106.

⁸² H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 27. Zresztą, co podkreśla słusznie Gadamer, Kant piękno będące przedmiotem bezinteresownego upodobania (przedmiot czystego, a nie stosownego sądu smaku) odnajduje przede wszystkim w przyrodzie. Por. I. K a n t, *op. cit.*, s. 109.

⁸³ H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 23.

⁸⁴ Sens ten zachował się w istniejącym do dziś zwrocie „piękna obyczajność”. *Ibidem*, s. 18.

powodu nie ma sensu pytać o to, dlaczego się ono podoba. Piękno spełnia się w postaci samookreślenia, ujawnia się jako samoprezentacja⁸⁵.

Całkowicie subiektywny smak jest czymś „wyraźnie pozbawionym sensu”⁸⁶, ponieważ nie bierze pod uwagę żadnych istotnych uwarunkowań sztuki, nie ma nic wspólnego z doświadczeniem piękna sztuki. Gadamer zwraca uwagę, że w doświadczeniu estetycznym odgrywa ważną rolę postrzeganie – *aisthesis*, czyli to, co leży u podstaw wyodrębnienia samego terminu estetyka i dyscypliny estetyki. Przyglądając się niemieckiemu odpowiednikowi tego słowa – *wahrnehmen* – znajduje potwierdzenie, że postrzeganie to nie tylko zbieranie doznań zmysłowych, ale uznanie czegoś za prawdziwe (*für wahr nehmen*). Ważność postrzeżenia związana jest z tym, że zdolne jest łączyć zmysłowe jakości z prawdą. Rzecz w tym właśnie – postuluje Gadamer – by nie izolować, nie odróżniać tego, co estetyczne i zmysłowe, od tożsamości dzieła. Zatem głębia postrzeżenia polega na „estetycznym nieodróżnianiu”⁸⁷. W przekonaniu Gadamera doświadczenie estetyczne pośredniczy w rozumieniu, w odsłanianiu prawdy. W doświadczeniu piękna jest jakiś rodzaj prawdy, ale nie daje się on ująć jakimś pojęciem czy objąć przez intelekt⁸⁸. Doświadczenie piękna, będącego ucieleśnieniem prawdy, nie może polegać na prostym przenoszeniu lub przekazywaniu sensu – wówczas byłoby tożsame z przedmiotem oczekiwania rozumu teoretycznego⁸⁹. Tymczasem w przypadku sztuki zawsze znajdujemy się w polu napięcia między „patrzeniem obrazu”⁹⁰ i „wejrzeniem w obraz” a znaczeniem: w polu gry pomiędzy wyobraźnią i intelektem.

Istotę sztuki pięknej przybliża jej symboliczny charakter. Ta analogia wprost narzuca się przy Gadamerowskim założeniu, że piękno sztuki „nie mieści się” w jego wyglądzie. Symboliczność sztuki pięknej rozumie Gadamer specyficznie, starannie oddzielając ją od alegorii⁹¹. Alegoria – zauważa

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 26.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 38. Gadamer przyznaje, że sformułowanie to ma nieco „barokowy” charakter. Sądzę jednak, że dobrze oddaje ono intencję włączenia go w obręb doświadczenia hermeneutycznego.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 23.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 49.

⁹⁰ Dla myślenia estetycznego charakterystyczne jest to, że kieruje się wyobraźnią, czyli zdolnością człowieka do kształtowania sobie obrazu. Wykorzystując pojęcie obrazowania do bliższego opisu doświadczenia sztuki, Gadamer odwołuje się do Platońskiego wątku o pierwotnym wzorze i jego odbiciach. Zastrzega jednak, że zazwyczaj jest on trywializowany. Relacja między widzem i obrazem ma charakter gry. Dzieło przemawia do widza, ale tego widza, który współgra: „jest przecież tak, że w jednym i tym samym procesie wydobywamy niejako obraz z rzeczy i że go w rzeczy mocą wyobraźni wnosimy”. *Ibidem*, s. 23, 27.

⁹¹ Morawski zwraca uwagę, że Gadamerowska koncepcja symbolu uległa w *Aktualności piękna* znacznej modyfikacji. Wcześniej autor nie akcentował różnicy pomiędzy symbolem i alegorią, a symbol traktował jako zjawisko analogiczne do znaku. *Aktualność piękna* zawiera znaczenie symboliczności bliskie temu, co wcześniej było ujmowane jako obrazowość. Zob. S. M o r a w s k i, *Postłowie*, s. 72–73.

niemiecki filozof – odnosi odbiorcę do czegoś zewnętrznego, do znaczenia, które musi być znane wcześniej, mamy więc w jej przypadku do czynienia z „nieuzasadnioną [...] konotacją tego, co obojętne, co nieartystyczne”⁹². Symbol natomiast uchwytne jest bezpośrednio jako gra odsłaniania i skrywania sensu. Ów sens dzieła sztuki polega na tym, że „jest ono tu oto”, a nie na odesłaniu do czegoś, przekazaniu czegoś; dzieło sztuki nie przemawia do nas po to, abyśmy pomyśleli coś innego. „Dzieło sztuki oznacza pewien przyrost bytu”⁹³. I to odróżnia je od innych wytworów człowieka, będących tylko narzędziami służącymi do czegoś, podczas gdy dzieło sztuki odsyła do samego siebie. „Świadomość estetyczna – pisze Gadamer – ma prawo twierdzić, że dzieło sztuki przekazuje się samo”⁹⁴.

Dodatkowe uzasadnienie samoprezentacyjnej funkcji piękna i sztuki odnajduje Gadamer również w antyku, w odwiecznym związku sztuki z naśladowaniem. Nawiązuje jednak do najbardziej ogólnego, pitagorejskiego ujęcia *mimesis*, polegającego na przedstawianiu porządku. Pitagorejczycy zauważyli, że harmonię wszechświata odzwierciedlają określone stosunki liczbowe, które z kolei naśladować można w innych obszarach – przede wszystkim w muzyce. Zaobserwowali również, że porządek ten pełni funkcję katartyczną. Zatem najdawniejsze pojęcie naśladowania implikuje trzy powiązane ze sobą sposoby przejawiania się porządku: świata, muzyki i duszy⁹⁵. Przywołując tę koncepcję, Gadamer twierdzi – wbrew Platonowi – że *mimesis* to nie stwarzanie pozoru, a „doprowadzenie czegoś do przedstawienia, tak by było obecne w zmysłowej pełni”⁹⁶; „*mimesis* to nie tęsknota, ale jej spełnienie”⁹⁷. Sztuka jest więc zawsze *mimesis* w tym sensie, że coś siebie przedstawia, tym zaś co jest uchwytne, to niepowtarzalna postać, określony porządek. Dzieło sztuki jest rękojmnią porządku, nawet jeżeli jego symboliczna reprezentacja różni się od naszego przyzwyczajenia⁹⁸. Gadamerowska interpretacja *mimesis* najdobitniej wskazuje, że sztuka jest miejscem, gdzie prawda najczęściej człowiekowi się przytrafia⁹⁹. „Dzięki pięknu – pisze autor *Prawdy i metody* – można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat”¹⁰⁰.

⁹² H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 43.

⁹³ *Ibidem*, s. 44.

⁹⁴ H. G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, s. 119.

⁹⁵ H. G. Gadamer, *Sztuka i naśladowanie*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *idem*, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, oprac. K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 138–139.

⁹⁶ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 48.

⁹⁷ H. G. Gadamer, *Sztuka i naśladowanie*, s. 138.

⁹⁸ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 48.

⁹⁹ Zgodnie z integrującym, a nie izolującym charakterem doświadczenia piękna, Gadamer nie oddziela piękna sztuki od piękna natury. Nadmieniam jednak, że aby określić wzajemny stosunek estetyki i hermeneutyki, wystarczy odwołać się do dzieła sztuki, ponieważ to, w jaki sposób postrzegamy naturę, jest zdeterminowane przez artystyczną twórczość danej epoki; zob. H. G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, s. 121–122.

¹⁰⁰ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 19.

Samo piękno natomiast jest zmysłowo postrzegalnym obliczem prawdy. Jednak ów porządek (naśladujący stosunki liczbowe) jest relacyjnością uchwytaną tylko duchowo, nie zmysłowo¹⁰¹. Estetyczną (zmysłową wręcz) cechą piękna jest to, że ma sposób istnienia światła. Należy pamiętać jednak o tym, że „promieniowanie” piękna – czyli to, co zmysłowo widzialne, to, co budzi pożądanie – jest jedną z wielu własności tego, co piękne. Jest funkcją harmonii bytu, która w postaci światła się ujawnia, wyłania jako jedność¹⁰². Światło piękna jest więc – jak podkreśla Bogdan Baran – pośrednikiem między ideą a zjawiskiem¹⁰³. „Piękno – pisze Gadamer – choćby napotkane niespodzianie, jest czymś w rodzaju rękojmi, iż w całym zamęcie rzeczywistości – ze wszystkimi jej niedoskonałościami i złem [...] – to co prawdziwe nie leży w niedostępnej dali, ale wychodzi nam na spotkanie. Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością”¹⁰⁴.

Głębia, jaką przypisuje Gadamer dziełu sztuki, oraz piękno, które przyporządkowuje sztuce *ex definitione*, muszą budzić zdumienie, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, iż zamierza on tymi cechami objąć nawet antysztukę. Jednak wraz z chwilą uważniejszego przyjrzenia się temu problemowi jeszcze bardziej zdumiewa fakt, iż rozbieżność ta jest w zasadzie pozorna. Wynika ona z odmiennego (od powszechnie przyjmowanego, normatywnego) pojęcia wartości. Gadamerowskie piękno nie jest teoretycznym schematem, a ujawnia się każdorazowo w indywidualnym procesie doświadczenia estetycznego¹⁰⁵. Podobnie jak istoty piękna, tak i istoty dzieła sztuki, nie łączy ów autor z żadnymi normatywnymi jego wyróżnikami. Tożsamości dzieła nie gwarantują żadne definicje¹⁰⁶. I tak, dzieło nie jest związane z ideałem harmonii¹⁰⁷. Również nie określa go mistrzostwo w uchwyceniu proporcji. O dziele nie stanowi też mimetyczna wierność. Właśnie zbudowanie progu przed teoriami naśladowania, rozumianymi jako odwzorowanie wyglądu, uznaje Gadamer za jedno z największych wyzwań dla teorii sztuki¹⁰⁸. Wszelkie podziały sztuki – jak zauważa – są sztuczne. Na przykład, nietrafny jest podział na sztukę abstrakcyjną i figuratywną. Demaskuje go najdawniejsze pojęcie *mimesis*, oznaczające przedstawienie porządku: dzieła abstrakcyjne nie zawierają, co prawda, takiego porządku, który odpowiadałby jego wyobrażeniom powiązanym ze sferą praktyczną, ale posiadają „wciąż odnawiany i potężny

¹⁰¹ H. G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, s. 138.

¹⁰² H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 435.

¹⁰³ B. Baran, *op. cit.*, s. 15. Por. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 439.

¹⁰⁴ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 20.

¹⁰⁵ F. Chmielowski, *Sztuka, sens...*, s. 101, 115.

¹⁰⁶ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 37.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 34.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 40.

pierwiastek duchowej energii porządkującej”¹⁰⁹. Fałszywy jest również podział na sztukę tradycyjną i współczesną, oparty na przekonaniu, że pierwsza jest przedmiotem estetycznej delectacji, druga zaś przeznaczona jest do współdziałania¹¹⁰. W tym przypadku prawdą jest zaledwie to, że współczesna praktyka artystyczna bardziej nas na taki, aktywny aspekt odbioru uczyła, wymuszając przede wszystkim nowe sposoby odbioru¹¹¹.

Artystyczne zmiany nie są więc dla Gadamera powodami, dla których trzeba zmieniać pojęcie sztuki lub z niego rezygnować. Zadanie współczesnej refleksji nad sztuką nie polega zatem na stworzeniu nowego jej pojęcia, lecz na opracowaniu nowego jej uprawomocnienia¹¹². Od Sokratesa nie jest pewne, czy obraz ma walor prawdy¹¹³ i – jak przekonuje Gadamer, podając liczne przykłady – często trzeba było sztukę uzasadniać, gdy pojawiał się wymóg nowej prawdy¹¹⁴. Problem sztuki XX w. (a właściwie także i znacznej części XIX w.) polega na tym, że jest ona przede wszystkim „zadaniem dla myślenia”¹¹⁵, nie uzasadnia jej jakiś związek zewnętrzny (np. z religią lub polityką).

Autonomizacja sztuki współczesnej nie wyklucza jednak możliwości uchwycenia wspólnych jej cech z fenomenem sztuki w ogóle. Jest coś w działaniach Duchampa, w jego *ready-mades* – zauważa Gadamer – co nie pozwala jednak powiedzieć, że są to po prostu „paskudne wybryki” i nie poza tym¹¹⁶. Co więcej, niemiecki filozof twierdzi, że poprzez ten rodzaj dzieł Duchamp odkrył coś z uwarunkowań doświadczenia estetycznego – szok estetyczny¹¹⁷. Nie da się jednak tych dzieł objąć za pomocą środków klasycznej estetyki. Autor *Prawdy i metody* proponuje zatem cofnąć się do bardziej elementarnych doświadczeń ludzkich – gry, symbolu i święta, i dzięki

¹⁰⁹ H. G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, s. 140.

¹¹⁰ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 37.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 10.

¹¹² *Ibidem*, s. 5.

¹¹³ *Ibidem*, s. 3. O ile w logice i etyce Sokrates był przeciwnikiem relatywizmu, o tyle uznawał względne składniki w sztuce. Ponadto problematyczna w tym kontekście jest jego słynna teza o idealizacji przyrody poprzez sztukę. Por. W. Tatarski, *Estetyka sofistów i Sokratesa*, [w:] *idem, Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 106–107.

¹¹⁴ Prawdy związanej z nowymi kulturowymi warunkami, np.: sytuacja sztuki w warunkach wczesnochrześcijańskiego ikonoklazmu. Zob. inne przykłady w: H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 3–5.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 29.

¹¹⁷ Jest to zresztą termin, mający ugruntowaną pozycję w estetyce, głównie za sprawą Benjamina i Adorna, a współcześnie bardzo często eksploatowany. Zob. np.: B. Frydryczak, *Estetyki oporu*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Zielona Góra 1995; A. Pitrus, *Estetyka szoku – o gatunkach progresywnych*, [w:] *Estetyczne przestrzenie...*, s. 270–278.

ich trwałej obecności wykazać „jedność dawnego i minionego”¹¹⁸, wyjaśnić istotę sztuki w ogóle. Gadamer określa ją jako „hermeneutyczną tożsamość dzieła”. Tożsamość przysługuje dziełu – pisze on – z tego względu, że jest w nim coś do zrozumienia, że jest wyzwaniem, które czeka na to, by ktoś mu sprostął. Hermeneutyczna tożsamość dzieła ujawnia strukturę gry doświadczenia sztuki: dzieło istnieje tylko dla tego, kto współgra, kto podejmuje owo wyzwanie¹¹⁹. Hermeneutyczna tożsamość dzieła implikuje symboliczność, która pozwala rozpoznać w konkretności danego przedmiotu coś bardziej ogólnego – np. piękno¹²⁰. Wreszcie owa tożsamość, domagająca się od odbiorcy podążania jej własnym rytmem, własnym czasem czy innego sposobu przebywania – takiego, w którym zdolni jesteśmy afirmować własne bycie, słowem: świętowania. *Suszarka do butelek* Duchampa (*ready-made* z 1914 r.) – konstatuje Gadamer – „prawdopodobnie [podkr. – W. K.-J.] nie będzie nigdy dziełem trwałym w sensie klasycznej trwałości, ale w sensie tożsamości hermeneutycznej jest «dziełem» na pewno”¹²¹. Jeżeli bezwzględny wymóg piękna nie przesłoni tego, co jest istotą doświadczenia sztuki – „rozumiejącego spotkania ze sztuką, które odsłania zawarte i utrwalone w jej przekazie treści ludzkiego życia i doświadczenia”¹²², można mieć nadzieję na piękno. Nie objawi się ono wówczas prawdopodobnie (trzeba zachować przenikliwość Gadamera, nie zabrakło bowiem i takich odbiorców, którzy w *Suszarce do butelek* właśnie to dostrzegli¹²³) w postaci zharmonizowanego układu elementów. Jeśli podjęliśmy wysiłek rozumienia, piękno jako nieodłączny zmysłowy ekwiwalent prawdy da o sobie znać niezawodnie. Można poznać to po tym, że „jeśli naprawdę doświadczyliśmy sztuki, to świat stał się lżejszy i więcej jest w nim światła”¹²⁴.

Opinie na temat zasadności Gadamerowskiej tezy o aktualności piękna są podzielone. Chmielowski twierdzi, że próby asymilacji takich nurtów XX-wiecznej praktyki artystycznej, jak antyszuka, pop-art czy *happening* powiodły się Gadamerowi, natomiast Morawski jest przeciwnego zdania. Ów drugi autor, znany przede wszystkim jako wnikliwy badacz awangardy, rozpatrując szczegółowo wybrane aspekty działań współczesnych artystów, argumentuje, iż nie mieszczą się one w ramach owych trzech przejawów

¹¹⁸ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 12.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 33–34.

¹²⁰ F. Chmielowski, *Sztuka, sens...*, s. 91.

¹²¹ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 33.

¹²² F. Chmielowski, *Sztuka, sens...*, s. 32.

¹²³ W *Suszarce do butelek* upatrywano miniatury uniwersum, widziano podobieństwo do gotyckich form spirali i rozet, a także świątyni, piramidy itp. Zob. M. Hussakowska-Szyszk o, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 47–48.

¹²⁴ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 34.

świata estetycznego – w grze, symbolu i święcie¹²⁵. Należą do nich m. in.: efemeryczność, brak ambicji poznawczych, nonsensowność poszukiwania sensownych całości, przypadkowość i inne. Być może – zauważa polski estetyk – dałoby się ująć w ramach tej koncepcji jakieś wyjątki, ale byłyby to przykłady najambitniejsze (np. twórczość Jerzego Beresia) i w wybranych tylko aspektach spełniające warunki Gadamerowskich założeń. Sądzę, że można polemizować z Morawskim, poddając w wątpliwość jego koronny argument, jakim jest rozbieżność intencji twórców i niemieckiego filozofa. Gadamer podkreśla, że dzieło sztuki jest „wyrazem prawdy, która bynajmniej nie pokrywa się z tym, co sobie w dziele zamyślił jego duchowy twórca”¹²⁶. Jest to równoznaczne i z tym, że aktualności dzieła nie da się ograniczyć do pierwotnego horyzontu historycznego, współczesnego autorowi dzieła. Przeciwnie, dzieło cechuje ponadczasowa współczesność: „dla doświadczenia sztuki znamienne jest to, że dzieło pozostaje zawsze w swoisty sposób współczesne”¹²⁷. Kryje się za tym nasza świadomość historyczna, która nakazuje raczej rozumieć, a nie dziwić się np. artyście renesansowemu, kiedy ten w swym obrazie ustawia wojska starożytnie w średnio-wiecznym rynsztunku i szyku bojowym¹²⁸. Warto podkreślić, że nie dyktuje ona jednocześnie absolutnej dowolności. Dzieło broni się przed historyczną relatywizacją odbioru, ale jednocześnie jako uobecnienie (określony przyrost bytu i sensu) „stymuluje” ewentualną trafność sądu. W sformułowaniu tego przekonania Gadamer pozostaje świadomym dłużnikiem Kantowskiej powszechnej ważności sądu smaku¹²⁹.

Morawski przyznaje jednak, że niezależnie od ewentualnej porażki Gadamera w starciu z teorią awangardy, paradoksalnie, trzeba uznać zwycięstwo niemieckiego filozofa. Twierdzi, iż jego koncepcja jest jednym z najbardziej oryginalnych i wymagających wyzwania dla wszystkich tych, którzy wątpią w żywotność sztuki i piękna. Jednocześnie podkreśla, aby tego, co nie chce być sztuką, nie chce być estetyczne, za wszelką cenę nie wiązać z tymi dziedzinami. Ma rację Morawski, stawiając wyraźną granicę pomiędzy sztuką a jej formami negacji. Sądzę jednak, iż Gadamer, nawet jeśli nie obejmuje swymi pojęciami tego rodzaju praktyki artystycznej, to prowadzi z nią inspirujący dialog. Uważa, że jeśli chcemy powiedzieć coś na temat sztuki w ogóle, to musimy objąć refleksją wszystkie jej przejawy. Nie tylko dlatego, że nowa sztuka czerpie swe siły i impulsy ze starej; że artysta musi znać obie, bo z jedną lub drugą może zetknąć się niezamierzenie. Gadamer

¹²⁵ S. Morawski, *Posłowie*, s. 79–84.

¹²⁶ H. G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, s. 119.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Chodzi o *Bitwę Aleksandra* Altdorfera (1480–1538), H. G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 13.

¹²⁹ H. G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, s. 64.

wskazuje też (co należy do rzadkości) przeciwny kierunek zależności: żeby zrozumieć starą sztukę, trzeba znać nową¹³⁰. Współczesny odbiorca sztuki właściwie jest impregnowany na piękno i prawdę w sztuce, czujny zaś na artystyczną prowokację. Ta nabyta odporność przesłania nieco dialektyczne napięcie sztuki pięknej i jej negacji. Uważnie przyglądając się różnym sztukom, śledząc ich pokrętne losy, ponowne odkrycia, zaskakujące recepcje, zobaczyć można, jak naprawdę trudno jest rozstać się z tymi pojęciami nawet najbardziej zatwardziałym obrazoburcom, jak pochłaniają ich własne utopie. Próba Gadamera rewaloryzacji piękna właśnie dlatego jest przekonująca, że nie bazuje na ignorowaniu lub dezawuowaniu sensu praktyk antyestetycznych. Traktuje natomiast piękno nie jako cel sztuki, ale trwały punkt odniesienia.

2. Piękno jako cecha konstytutywna sztuki w koncepcji nowoczesności Odo Marquarda

Nawiązując do początkowych uwag o estetycznych nekrologach, należy odnotować, iż Marquard tego rodzaju obaw nie podziela. Niemiecki filozof uważa, że informacja o śmierci estetyki jest co najmniej mocno przesadzona. Lecz nie z tego powodu, iżby sama dyscyplina estetyki miała się nadzwyczaj dobrze (np. ze względu na jej wszechstronną przydatność¹³¹), a dlatego, że właśnie – modernistycznie – uzyskuje swój nowy przedmiot badań, jakim jest sztuka piękna¹³². Niezwłocznie trzeba wyjaśnić, że „modernistycznie” znaczy dla Marquarda również jak najbardziej „współcześnie”. Autor *Rozstania z filozofią pierwszych zasad* uważa się bowiem za obrońcę klasycznej moderny w obecnych warunkach kulturowych, niezależnie od przyklejanej do niego etykiety „postmodernisty”¹³³.

Łatwo zauważyć, że tam, gdzie obserwowaliśmy do tej pory zjawiska odrzucenia piękna (jako wyróżnika sztuki) lub jego upadku, Marquard – wprost przeciwnie – widzi jego chlubny rozwój. Tam, gdzie opisywaliśmy stopniową utratę przedmiotu badań estetyki¹³⁴, Marquard dostrzega właśnie

¹³⁰ H. G. G a d a m e r, *Aktualność piękna...*, s. 64.

¹³¹ Tak widzi sytuację estetyki inny współczesny filozof posługujący się także parą pojęć estetyka/anestetyka — Wolfgang Welsch. Por. W. W e l s c h, *Estetyka poza estetyką. O znaczeniu estetyki w czasach współczesnych i o nowej formie dyscypliny*, tłum. K. Zamiara, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. I, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 81–103.

¹³² O. M a r q u a r d, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 257–258.

¹³³ Rozumienie modernizmu i postmodernizmu przez Marquarda zawarte jest w toku pracy.

¹³⁴ Por. B. D z i e m i d o k, *Deestetyzacja sztuki...*, s. 301–311.

pozyskanie go. Rewaloryzuje on piękno i to w najbardziej wątpliwej, jak udało się wcześniej ustalić, konfiguracji, jaką są sztuki piękne. Co więcej, w swych rozważaniach wcale nie pomija działań antyartystycznych. Nie jest to zatem jednoznaczne opowiedzenie się po stronie jakiegoś konserwatywnego lub antyawangardowego nurtu sztuki, występującego „w czasach” moderny.

Pojawiające się w tych zaledwie kilku zdaniach wprowadzenia liczne paradoksy można wyjaśnić w sposób ogólny – sposobem filozofowania Marquarda. Często podkreśla się, że jest on autorem nietypowym¹³⁵, zwłaszcza jako przedstawiciel filozofii niemieckiej. Jak pisze Stanisław Czerniak

[...] obca jest mu tak charakterystyczna dla [...] klasyków filozofii niemieckiej inklinacja do filozofii systematycznej oraz będących jej literackim nośnikiem traktatów filozoficznych. Preferuje więc formę eseju, przesycony metaforami literacki styl wypowiedzi, lubuje się w aforyzmach [...], nie lęka się paradoksów językowych i myślowych, a od argumentacyjnej głębi tego, co ciemne bądź podniośle uczone, woli asocjacyjne przestworza tego, co błyskotliwe i dające do myślenia¹³⁶.

Ów styl nie utrudnia jednak wcale ani rozumienia istotnych kwestii, ani też ulokowania ich na mapie podobnych zjawisk, szkicowanej przez innych autorów.

Estetyka nie stanowi głównej osi zainteresowań Marquarda, ale zajmuje w jego refleksji niezwykle istotne miejsce, ze względu na rolę, jaką odgrywa w ramach wątku, który spaja jego myśl. A jest nim problem teodycei: „Niewykluczone, że zostaliście już Państwo ostrzeżeni: niemal zawsze docho- dzę w jakiś sposób do tematu teodycei” – ironizuje z samego siebie w *Rozstaniu z filozofią pierwszych zasad*¹³⁷. Tu znów dotykamy istotnej kwestii modelu filozofowania Marquarda. Przypomina on, zdaniem Czerniaka, muzyczną wariację, w której bardziej wyraziste wątki powracają w odmiennych konstelacjach: „filozofowanie, zdaje się zakładać Marquard, to powracanie wciąż nowymi ścieżkami do obranego raz na zawsze punktu wyjścia, a filozof jest na ogół nosicielem kilku jedynie ważnych intuicji, które próbuje wyartykułować w mnogości literackich prób”¹³⁸.

Warto od razu zwrócić uwagę na ten główny aspekt spekulatywnego filozofowania Marquarda, jakim jest teodycea, ponieważ przejście od niego

¹³⁵ Por.: A. Zeidler-Janiszewska, *O pożytkach z filozoficznego kaskaderstwa. Szkic do portretu Odo Marquarda*, [w:] O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. IX–X, XXIII; S. Czerniak, *Pomiędzy kontyngencją a kompensacją. Komentarz do stanowiska filozoficznego Odo Marquarda*, [w:] O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. VII; J. Kloc-Konkołowicz, *Polimityczność i sceptycyzm w filozofii Odo Marquarda*, „Principia” 1999, nr XXIV–XXV, s. 93.

¹³⁶ S. Czerniak, *op. cit.*, s. VII.

¹³⁷ O. Marquard, *Rozstanie z filozofią...*, s. 39.

¹³⁸ S. Czerniak, *op. cit.*, s. VIII.

do kluczowego z perspektywy tytułowego zagadnienia pojęcia pięknej sztuki wcale nie odbędzie się drogą okrężną.

Nowożytność – zakłada Marquard – „musi w obliczu zła w świecie [...] przeprowadzić dowód dobroci Boga za pośrednictwem dowodu dobroci świata”¹³⁹. Autor *Apologii przypadkowości* zauważa, że klasyczny – w sensie teoretyzowania teodycei – optymizm Gottfrieda W. Leibniza, polegający na przekonaniu, że świat, w którym żyjemy, jest najlepszym z możliwych¹⁴⁰, zawodzi. W tej sytuacji obronić Boga można jedynie argumentem, że „zła nie są aż tak złe”¹⁴¹. Toteż nowoczesne dążenie ku teodycei sprawia, że zła stają się zapoznanymi dobrami, które trzeba rehabilitować. Zdaniem Marquarda, dotyczy to wszystkich odmian zła¹⁴².

Problematyka zła estetycznego – interesującego nas tutaj najbardziej – z nowoczesną teodyceą wiąże się w sposób dwojaki. Zło estetyczne, czyli to, co przednowocześnie nie było pięknem (np. to, co wzniosłe, sentymentalne, interesujące, szokujące, romantyczne, symboliczne, brzydota, dionizyjskość, fragmentaryczność), ulega w nowoczesności metamorfozie w estetyczną wartość pozytywną. Owo „niepiękno” często zresztą bierze górę nad pięknem i jako fundamentalna wartość estetyczna (nie tylko dla awangardy, ale w coraz szerszym zakresie) dokonuje przemiany sztuk pięknych w „sztuki już niepiękne”¹⁴³. Ponadto, w ramach odbierania złu znamion zła, temu, co estetyczne, także zostaje odebrane znamię zła, gdy władza *aisthesis* – traktowana jako niższa nawet jeszcze w dziele *Aesthetica* Aleksandra Baumgartena, inaugurującym samoświadomość dyscypliny estetyki – awansuje z czasem do rzekomo najwyższej potencji ludzkiej kreatywności i genialności¹⁴⁴. Jest to proces specyficznie nowoczesny, który łączy się narodzinami i rozwojem estetyki.

Piękno sztuki jest zatem zjawiskiem, które powstało jako rezultat specyficznie nowoczesnego procesu estetyzacji. Nie zawsze piękno było sprawą sztuki i nie zawsze sztuka była przedmiotem estetyki¹⁴⁵. Są to zarazem

¹³⁹ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 261.

¹⁴⁰ Ta teza Leibniza pojawia się w wielu tekstach, począwszy od *Wyznania wiary filozofa*, a skończywszy na obszernym przedśmiertnym traktacie pt. *Teodycea*. Zob. J. Kopania, *Wstęp*, [w:] G. W. Leibniz, *Teodycea*, tłum. M. Frankiewicz, PWN, Warszawa 2001, s. VI; por. np. G. W. Leibniz, *Teodycea*, s. 138.

¹⁴¹ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 261.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Określenie „sztuki niepiękne” przejmuje Marquard za Hansem Robertem Jaussem; zob. O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu...*, s. 46. Na temat estetycznej natury zjawisk „niepięknych” zob. B. Dziemidok, *Deestetyzacja sztuki...*, s. 308–309. Autor rozważa zagadnienie kwestionowania uniwersalności koncepcji estetycznej natury sztuki oraz teorie głoszące dominację innych wartości estetycznych, np. Mieczysława Wallisa koncepcję wartości „ostrych”, Tadeusza Pawłowskiego koncepcję wartości „negatywnych”.

¹⁴⁴ O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu...*, s. 46.

¹⁴⁵ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 258–259.

(m. in.) powody, dla których estetyka jako filozofia sztuki nie istnieje, aż do tzw. – według terminologii Reinharta Kosellecka – „siodła czasowego”¹⁴⁶, natomiast rodzi się właśnie w 1750 r. wraz z ukazaniem się wspomnianego dzieła Baumgartena¹⁴⁷. Wcześniej, piękno – wyjaśnia Marquard – było pre-istotą, nie mogło być więc tworzone przez człowieka, nie mogło być artystyczne¹⁴⁸. Zatem to, co tradycyjnie ujmujemy jako sztuki piękne, miało związek z pięknem o tyle, że stanowiło część piękna i kultu religijnego, było wobec niego służebne, np.: architektura zabezpieczała świętą przestrzeń, a posągi bogów służyły wyłącznie kultowi w celu osiągnięcia zbawienia. Nie istniały muzea, sale koncertowe itp. – kryterium sztuki było boskie, nie artystyczne¹⁴⁹. Nowocześnie piękno staje się sprawą sztuki, a sztuka estetyki. To, że teraz sztuka jest piękna, stanowi jej zasadniczy rys i zapewnia jej autonomię. Marquard podnosi piękno do rangi elementu konstytutywnego nowoczesnej sztuki – sztuka istnieje teraz właśnie jako sztuka piękna. Sztuka jest sztuką, ponieważ jest piękna, jest estetyczna. Sztuka uestetyczniona – sztuka piękna, jest zjawiskiem jak najbardziej zasługującym na ochronę¹⁵⁰. Jest, zdaniem Marquarda, postępem¹⁵¹.

To ujęcie sztuk pięknych prowokuje pytania o zasadność wcześniejszych ustaleń dotyczących słabnącej – aż do wyczerpania – kondycji piękna. Co zatem powoduje, że nowocześnie piękno sztuki jest czymś nieusuwalnym? Czy ta nowoczesna aktualizacja piękna dokonuje się na przekór antyestetycznym dążeniom awangardy, tzn.: czy je ignoruje? Wreszcie, dlaczego aktualność sztuk pięknych Marquard widzi także i dziś? Przecież ich los – jak sugerują nasze doświadczenia aktualnej sztuki – wydaje się przesądzony.

W przekonaniu Marquarda, piękno sztuki jest zjawiskiem fundamentalnie nowoczesnym i dopóki ujmujemy (możemy ujmować) naszą kulturę jako

¹⁴⁶ Reinhart Koselleck ustala epokowy zwrot na ok. 1750 r., wyróżniając charakterystyczne dla tego czasu zjawiska: dynamizację przemian, temporalizację doświadczanego świata, traktowanie przyszłości jako przedmiotu naszego zagospodarowania, wynikającą z tego jednoczesność tego co niejednoczesne oraz postępującą pluralizację i wielość perspektyw. To wszystko oznacza, że w nowożytności historia dokonuje się „nie w czasie, lecz poprzez czas”. R. Koselleck, *Das 18. Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*, referuję za: H. R. Jauss, *Proces literacki od Rousseau do Adorna*, tłum. P. Bukowski, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 32.

¹⁴⁷ Obok estetyki rodzą się wówczas – pisze Marquard – także inne dyscypliny, które „potrafią w człowieku ukazać doniosłość czegoś, czego tradycyjne filozofie dawnego typu nie potrafiły artykułować lub czyniły to w sposób niedostateczny”: filozofia dziejów i antropologia filozoficzna. O. Marquard, *Rozstanie z filozofią...*, s. 40.

¹⁴⁸ O. Marquard, *Presentation off Duty and Depoliticised Revolution: Philosophical Remarks on Art and Politics*, [w:] *The Age of Modernism. Art in the 20th Century*, ed. C. M. Joachimides, N. Rosenthal, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart–London–New York 1997, s. 40.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 263.

¹⁵¹ O. Marquard, *Presentation off Duty...*, s. 41.

nowoczesną właśnie, jest ono nieusuwalne ze względu na udział w procesach kompensacyjnych. Nowoczesny człowiek to – jak powiada Marquard – *homo compensator*¹⁵². Niemiecki filozof nie stosuje pojęcia kompensacji ani w jego najbardziej popularnym dziś w humanistyce znaczeniu, jaki nadał mu nurt psychoanalityczny, ani – co podkreśla Zeidler-Janiszewska – w sensie estetycznym, w jakim używa go choćby wspomniany już wcześniej Enzensberger¹⁵³. Przejmuje je natomiast od Joachima Rittersa, który zakłada, że w sytuacji utraty równowagi, która nastąpiła na skutek modernistycznego przyspieszenia cywilizacji i dominacji w kulturze sfery techniczno-użytkowej, konieczna dla wyrównania deficytów okazała się ofensywa nauk humanistycznych¹⁵⁴. Sztuki piękne – uszczegóławia ten pogląd Marquard – pełnią swą specyficzną funkcję kompensacyjną w planie nowoczesnej teodycei: kompensują utratę piękna, które Bóg zabrał z tego świata, stając się Bogiem transcendentnym¹⁵⁵. Piękno jest teraz pojmowane nie religijnie, a właśnie estetycznie. Korzystając z terminologii Maxa Webera, którego myśl Marquard się inspirował, można powiedzieć, że sztuka piękna jest reakcją na nowoczesne „odczarowanie świata”¹⁵⁶. Świat jako byt dany – dzieło Boga – był „naturalnie” piękny. W świecie tworzonym przez człowieka (a dotyczy to także piękna natury¹⁵⁷) trzeba owo piękno wnosić za pomocą sztuki.

¹⁵² O. Marquard, *Rozstanie z filozofią...*, s. 44.

¹⁵³ Enzensberger estetyczny proces kompensacji piękna wiąże z sytuacją, w jakiej znalazła się sztuka flirtująca z kulturą masową. Zakłada, że piękno sztuki zamieniono na piękno samego dystansu w stosunku do bezpośredniej, indywidualnej konsumpcji. Dystans ten „będący przypomnieniem społecznej zdolności do ustanawiania sensu, jest już sam czymś pięknym, tkwiącym w pięknie”. Oczywiście powoduje to, jego zdaniem, iż wszystko jest piękne, ponieważ jest artystyczne. W ten sposób piękny staje się także towar, bo zanim zostanie skonsumowany, oddziałuje „drogą okrężną” poprzez różne konteksty, w które wikła go artysta. Enzensberger zauważa też, że ów model kompensacji zaczyna się dezaktualizować, ponieważ coraz częściej dostrzega się jej fałszywość, zaledwie symboliczność, zamiast pożądanego w tej sytuacji rzeczywistego dystansu. C. Enzensberger, *op. cit.*, s. 520–521.

¹⁵⁴ J. Ritter, *Zadanie nauk humanistycznych w społeczeństwie współczesnym*, [w:] *Studia z filozofii niemieckiej*, red. S. Czerniak, J. Rolewski, t. 2: *Szkola Rittersa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1996, s. 35–39.

¹⁵⁵ O. Marquard, *Presentation of Duty...*, s. 40.

¹⁵⁶ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 259. Por.: M. Weber, *Teoria stopni i kierunków religijnego odrzucenia świata*, tłum. W. Buchner, „Pamiętnik Literacko-Artystyczny” 1986, nr 2, s. 74–100.

¹⁵⁷ Marquard nawiązuje tu do myśli szerzej rozwijanej przez Joachima Rittersa, który zwracał uwagę, że natura przestała być fragmentem naturalnym otoczenia, od kiedy zaczęliśmy postrzegać ją estetycznie. Zob. J. Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, tłum. C. Piecuch, [w:] *Studia z filozofii...*, t. I, s. 45–65. Jest to także ważny motyw Hegłowski. Hegel pisał, że piękno przyrody jest refleksem piękna sztuki, G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, tłum. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1967, s. 41.

Istotnie – podtrzymuje przekonanie Rittersa Marquard – kapitalne znaczenie mają w tym procesie nauki humanistyczne, w tym także estetyka. Im bardziej modernizuje się świat, tym bardziej staje się ona nieodzowna. Ma więc – podobnie jak inne nauki humanistyczne – nowoczesną genezę. Nie jest ofiarą, lecz produktem modernizacji, pomagającym kompensować straty powodowane modernizacją wprowadzaną przez eksperymentalne przyrodoznawstwo. Modernizacje są odczarowaniami, natomiast estetyka, mobilizując zmysł estetyczny, wspomaga wbrew temu zaczarowanie świata, opowiadając historie uwrażliwiające, powodując w ogólnym sensie „zwrot ku sferze doświadczeń estetycznych, traktowanych jako przeciwstawna Logosowi i uzupełniająca go dziedzina umysłu”¹⁵⁸. Modernizacje odhistoryczniają, a estetyka, poprzez zachowanie ciągłości i tradycji, opowiada historie zachowujące. Modernizacje są dezorientujące, humanistyka – nie¹⁵⁹. Sztuki piękne wprowadzają do tego świata zastępczy czar – czar tego, co estetyczne¹⁶⁰. Zastępcze zaczarowanie sfery estetycznej, jak wspomniałam, dotyczy także natury. Nowoczesne nasycenie świata produktami sztucznymi jest kompensowane specyficznym współczesnym odkrywaniem i apoteozą nietkniętego pejzażu oraz rozwijaniem wrażliwości na przyrodę, ze świadomością ekologiczną włącznie¹⁶¹.

Ponadto – zauważa Marquard – piękno uprawomocnia sztukę w warunkach protestantyzmu (właściwego Europie Zachodniej). Estetyzacja sztuki – to jej ucieczka z dziedziny religijnej w świecką. Dosłownie, trzeba było dokonać wynalazku estetyczności, by w warunkach tego nowożytnego ikonoklazmu ocalić sztukę¹⁶².

Naturalną konsekwencją tych poglądów jest fakt, że Marquard jako jeden z nielicznych filozofów niemieckich – co podkreśla Zeidler-Janiszewska – z radością wita postmodernistyczną plastykę rewitalizującą tradycję. Nie oznacza to jednak, że autor *Apologii przypadkowości* odrzuca dziedzictwo awangardy, wprost przeciwnie, jego refleksja nad awangardą zaskakuje świeżością podejścia i jest – zaryzykuję – najciekawszym elementem jego refleksji nad sztuką. Jak wspomniałam, w ujęciu Marquarda sztuka w wyniku

¹⁵⁸ S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*, [w:] *Estetyczne przestrzenie...*, s. 29.

¹⁵⁹ O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu...*, s. 108–109.

¹⁶⁰ O. Marquard, *Apologia przypadkowości*. *Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 109.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 28. Jako jeden z pierwszych – pisze Marquard – z pozycji „wczesnozielonych” spoglądał na naturę Friedrich W. J. Schelling. O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 265. Por. F. W. J. Schelling, *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, [w:] *idem, Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1983, s. 508–509.

¹⁶² O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 262–263. Por. teksty reformatorów [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 108–132.

nowoczesnego procesu estetyzacji jest zarazem procesem zdobywania przez nią autonomii. Jest więc odpowiedzią na to, co nie jest estetyczne. Włączenie problemów awangardy do refleksji nad sztukami pięknymi jest możliwe dzięki założeniu, że dla pełnego ujęcia zjawisk estetycznych konieczne jest uwzględnienie tego, co nie jest estetyczne. Do estetyki należy więc – jako nieodzowne jej uzupełnienie i ugruntowanie – to, co anestetyczne¹⁶³. Z tego powodu trzeba równie uważnie przyrzeć się ucieczkom sztuki od procesów estetyzacji. Odbywają się one zwykle, jak sugeruje Marquard, w stronę polityki. Sztuka staje się wówczas polityczną prezentacją, która realizuje się modelowo w dwóch aspektach: Państwa i Rewolucji¹⁶⁴. W pierwszej opcji sztuka pełni funkcję reprezentacyjną (np. portrety reprezentacyjne, rzeźby „polityczne” – zawierające polityczny program ikonograficzny). Jednak w tych, wydawałoby się oczywistych przykładach, ujawnia się druga strona anestetyki – estetyka. Otóż, w określonych warunkach (np. pokoju) sztuka traci zdolność do pełnienia roli politycznej i staje się po prostu piękna – staje się sztuką sama dla siebie. Natomiast w opcji proponowanej przez rewolucję sztuka bierze na siebie ciężar wspomaganie jej utopijnego zadania. Okazuje się, że i ten odwrót od estetycznej wolności sztuki przynosi odwrotny od zamierzonego skutek. Sztuka bowiem dla samej rewolucji jest tylko rodzajem dublera, który dzieli los dublera w teatrze: jest on ważny tylko wtedy, gdy główny aktor się wycofa. Dubler jednak jest także rywalem, toteż gdy rewolucja odnosi choćby przejściowe zwycięstwo, musi się go pozbyć¹⁶⁵. I tak, pouczający jest przykład Rewolucji Październikowej: postępująca dogmatyzacja marksizmu przyczyniła się do tego, że awangarda stała się „rewolucją odpolitycznioną”¹⁶⁶, którą zmuszono do wycofania się na pozycje estetycznej immanencji¹⁶⁷. Jak stwierdza cytowany przez Marquarda Arnold Gehlen, pierwsze nowoczesne kierunki (takie jak ekspresjonizm lub nawet kubizm) w ogóle były postrzegane jako rewolucyjne, a nie artystyczne. To polityczne represje zmusiły sztukę do zejścia z jej „hałaśliwego tła politycznego” i skłoniły do polecenia samej siebie¹⁶⁸. Nawet wtedy, gdy sztuka usilnie poszukuje swego lewego skrzydła, postawa ta zmienia się w patos pozbawiony politycznej wiarygodności, a zyskuje właśnie znamiona estetyczności¹⁶⁹.

Wszystkie drogi prowadzą do estetyzacji, bo zapewnia ona sztuce zdolności emancypacyjne. Nie oznacza to jednak, że wszystko jest sztuką es-

¹⁶³ *Ibidem*, s. 258.

¹⁶⁴ W tym miejscu pisownię wielką literą zachowuję za Marquardem.

¹⁶⁵ O. Marquard, *Presentation off Duty...*, s. 44.

¹⁶⁶ Termin ten Marquard przejmuje za Arnoldem Gehlenem.

¹⁶⁷ O. Marquard, *Szczęście w nieszczęściu...*, s. 129.

¹⁶⁸ A. Gehlen, *Zeit-Bilder*, cyt. za: O. Marquard, *Presentation off Duty...*, s. 44.

¹⁶⁹ O. Marquard, *Presentation off Duty...*, s. 45.

tetyczną, oznacza natomiast wolność sztuki od polityki, ale także wolność obu tych dziedzin ku sobie. Urok sztuki polega na tym, że zwolniona jest dziś z obowiązku politycznej prezentacji¹⁷⁰. Oznacza to również, że estetyka zawiera anestetykę. Być może znajdujemy dzięki tej refleksji odpowiedzi na powracające wciąż pytania o genezę „pięknych” paradoksów awangardy. Oto, dlaczego Walter Arensberg¹⁷¹ usiłujący zapobiec odrzuceniu *Fontanny* Duchampa ze słynnej wystawy organizowanej przez Society of Independent Artists w 1917 r., polemizując z Georgem Bellowsem¹⁷², mówi, że przecież ma „uroczą formę” i że oczywisty jest w niej „wkład estetyczny autora”¹⁷³. Oto, dlaczego Alfred Stieglitz, fotografując *Fontannę*, zadaje sobie trud takiego ustawienia światła, aby – jak pisze Calvin Tomkins – bez trudu można było zobaczyć zarysy skrytej pod welonem głowy renesansowej Madonny, siedzącego Buddy lub jednej z wygładzonych erotycznych rzeźb Constantina Brancusiego¹⁷⁴. Wreszcie, oto dlaczego bardziej tolerancyjni wobec estetyki awangardowi „radykałiści obrazu”, tacy jak Strzemiński, nie mają złudzeń, że estetyki usunąć się nie da.

Podsumujmy owo znaczenie pojęcia modernistycznej sztuki pięknej dla praktyki awangardystów. Sztuka – jak przyznaje Marquard – jest potencjalnie wywrotowa¹⁷⁵, lecz nawet najbardziej skrajny przejaw tej wywrotowości nie jest w stanie usunąć jej samej z estetycznego dyskursu, z dyskursu dotyczącego piękna; pojęcie sztuki nowoczesnej zawiera bowiem w sobie piękno. Sztuka natomiast może polemizować i nieustannie polemizuje z sytuacją, w jakiej się znalazła. I nie jest to – w opinii Marquarda – żaden impas, a dobrodziejstwo, na skutek którego sztuka się pluralizuje.

Natomiast problematyczna – w przekonaniu autora *Szczęścia w nieszczęściu* – jest estetyzacja rzeczywistości, zwłaszcza jej aspekt anestetyczny. W tej refleksji niemiecki filozof nie poprzestaje na uwagach dotyczących współczesnej rzeczywistości „wciąganej w marzenie i rausz sztuki”¹⁷⁶ powierzchownym upiększaniem. Sztuka, kompensując zawód rewolucji¹⁷⁷, jakim jest

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Znakomicie znający się na sztuce awangardy przyjaciel i opiekun Duchampa, słynny kolekcjoner, dyrektor artystyczny pierwszej ekspozycji sztuki nowoczesnej w Stanach Zjednoczonych *Armory Show* z 1914 r.

¹⁷² George Bellows – zasiadający w zarządzie Society of Independent Artists przedstawiciel amerykańskich malarzy realistów, znanych jako The Eight (Ósemka) lub Ash-Can School (Szkoła Śmieciarzy).

¹⁷³ C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 167.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 171.

¹⁷⁵ O. Marquard, *Presentation off Duty...*, s. 44.

¹⁷⁶ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 258.

¹⁷⁷ Ta teza Marquarda związana jest z interpretacją katastrofy Wielkiej Rewolucji Burżuazyjnej we Francji.

brak urzeczywistnienia raju mającego nastać w jej wyniku na ziemi, projektuje jego realizację w idei Gesamtkunstwerku – całkowicie doskonałym dziele sztuki, które znosi granicę między sztuką i rzeczywistością¹⁷⁸. Idea ta jest groźna, ponieważ tworzy totalitarny monomit. Dąży do jedynego wszechdziała sztuki, usuwa granice między sztuką i tym, co sztuką nie jest. To nie tylko ustanawia jedną rzeczywistość, ale też zrównuje wszystkich ludzi. Idea ta niebezpieczna jest nie dlatego, że jest nierzeczywista, lecz nazbyt rzeczywista – prowadzi do anestetycznego rozstania z doświadczeniem. Dla człowieka to nic dobrego¹⁷⁹. „Doświadczenie” to, opisane z perspektywy najnowszej kultury, znamy z sugestywnej diagnozy Wojciecha Chyły dostrzegającego modelową realizację transcendentnego piękna we współczesnym medialnym Gesamtkunstwerku. Marquard nie podzieliłby nawet umiarkowanego optymizmu polskiego badacza. Owo „doświadczenie poza doświadczeniem” potraktowałby jako antymodernistyczne. Tymczasem moderna – przekonuje niemiecki filozof – tworzona jest przeciw końcowi sztuki, bo świat nowoczesny potrzebuje jej jako rekompensaty za swoje odczarowanie¹⁸⁰.

Rozważane powyżej przykłady kompensacji ujawniają pewną sprzeczność. Estetyzacja, jako jeden z podstawowych procesów kompensacyjnych, pełni raz rolę pozytywną – jako estetyzacja sztuki; innym razem negatywną – jako estetyzacja rzeczywistości. Widać zatem wyraźnie, że Marquard nie traktuje procesów kompensacji jako remedium na wszelkie bolączki nowoczesności, a uznaje je raczej za dominujący w niej mechanizm kulturowy. Jest to zarazem powód, dla którego ten element filozofowania autora *Apologii przypadkowości*, w opinii jego komentatorów, „zamiast kluczem staje się [...] raczej wytrychem w zrozumieniu współczesnego świata”¹⁸¹. Należy jednak przyznać, że z perspektywy zagadnienia sztuki, elementem zasadniczym w koncepcji Marquarda jest myśl o autonomii sztuki. Natomiast względem niej rozważania dotyczące procesów kompensacji są spójne.

Piękno w sztuce, dzięki uzyskanej przez nią autonomii, w ujęciu Marquarda staje się synonimem estetyczności. Jest to zarazem usankcjonowanie tradycyjnej, nowożytnej konfiguracji, w której filozofia sztuki była filozofią piękna. Jest to ujęcie, które nie odbiera pięknu ani jego rangi, ani powszechności, przy jednoczesnym zachowaniu innych odmian sztuki, funkcjonujących głównie jako punkty odniesienia, dzięki którym zagadnienie sztuki pięknej można wyodrębnić i jest ono aktualne. Oczywiście od początku dochodzi do różnych napięć między estetyką i anestetyką. Marquard jednak wierzy – a wiarę tę podziela z Hansem Robertem Jaussem – że rozjemcą jest tu zmysł historyczny. Stąd rację mają wszystkie formy sztuki. Ta

¹⁷⁸ O. Marquard, *Presentation off Duty...*, s. 42–43.

¹⁷⁹ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 265–266.

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 270.

¹⁸¹ A. Zeidler-Janiszewska, *O pożytkach z filozoficznego kaskaderstwa...*, s. XIV.

pluralizacja estetyczności jest owym postmodernistycznym motywem, który od początku aktywnie jest obecny wewnątrz moderny, a nie dopiero po niej¹⁸².

Zarówno Gadamer, jak i Marquard, przyznają pięknu rolę nadrzędną. Otwarte afirmowanie piękna sztuki, mimo (lecz nie na przekór) dynamicznych jej przemian, łączy tych autorów. Znamienne dla obu koncepcji jest również przekroczenie estetyki, nie są one czysto estetycznymi ujęciami piękna. Nie usuwają też estetyczności z doświadczenia piękna, w żaden sposób jej nie kwestionują, wręcz przyznają jej kluczowe miejsce.

Różnice natomiast tkwią w sposobie ujmowania współczesności i widoczne są w perspektywie ogólnej. Jeśli można mówić o radykalizmie rewaloryzacji – bo zjawisko to wydaje się jakiegoś rodzaju tradycjonalizmem (w pozytywnym znaczeniu tego słowa) – to Gadamer reprezentuje je krańcowo: piękno sztuki ujmuje jako trwałe, niezmienny jej wyróżnik. Estetykę hermeneutyczną traktuje Gadamer jako rodzaj refleksji filozoficznej, która stawia sobie pytania, jak dziejowość i egzystencja człowieka mogą być odkryte w sposobie wyrażania artysty¹⁸³. Piękno zawsze jest tutaj odpowiedzią, nigdy nie wygasa, lecz trzeba je wciąż na nowo uprawomocnić. Nie tyle trzeba je uzasadniać – jest niezagrożone – ile rozumieć, w jakich warunkach się pojawia i w jaki sposób przemawia. Marquard natomiast ogranicza swe rozważania o pięknej sztuce do ram modernizmu. Wiąże kompetencje estetyki z nowoczesnością, ale jako jej obrońca dostrzega istotne zagrożenia. Kompensacyjny impet nowoczesności nie zaświadcza o pięknie sztuki tego świata, ale je umożliwia.

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

ILLUSORY OR AUTHENTIC? PERMANENT OR POSSIBLE? BEAUTY IN HANS G. GADAMER'S AND ODO MARQUARD'S CONCEPTS OF CONTEMPORARY ART

(Summary)

Contemporary aesthetics, reaching the remotest limits of theory in its determined endeavours to embrace new artistic phenomena, often questions the very idea of beauty. According to Christian Enzensberger, however, all attempts at such questioning are doomed to failure. Beauty, as he claims, seems to be timeless. Still, beauty in contemporary art has its faults and, among others, it is accused of being something else that it purports to be. There is ample evidence to support this view: comparisons between the illusory beauty with rich terminology borrowed from aesthetic pluralism; failed attempts at redefining beauty, its false comebacks

¹⁸² O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, s. 270.

¹⁸³ Por. S. Morawski, *Główne nurty...*, s. 46-47.

under the guise of plagiarism and quotations, and, finally, the process of absorbing beauty by the simultaneous aestheticisation and eroticism. Therefore, it is more than obvious that beauty is being confused with other phenomena, not necessarily of aesthetic or artistic nature.

Writers who would be able to persuasively combine the philosophy of beauty with modern and contemporary art are in great scarcity. Hans G. Gadamer and Odo Marquard can be counted as the rare exceptions. They refrain from offering subjective redefinitions of beauty, but instead they re-evaluate the concept of beauty in keeping with the tradition of aesthetics.