

Mariusz OZIEBŁOWSKI

## Krytyka procesu subiektywizacji estetyki w hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera

Celem niniejszego szkicu ma być wyświeślenie znaczenia krytyki nowożytnego procesu subiektywizacji estetyki przeprowadzonej przez Hansa-Georga Gadamera i, w swych głównych punktach, zawartej na stronach *Prawdy i metody*<sup>1</sup>. Krytyka ta zdaje się o tyle interesująca, że, z jednej strony, rozpoznaje nowożytną estetykę subiektywności jako element procesu atrofii tradycyjnych wspólnot rozumienia, z drugiej zaś dostrzega związek procesu subiektywizacji z realizacją transcendentnej funkcji doświadczenia sztuki. Zamiarem naszym jest ukazać, że Gadamerowska krytyka estetyki nowożytnej pojęta być może jako szczególna reinterpretacja elementów programu subiektywizacji, umożliwiająca fuzję transcendentnej i integrującej funkcji doświadczenia sztuki.

### 1. Przeżycie estetyczne

Podjmując problematykę estetyczną, Hans-Georg Gadamer nie czyni tego powodowany chęcią rozstrzygnięcia problemów właściwych wyłącznie dla tej dyscypliny humanistyki. Estetyka służy mu raczej jako środek, z pomocą którego jest w stanie wyeksplikować naturę daleko wykraczających poza samą estetykę problemów, problemów posiadających znaczenie rozstrzygające dla określenia istoty nie tyle nawet humanistyki, co wszelkiej w ogóle wiedzy:

Jeśli nasze badania rozważają – w obliczu subiektywizacji estetyki filozoficznej – doświadczenie sztuki, to nie chodzi im tylko o kwestię estetyki, lecz o odpowiednią autointerpretację współczesnego myślenia w ogóle, które nadal zawiera w sobie więcej niż nowożytne pojęcie metody dopuszcza<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

<sup>2</sup> Tamże, s. 140.

Podjęcie zagadnień teorii sztuki pojawia się określone właściwą Gadamerowi perspektywą, w której broni on prawdziwościowych roszczeń tych dziedzin aktywności ludzkiej, które nie poddają się dążącej do obiektywizmu metodyce nowożytnego przyrodoznawstwa. Wskazanie na estetykę jest w takim razie wskazaniem na obszar, w którym z jednej strony ignorowanie świadectw bezpośredniej obecności prawdy staje się wysoce problematyczne, z drugiej zaś obecność owa umyka całkowicie procedurom poznawczym właściwym dla nowożytnego przyrodoznawstwa<sup>3</sup>.

Aby ukazać niezbywalność poznawczego wymiaru doświadczenia sztuki, H.-G. Gadamer przeprowadza krytykę XIX-wiecznych koncepcji estetycznych, w których abstrahowanie od poznawczego wymiaru sztuki stało się przyczyną powstania teoretycznych trudności. Zestawienie owych uwikłanych w aporie teorii z tradycyjnymi sposobami pojmowania doświadczenia sztuki wskazać ma z jednej strony te elementy, które konstytuują poznawczy wymiar sztuki, z drugiej zaś ukazać mechanizmy procesu redukcji, jakiemu pod wpływem wzorca poznania matematycznego przyrodoznawstwa uległ kształt doświadczenia sztuki. Co ważne, wyświetlenie istoty owego procesu posiada znaczenie nie tylko dla samej estetyki, ale przede wszystkim dla poznawczych roszczeń całej humanistyki.

Jako punkt przelomowy i cezurę oddzielającą sposób samointerpretacji nauk humanistycznych, w którym nauki te cechowało „dumne poczucie prawdziwego rzecznika humanizmu”<sup>4</sup> wynikające ze świadomości faktu, iż przedmiotem ich badań jest „prawda tradycji”, od stanu rzeczy, w którym humanistyka usiłowała legitymizować swą naukowość, odwołując się do metodologicznych wzorców przyrodoznawstwa, wskazuje Gadamer Kantowską krytykę władzy sądenia<sup>5</sup>. Jej wynikiem bezpośrednim okazała się subiektywizacja estetyki i odmówienie sztuce możliwości poznawania prawdy, pośrednim natomiast utrata poznawczego wymiaru humanistyki.

Na podstawie przeprowadzonej w *Prawdzie i metodzie* analizy tradycyjnych sposobów rozumienia pojęć takich, jak: kształcenie, *sensus communis*, władza sądenia oraz smak, staje się jasne, że istotę procesu, który polegał na odmówieniu poznawczej godności wszystkiemu, co nie było konstruowane podług metodologicznego wzorca nowożytnego przyrodoznawstwa, stanowiło oddzielenie procedury poznawania rzeczywistości od ruchu wydobywania się indywiduum ponad partykularność swej kondycji. W rezultacie, ogólność wiedzy, jaką dysponowała jednostka, okazywała się tylko ogólnością abstrakcyjnych pojęć, nie zaś ogólnością ponadjednostkowej wspólnoty ducha.

Rezultatem procesu poznawczej deprecjacji humanistyki okazało się wykluczenie poza obszar rzetelnej wiedzy dziedzin moralności i sztuki. Natomiast

<sup>3</sup> Tamże, s. 34.

<sup>4</sup> Tamże, s. 41.

<sup>5</sup> Tamże, s. 70.

skutkiem przyjęcia empirycznej perspektywy stała się relatywizacja gustów i norm moralnych.

W ten sposób subiektywizacja zostaje określona jako utrata nadsubiektywnego wymiaru poznania, dla którego cechami konstytutywnymi są: bezinteresowność – a więc nieobecność zewnętrznego celu, oraz ogólność, w istocie swojej będąca „otwartością na Inne”<sup>6</sup>.

Na terenie samej estetyki proces ów oznacza redukcję poznawczej roli smaku do (skądinąd towarzyszącej mu) zdolności wzbudzania w podmiocie określonego typu uczuć.

Nie poznaje się w nim [sądzie smaku – M.O.] przedmiotów ocenianych jako piękne, lecz twierdzi się tylko, że odpowiada im a priori uczucie rozkoszy w podmiocie<sup>7</sup>.

Kantowska idea subiektywizacji estetyki została, wedle Gadamera, podjęta przez XIX-wieczny idealizm niemiecki<sup>8</sup>. W ten sposób rezultatem procesu subiektywizacji estetyki stała się redukcja doświadczenia sztuki do formy przeżycia estetycznego.

Jako przykład estetyki zsubiektywizowanej, redukującej doświadczenie sztuki do formy przeżycia estetycznego, przywołana zostaje myśl Wilhelma Diltheya. Gadamer wskazuje szczególną rolę, jaką pełniła tutaj kategoria „przeżycia”, oraz ukazuje związek tej kategorii z kategorią życia.

Wszystko, co przeżyte, jest przeżyte osobiście, i jego znaczenie stanowi to, że należy do jedności bycia sobą i tym samym zawiera nieodmienne i niezastąpione odniesienie do całości tego jednego jedyne go życia. O tyle też z istoty nie wyczerpuje go to, co się o nim mówi i co daje się ustalić jako jego znaczenie<sup>9</sup>.

Jak widać, podstawą dla koncepcji przeżycia estetycznego staje się hermeneutyczny wymiar relacji przeżycia i życia. Znaczenie przeżycia rysuje się dopiero w odniesieniu do całości życia indywiduum. Utrwalone ono zostaje w doświadczeniu jednostki. Z jednej więc strony doświadczenie jest formą obiektywizacji przeżycia, z drugiej zaś podstawą niepowtarzalnej tożsamości indywiduum. W ten sposób staje się jasne, iż istotą relacji pomiędzy kategorią przeżycia i życia jest związek pomiędzy tym, co bezpośrednio dane, oraz tym, co niezgłębialne i niewyraźne. Tym, co jawi się wyodrębnione jako „coś”, i tym, przez co owo „coś” zyskuje swój kształt i znaczenie, a co jest nieobejmowalne.

Każde przeżycie wydobywa się z ciągłości życia i jest zarazem odniesione do całości własnego życia. [...] Tak jak samo przeżycie jest wewnątrz całości życia, tak też i w przeżyciu obecna jest ta całość<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Tamże, s. 48.

<sup>7</sup> Tamże, s. 72.

<sup>8</sup> Tamże, s. 86.

<sup>9</sup> Tamże, s. 92.

<sup>10</sup> Tamże, s. 94.

Tak określona struktura „przeżycia” okazuje się analogiczna ze strukturą „tego co estetyczne”.

Przeżycie estetyczne nie jest tylko pewnego rodzaju przeżyciem obok innych przeżyć, lecz reprezentuje istotowy rodzaj przeżycia w ogóle. Tak jak dzieło sztuki jako takie jest światem dla siebie, tak też to, co przeżyte estetycznie, wymyka się wszelkim związkom w obrębie rzeczywistości. Wydaje się wręcz, że definicją dzieła sztuki jest to, że ma się ono stać przeżyciem estetycznym, co oznacza: przeżywającego jednym pociągnięciem wyrwać mocą dzieła sztuki ze związków jego życia i zarazem odnieść go jednak na powrót do całości jego istnienia. W przeżyciu estetycznym obecna jest pełnia znaczenia, która nie należy do tej konkretnej treści czy przedmiotu, lecz reprezentuje raczej całość sensu życia. Przeżycie estetyczne zawiera zawsze doświadczenie pewnej nieskończonej całości. Przeżycie to ma nieskończone znaczenie, bo nie łączy się z innymi w jedność otwartego postępu doświadczenia, lecz bezpośrednio reprezentuje całość<sup>11</sup>.

Tym samym, dzieło sztuki zostaje określone jako źródło przeżycia estetycznego. Dla świadomości estetycznej dzieło sztuki staje się reprezentantem nieskończonej całości, reprezentantem bezpośrednim, tzn. stawiającym wprost przed odbiorcą dzieła ową nieskończoność jako taką. Nieskończoność zjawia się ucieleśniona w skończonej formie dzieła. W obszarze estetyki zsubiektywizowanej dzieło sztuki otrzymuje charakter symbolu.

Jako symbol, dzieło z konieczności jest hermetyczne wobec „związków życia odbiorcy”. Reprezentacją całości sensu życia dzieło może być jedynie jako element wolny od praktycznej natury związków z codziennością egzystencji.

Tak więc konsekwencją Kantowskiej koncepcji sztuki, przyznającej sztuce wyróżnik bezinteresowności, okazuje się symboliczny status dzieła sztuki.

Pojmowanie dzieła sztuki jako symbolu jest według Gadamera elementem procesu subiektywizacji sztuki. Dysproporcja skończonej formy i nieskończonej treści, jaka ma miejsce w przypadku symbolu, degraduje doświadczenie sztuki do postaci przeżycia estetycznego. Istotą procesu degradacji jest abstrahowanie dzieła od jego związków ze światem.

Zredukowane do roli źródła przeżycia estetycznego, dzieło sztuki należy do dziedziny nierealnego:

[...] sztuka jako sztuka pięknego pozoru zostaje przeciwstawiona praktycznej rzeczywistości i pojęta w kontekście tego przeciwstawienia. [...] Sztuka staje się własną perspektywą i zgłasza własne roszczenia do autonomicznego panowania<sup>12</sup>.

Przeżycie estetyczne ogranicza się jedynie do doznań subiektywności, która – wyrwana ze strumienia realnego życia do sfery pozoru – rozkoszuje się nią czas jakiś, lecz w końcu opuszcza dziedzinę iluzji i powraca ku rzeczywistości. Ów pobyt w obszarze nierzeczywistego nie ma żadnych realnych konsekwencji; w niczym nie zmienia świata.

W ten sposób cecha bezinteresowności osiąga swą idealność.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże, s. 105.

W oderwaniu od wszystkiego, w czym jako w swym pierwotnym kontekście życiowym dzieło jest zakorzenione, od wszelkiej funkcji religijnej i świeckiej, jaką pełniło i jaka nadała mu znaczenie, ukazuje się ono jako „czyste dzieło sztuki”<sup>13</sup>.

Owo oderwanie świadomości estetycznej od kontekstu życiowego nazywa Gadamer „estetycznym odróżnieniem” (*ästhetische Unterscheidung*)<sup>14</sup>. Dziedzina sztuki jest wyodrębniana przez abstrahowanie od związków z rzeczywistością. Taki stan rzeczy powoduje, iż przeżycie estetyczne pojmowane jest jako modyfikacja doświadczenia rzeczywistości. Kategoria wtórna wobec niego i określana poprzez odniesienie i specyfikację różnic.

Wszelkie takie pojęcia jak naśladownictwo, pozór, nierzeczywistość, iluzja, czar, sen zakładają odniesienie do właściwego bytu, od którego byt estetyczny miałby być odróżniany<sup>15</sup>.

W sposób oczywisty estetyczność traktowana jako idealność nierzeczywistego nie może mieć nic wspólnego z prawdą. Prawda obowiązuje wyłącznie w obszarze tego, co rzeczywiste, tam zaś traktowana jest w duchu nauk przyrodniczych<sup>16</sup>.

Idea „estetycznego odróżnienia” jest, według Gadamera, elementem szerszego procesu zmian kulturowych, jakiemu podlega świat nowożytny. Proces autonomizacji sztuki stanowi składową procesy kulturowej dysocjacji, rozpadu tradycyjnych, wspólnotowych więzi i wykształcania się stosownych dla odrębnych dziedzin aktywności społecznej autonomicznych sfer kulturowych<sup>17</sup>. W ten sposób subiektywizacja estetyki okazuje się korelatem niezależnego od niej procesu zaniku integrującej funkcji kultury, zaniku wielkich wspólnot ideowych regulujących całość życia społecznego. Gadamer nawiązuje tutaj do wątków podejmowanych przez nowożytną filozofię krytyki kultury upatrującą przyczynę kryzysu współczesności w procesie autonomizacji różnorodnych, początkowo tworzących integralną całość, obszarów działalności człowieka, oraz stopniowej redukcji znaczenia tych obszarów kultury, które tworzyły duchową wspólnotę społeczeństw.

Mit to coś, co można opowiadać tak, że nikt nie postawi sobie nawet pytania o jego prawdziwość. Jest on prawdą łączącą wszystkich, prawdą, w której się wszyscy rozumieją. I właśnie to – oczywistość tradycji chrześcijańsko-humanistycznej – się wówczas [w XIX wieku – M.O.] skończyło<sup>18</sup>.

W tym stanie rzeczy sztuka jawi się jako uwikłana w znaczącą sprzeczność. Z jednej strony poddana obejmującemu cały obszar aktywności ludzkiej proce-

<sup>13</sup> Tamże, s. 107.

<sup>14</sup> Tamże, s. 108.

<sup>15</sup> Tamże, s. 106.

<sup>16</sup> Tamże, s. 107.

<sup>17</sup> A. Zeidler, *Sztuka, mit, hermeneutyka*, Warszawa 1988, s. 14.

<sup>18</sup> H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki?*, przeł. A. Przyłębski, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, Warszawa 1992, s. 44.

sowi autonomizacji ulega ona coraz to doskonalszemu „estetycznemu odróżnieniu” od wszystkiego co nie-estetyczne, z drugiej zaś okazuje się spadkobierczynią ginącej w miarę postępu procesu autonomizacji, spełnianej ongiś przez mit – integrującej funkcji kultury.

Eksperymentujące poszukiwanie nowych symboli lub jakiejś nowej, łączącej wszystkich „sagi” może wprawdzie skupić wokół siebie publiczność i stworzyć jakąś wspólnotę, skoro jednak każdy artysta znajduje w ten sposób własną wspólnotę, cząstkowość takiej wspólnotowej kultury potwierdza tylko dokonujący się rozpad<sup>19</sup>.

Taka dwuznaczna sytuacja sztuki stanowi dla Gadamera przesłankę do podjęcia krytyki świadomości estetycznej. Mimo iż świadomość estetyczna z pomocą „estetycznego odróżnienia” realizuje ideał „sztuki czystej”, żąda się od niej tworzenia nowych mitów. Na tym powołaniu zasadza się przecież godność nowożytnego artysty, który mocą swego geniuszu winien zapełnić miejsce, które opustoszało po zdezonizowanej religii. Gadamer mówi tu o „tragedii artysty” stojącego przed zadaniem niemożliwym do wykonania. Niemożliwym, gdyż artysta, tworząc cząstkowe mity, w rzeczywistości przytwierdza jedynie ich sprywatyzowany status.

Okazuje się w sposób oczywisty, iż nawet „sztuka czysta” posiada swój wspólnotowy wymiar. I właśnie obecność kulturowego kontekstu zdradza niespójność w założeniach programu subiektywizacji estetyki.

## 2. Krytyka subiektywizacji estetyki

Swoją krytykę świadomości estetycznej opiera Gadamer na trzech elementach: pierwszy z nich to fenomenologiczna krytyka idei „czystego spostrzeżenia” oraz związana z nią teoretyczna trudność, na jaką natrafia dążąca do idealności „estetycznego odróżnienia” świadomość estetyczna; drugim jest twierdzenie o cechującej egzystencję dążności do ciągłości i jedności samorozumienia<sup>20</sup>; i wreszcie trzecim, wspomniany już, kulturowy kontekst, w jakim funkcjonuje „sztuka czysta”.

---

<sup>19</sup> Tenże, *Prawda...*, s. 110.

<sup>20</sup> Jest jasne, iż krytyka taka dotyczy pewnej modelowej sytuacji, a w gruncie rzeczy ogólnej tezy utrzymującej możliwość istnienia sztuki całkowicie wolnej od związków z rzeczywistością. Stąd też nie wszystkie z powyższych argumentów okazują się stosowne dla konkretnych przypadków teorii estetycznych uznawanych przez Gadamera za konsekwencje procesu subiektywizacji estetyki. Dobrym przykładem jest tutaj choćby estetyka Wilhelma Diltheya. Już na podstawie fragmentów dotyczących „przeżycia estetycznego”, jakie przywołuje Gadamer, wyraźnie widać, że mocne akcentowanie przez Diltheya symboliczności przeżycia, dzięki której staje się ono bezpośrednim reprezentantem całości sensu życia, stawia jego estetykę poza zasięgiem krytyki Gadamera.

Pierwszy z argumentów jest o tyle istotny, że wydaje się wymierzony w cechę bezinteresowności sztuki, cechę, której dystynktywną moc Gadamer skądinąd uznaje. Autodestrukcyjna ułomność koncepcji „estetycznego odróżnienia” zasadzać się ma, według Gadamera, na tym, że świadomość estetyczna, dążąc do idealności „estetycznego odróżnienia”, doprowadza proces abstrahowania sztuki od wszelkich związków z rzeczywistością do takiej doskonałości, iż abstrakcja ta znosi samą siebie<sup>21</sup>.

Aby wyjaśnić, na czym polega samozniesienie abstrakcji odróżnienia estetycznego, odwołuje się Gadamer do estetyki Richarda Hamanna i do sformułowanego przezeń pojęcia „własnej znaczeniowości spostrzeżenia”. Dzięki temu pojęciu doznania estetyczne mają być uniezależnione od zewnętrznych wobec nich mierników: pojęcia i znaczenia. W ten sposób:

Coś, co ma własną, a nie obcą znaczeniowość, chce w ogóle odciąć się od relacji do tego, na podstawie czego dawałoby się określić jego znaczenie<sup>22</sup>.

Według Gadamera, idea własnej znaczeniowości dzieła sztuki jest wewnętrznie sprzeczną deformacją faktycznego stanu rzeczy. Otóż, odwołując się do krytyki idei „czystego spostrzeżenia” przeprowadzonej przez Maxa Schelera oraz Martina Heideggera, zauważa on, iż:

Samo tylko widzenie, samo tylko słyszenie to dogmatyczne abstrakcje, które dokonują sztucznej redukcji fenomenów. Spostrzeżenie niesie zawsze znaczenie<sup>23</sup>.

Poddana krytyce fenomenologicznej upada idea postrzeżenia rejestrującego wyłącznie formalne własności rzeczy.

Gadamer odwołuje się również do Diltheya, aby pokazać, że wszelkie przeżycie musi być wypełnione znaczeniem, i jest nie do pomyślenia w oderwaniu od całości życia, która dopiero nadaje mu owo znaczenie<sup>24</sup>. Jako iż przeżycie „konstytuuje się w przypomnieniu”, staje się jasne, że to, co nazywamy przeżyciem, dane jest tylko w kontekście całości znaczeniowej wyznaczającej tożsamość indywiduum. Jako takie jest więc objęte aktem sensotwórczej integracji, a jako reprezentant całości życia uzyskuje wymiar poznawczy i rangę doświadczenia.

Własna znaczeniowość dzieła sztuki, będąc przestrzenią hermetyczną wobec zewnętrznych dla niej kulturowych kontekstów, w istocie swej okazuje się znaczeniowością pustą. Pozbawione odniesień do świata realnego dzieło jawi się jako pozbawione znaczenia. Odróżnienie tego, co realne, od tego, co pozorne, na którym oparła się dążąca do idealnej abstrakcji sztuka czysta, w istocie swej okazuje się odróżnieniem tego, co znaczące, od tego, co pozbawione znaczenia.

<sup>21</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 111.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 87.

<sup>24</sup> Tamże, s. 91.

Skutkiem likwidacji znaczenia dzieła sztuki okazuje się likwidacja dzieła sztuki w ogóle. Otóż traktowana jako modyfikacja rzeczywistości sfera tego, co estetyczne, może być określana tylko poprzez odniesienia do realności, a jako że swoistość odniesień w tym przypadku polega na likwidacji związków z tym, co realne, więc charakterystyka tego, co estetyczne, może być tylko negatywna. W oczywisty sposób taka dążąca do idealności negacja cech realnego musi znieść wszelkie dystynkcje pozwalające na jakąkolwiek pozytywną identyfikację dzieła sztuki. Pozbawione cech tego, co istnieje, dzieło sztuki również przestaje istnieć. Pozbawiony swego przedmiotu proces abstrahowania traci rację bytu; abstrakcja znosi samą siebie.

Jednak przed uznaniem zasadności krytyki Gadamera należy zauważyć, iż koncepcja „sztuki czystej” stanowi rozwinięcie koncepcji, która jako szczególną cechę sztuki podaje jej bezinteresowność. Co istotne, Gadamer nie odmawia Kantowskiemu wyróżnikowi bezinteresowności dystynktywnej mocy. Przeciwnie – pragnie zachować dystynktywną funkcję bezinteresowności, krytykując jednocześnie wyprowadzone z niej przez świadomość estetyczną konsekwencje.

Sposobem, który z jednej strony, poprzez nawiązanie do momentu bezinteresowności, pozwala odróżnić dziedzinę sztuki od realności egzystencji indywiduum, z drugiej zaś zachować związek sztuki z ową realnością, ma być funkcjonujące w przed-Kantowskiej tradycji pojęcie specyficznej dla nauk humanistycznych ogólności.

Ogólna istota ludzkiego kształcenia polega na czynieniu się ogólną istotą duchową. Kto ulega partykularyzmowi, ten jest niewykształcony [...] Hegel pokazuje, że takiemu człowiekowi brak w zasadzie siły abstrakcji: nie potrafi on abstrahować od samego siebie i wejrzeć w coś ogólnego, co wedle miary i proporcji określałoby jego szczególność<sup>25</sup>.

Abstrakcyjnej ogólności pojęć tradycyjnie przeciwstawiana była ogólność ducha, której wyrazem jest wzniesienie się jednostki ponad wymiar swej osobniczej, wyznaczonej przez zaspokajanie indywidualnych potrzeb egzystencji<sup>26</sup>. Ogólność, ku której zmierza humanistyczne kształcenie, nie jest więc ogólnością teoretycznej wiedzy, lecz ogólnością ducha wyzwającego indywiduum z ograniczeń jednostkowości. Owe ograniczenia to ograniczenia partykularnych interesów, przy realizacji których jednostka zmuszona jest do rywalizacji z innymi. Kształcenie ku ogólności ducha okazuje się kształceniem otwartości na to, co Inne<sup>27</sup>, i jednocześnie kształceniem duchowej wspólnoty z innymi. Owa duchowa wspólnota jawi się jako podstawa poznania i warunek możliwości orientacji w świecie. Jasne jest, że nie chodzi tu o żadną wiedzę teoretyczną, którą dysponuje indywiduum, lecz o praktykę życia we wspólnocie z innymi.

<sup>25</sup> Tamże, s. 44.

<sup>26</sup> Tamże, s. 51.

<sup>27</sup> Tamże, s. 48.



Tak jak właściwy humanistycy proces kształcenia oznaczał kształcenie wiedzy konstytuującej wspólnotę, do której przynależy indywiduum i dzięki której przekracza ono partykularyzm jednostkowego wymiaru, tak też sposobem poznania, poprzez który w praktyce realizować się miała owa wspólnotowa wiedza, był – według Gadamera – sąd smaku.

Pod pojęciem smaku [...] ma się bez wątpienia na myśli pewien sposób poznania. Dzięki dobremu smakowi umiemy nabrać dystansu do samych siebie i osobistych upodobań. Smak zatem zgodnie ze swą najgłębszą istotą nie jest czymś osobistym, lecz fenomenem społecznym pierwszego rzędu<sup>28</sup>.

Dla Gadamera jawi się jako oczywiste, iż w pojęciu smaku założone jest wzniesienie się jednostki ponad partykularność interesów osobniczej egzystencji, a tym samym właściwa realizacja ogólności ducha jednoczącego indywidua w społeczność. Tutaj również widoczny jest ów moment niedyskursywności przysługujący sposobowi poznania właściwemu humanistycy. Do wspólnoty ducha albo się przynależy, albo nie. Niemożliwe są żadne sytuacje pośrednie ani też udawanie przynależności. Jednak nie istnieją również żadne jasne, jednoznaczne kryteria, których spełnienie ową przynależność gwarantuje. Stąd też nie ma powszechnie dostępnych sposobów wyuczenia się jej, a wstąpienie we wspólnotę jest sprawą z istoty swej indywidualną.

Poczucie smaku trzeba mieć – nie można go nikomu wpoić na drodze dowodzenia, nie można go też zastąpić przez samo tylko naśladowanie<sup>29</sup>.

Smak jako władza sądenia to osądy tego, co jednostkowe przez wzgląd na całość, na to, czy coś pasuje do reszty, czy więc jest „stosowne”. Trzeba mieć do tego „zmysł” – nie można tego dowieść<sup>30</sup>.

Istotą sądu smaku jest odniesienie tego, co jednostkowe, do jakiejś ogólności wyższego rzędu stanowiącej autonomiczną całość. Owo podniesienie tego, co jednostkowe, do poziomu ogólności nie jest możliwe na drodze żadnej powtarzalnej procedury. Co istotne: nadsubiektywne całości, o których mówi Gadamer, nie są odniesione do żadnych zewnętrznych wobec siebie celów. Nie chodzi tu więc o ogólność wiedzy użytecznej dla realizacji określonych zamierzeń. Ogólność ta jest właśnie wzniesieniem się ponad grę partykularnych interesów.

Przykładami takich całości są dla Gadamera dziedziny sztuki i przyrody. Nieobecność żadnej zewnętrznej celowości przejawia się tutaj w niemożliwości określenia celu, do którego zmierza przyroda, oraz w cechującym sztukę momencie bezinteresowności. Jednak według Gadamera cecha bezinteresowności współkonstruuje również, albo przede wszystkim, obszar ogólności życia wspólnotowego<sup>31</sup>, ku któremu wznosi proces kształcenia.

<sup>28</sup> Tamże, s. 65.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 67.

<sup>31</sup> Tamże.

[...] wynik kształcenia nie zostaje przecież wytworzony tak jak produkt techniczny, lecz wyrasta z wewnętrznego procesu formowania i kształcenia i dlatego jest ciągle kontynuowany i przedłużany. Nieprzypadkowo słowo „kształcenie” odpowiada pod tym względem greckiemu „fisis”. Kształcenie, podobnie jak natura, nie zna zewnętrznych wobec siebie celów<sup>32</sup>.

Bezinteresowność nadsubiektywnego oznacza więc jednocześnie: wzniesienie się jednostki ponad perspektywę wyznaczaną przez dążenie do realizacji ograniczonych celów indywidualnej egzystencji oraz brak celu zewnętrznego wobec sfery nadsubiektywnego. Innymi słowy: sfera nadsubiektywnego okazuje się ostatecznym kontekstem wyznaczającym strukturę celów właściwą dla indywiduum<sup>33</sup>.

Jeśli więc Gadamer mówi o bezinteresowności nadsubiektywnego, to chce przez to ukazać ostateczną płaszczyznę odniesień tworzących sens. Mało tego, w ten sposób zostaje wskazana właściwa i jedyna płaszczyzna wyznaczająca sens.

Jak widać, odróżnia Gadamer dwa rodzaje znaczenia rzeczy. Pierwsze z nich określane jest przez partykularną perspektywę indywiduum, drugie przez nadsubiektywną sferę wspólnoty. Jednak wskazanie na to, która perspektywa jest właściwa, wiąże się z pozostałymi argumentami przeciwko świadomości estetycznej.

Jak się wydaje, dają się one sprowadzić do wspólnego rdzenia: twierdzenia o integrującej istocie sensotwórczej aktywności indywiduum. To, że niemożliwe jest „czyste”, pozbawione znaczenia spostrzeżenie, oraz to, że istotą egzystencji jest dążność indywiduum do ciągłości i jedności samorozumienia, wynika z faktu, iż podstawową aktywnością świadomości jest integracja elementów w znaczące całości. Lub lepiej: że świadomość jest możliwa tylko jako element intencjonalnego aktu konstytucji sensu. Jeśli więc nadanie sensu temu, co indywidualne, pojmiemy jako odniesienie go do ponadindywidualnej całości, to istotą sensotwórczej działalności okazuje się integracja wspólnoty rozumienia.

W oczywisty sposób partykularność jednostkowego wymiaru wyznaczana jest przez tendencje przeciwne integracji. Stąd też idealnym kresem procesu subiektywizacji jest dla Gadamera sytuacja rozpadu doświadczenia sztuki na elementarne części „czystych postrzeżeń”, w której zniesiona zostaje wszelka jedność i ciągłość procesu samorozumienia, a więc w której nie może być mowy ani o żadnym przedmiocie, ani o żadnym podmiocie.

---

<sup>32</sup> Tamże, s. 43.

<sup>33</sup> Jak się zdaje, wynika to ze związku, jaki łączy kategorie celu i znaczenia. Znaczenie rzeczy można określać przez cel, jakiemu rzecz służy. A więc stwierdzenie braku zewnętrznej celowości oznacza, iż całość, o której mówimy, stanowi ostateczny kontekst, w odniesieniu do którego odczytujemy znaczenie. Przyroda jest bezcelowa, bo nie potrafimy wskazać zewnętrznego wobec niej celu, któremu miałyby służyć. W tym sensie nie możemy również mówić o znaczeniu przyrody. Oznacza to, że nie istnieje już żaden dalszy kontekst, poprzez odniesienie do którego mogłoby zostać określone znaczenie nadsubiektywnego.

Oparcie estetyki na przeżyciu prowadzi do absolutnej punktowości, która znosi jedność dzieła sztuki tak samo jak tożsamość artysty z sobą samym i tożsamość tego, kto stara się je zrozumieć lub się nim rozkoszuje<sup>34</sup>.

Oznacza to, iż „czysta estetyczność” abstrahuje zarówno od dzieła sztuki pojmowanego jako twór o własnej tożsamości, jak i od odbiorcy traktowanego jako świadomość poszukującą sensu własnej egzystencji.

Powolywanie się na bezpośredniość, na genialność chwili, na znaczenie „przeżycia” nie może się ostać wobec dążenia ludzkiej egzystencji do ciągłości i jedności samorozumienia<sup>35</sup>.

Ostateczną więc przesłanką obalającą ideę sztuki „czystej” jest wskazanie na właściwe świadomości dążenie do odkrywania sensu własnej egzystencji, sensu integrującego punktowe przeżycia w jedność życia. Okazuje się w ten sposób, iż funkcją dzieła sztuki jest ujmowanie owego sensu.

[...] uczymy się w nim [w dziele sztuki] rozumieć siebie, a to oznacza, że znosimy nieciągłość i punktowość przeżycia w ciągłości naszego jestestwa<sup>36</sup>.

Integrująca, sensotwórcza aktywność odbywać się może wyłącznie na poziomie wspólnoty. Jeśli więc odróżniliśmy znaczenie rzeczy wyznaczone przez partykularną perspektywę indywidualium oraz nadsubiektywną perspektywę wspólnoty, to teraz okazuje się, że możliwy jest tylko drugi przypadek.

Perspektywa indywidualium w swej idealnej postaci musiałaby przyjąć postać prostego łuku odruchowego opartego o zasadę bodźca i reakcji, sprowadzając w ten sposób indywidualium do poziomu nieświadomej aktywności organizmu żywego nakierowanego wyłącznie na zaspokajanie doraźnych, fizjologicznych potrzeb. Tak jak pozbawione sensu jest stawianie pytań o celowość procesów przyrody, tak też i tutaj znalazłaby granicę stosowalność kategorii celu. A z nią również, jak się zdaje, stosowalność kategorii znaczenia i sensu.

Jeśli więc mówimy o celowej działalności świadomego indywidualium, przyjąć musimy, iż struktura celowa, w której ono funkcjonuje, i która wyznacza sens jego egzystencji, jest wytworem nadsubiektywnego ducha wspólnoty.

W ten sposób staje się jasne, iż moment świadomości przysługujący indywidualium związany jest ściśle z nadsubiektywnym wymiarem i przezeń wyznaczany. Partykularna perspektywa jest w takim razie rezultatem swoistego zapoznania wspólnotowej genezy świadomości. Stanowi regres i zafałszowanie stanu rzeczy, w swej właściwej postaci ujawniającego się dopiero z nadsubiektywnego punktu widzenia.

Istotą nadsubiektywnego okazuje się jego funkcja integrująca. Natomiast istotą procesu kształcenia ku wspólnotcie ducha okazuje się integracja indywidualnych perspektyw interpretacyjnych. Jak widać, integracja przebiega tutaj na

<sup>34</sup> Tamże, s. 116.

<sup>35</sup> Tamże, s. 118.

<sup>36</sup> Tamże.

dwóch poziomach: z jednej strony mamy do czynienia z ruchem porządkującym chaos przeżyć w jedność indywidualnej tożsamości, z drugiej – z procesem jednoczenia indywidualności w całość wspólnoty. Jednak jeśli przyjąć Heideggerowską tezę o nieświadomej podstawie wszelkiej wiedzy, jaką dysponuje podmiot<sup>37</sup>, okaże się, iż idzie tutaj o jeden sensotwórczy ruch.

Wprowadzenie kategorii nadsubiektywnego, wspólnotowego ducha pozwala odróżnić dwa rodzaje abstrakcji. Pierwsza to abstrahowanie od tego, co rzeczywiste, druga to abstrahowanie od tego, co partykularne. Wspólną ich cechą będzie tożsamość sytuacji wyjściowej. To, od czego abstrahuje się w pierwszym rzędzie, to partykularyzm jednostkowej egzystencji, wyznaczanej przez konieczność realizacji ograniczonych celów.

W przypadku pierwszym sztuka pojmowana jest jako zaprzeczenie rzeczywistości, jako jej negacja. Jednak, doprowadzona do idealności, negacja ta znosi samą siebie, i wówczas sztuka, pojmowana jako różna od rzeczywistości, przestaje istnieć.

W przypadku drugim sztuka traktowana jest jako podniesienie rzeczywistości indywidualnego do wymiaru nadsubiektywnego.

Wobec twierdzenia o wspólnotowej genezie świadomości i wiedzy oraz wynikającym zeń twierdzeniu o poznawczym upośledzeniu partykularnego wymiaru egzystencji, podniesienie indywidualnego do nadsubiektywności okazuje się aktem, w całym tego słowa znaczeniu, poznawczym. Podniesienie tego, co partykularne, ku ogólności ujawnia się zatem jako istota poznania właściwego humanistyce.

W tej sytuacji doświadczenie sztuki okazać się musi źródłem poznania. Oczywiście w kształcie, jaki otrzymuje w poddanej subiektywizacji estetyce po-Kantowskiej, jest ono pozbawione jakiegokolwiek poznawczego znaczenia. Jeśli humanistyczne poznanie rzeczywistości realizuje się dzięki podniesieniu do nadsubiektywności tego, co indywidualne, to subiektywizacja estetyki oznacza ruch dokładnie w przeciwnym kierunku.

„Estetyczne odróżnienie” to właśnie abstrahowanie od wszystkiego, co ponadindywidualne. Jednostka nie wyzwała się tutaj ku nadsubiektywności, ale zagłębia we własną subiektywność. Partykularność realnej egzystencji zostaje porzucona na rzecz partykularności podmiotowych doznań, doznań, które wedle świadomości estetycznej nie tylko winny być wolne od związków z rzeczywistością nakierowaną na realizację konkretnych celów, ale od wszelkich w ogóle związków z czymkolwiek różnym od siebie. W ten sposób sztuka wkracza w obszar tego, co tak subiektywne, że aż niewyraźne. W takiej sytuacji nie może być mowy o jakimkolwiek poznaniu. Sztuka „czystego” przeżycia – jak od wszystkiego innego – abstrahuje również od wszelkiego znaczenia poznawczego.

---

<sup>37</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 213.

Jeśli więc podejmuje Gadamer krytykę sztuki zredukowanej do przeżycia, to chce pokazać, że przyjmowanie istnienia bytu pozbawionego wszelkiego znaczenia, wyłączonego z obejmującego całość życia ruchu integracji, nie odpowiada stanowi rzeczy. Skoro zaś pozbawiona znaczenia sztuka jest niemożliwością, staje się jasne, iż biorąc udział w procesie strukturywania świata życia, sztuka posiada wymiar poznawczy. W ten sposób okazuje się, iż ideę przeżycia estetycznego winna zastąpić idea doświadczenia sztuki, doświadczenia, które stanowić może podstawę rzeczywistej wiedzy.

Konieczne jest szersze niż u Kanta spojrzenie na pojęcie doświadczenia, by można było również doświadczenie dzieła sztuki rozumieć jako doświadczenie<sup>38</sup>.

Chodzi nam więc o takie widzenie doświadczenia sztuki, by było ono rozumiane jako doświadczenie<sup>39</sup>.

### 3. Integrująca funkcja sztuki

Kiedy Gadamer określa sztukę jako „podniesienie rzeczywistości do jej prawdy”<sup>40</sup>, okazuje się, iż właściwym celem sztuki jest dokonanie przemiany odkrywającej prawdę rzeczywistości. Takie określenie istoty sztuki umożliwia Gadamerowi powrót do starożytnej kategorii *mimesis*. Aby określić mimetyczność sztuki, posługuje się Gadamer pojęciem prezentacji.

To, co zaprezentowane, istnieje – taka jest pierwotna relacja mimetyczna<sup>41</sup>.

Naśladownictwo nie jest więc odwzorowaniem istoty rzeczy, ale ukazaniem rzeczy w jej prawdzie. Ukazaniem prawdziwego sposobu istnienia rzeczy. Funkcją *mimesis* oraz funkcją sztuki w ogóle okazuje się w ten sposób poznanie istoty rzeczy. To poznanie określa Gadamer jako „rozpoznanie” (*Wiedererkennung*).

W ten oto sposób dochodzi Gadamer do sformułowania własnej koncepcji sztuki, którą może przeciwstawić stworzonej przez świadomość estetyczną koncepcji sztuki przeżycia. Sztuka okazuje się tutaj „prezentacją” (*Darstellung*) istoty rzeczy.

Jeśli sztuka nie jest wielością zmiennych przeżyć, których przedmiot jest każdorazowo wypełniany znaczeniem przez podmiot niby jakaś pusta forma, to „prezentację” trzeba uznać za sposób bycia samego dzieła sztuki<sup>42</sup>.

W oparciu o pojęcie „prezentacji” staje się możliwe odzyskanie przez sztukę wymiaru poznawczego oraz funkcji integrującej, którą ongiś zwykła była speł-

<sup>38</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda...*, s. 118.

<sup>39</sup> Tamże, s. 119.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże, s. 131.

<sup>42</sup> Tamże, s. 133.

niać w życiu wspólnot. Wskazuje tu Gadamer na nieodzowność konkretnego, rzeczywistego procesu prezentacji dla możliwości dokonania rozpoznania<sup>43</sup>. To właśnie dzięki prezentacji dokonywać się ma integracja wspólnoty. Prezentacja będąca z jednej strony realnym wydarzeniem w konkretnym miejscu i czasie, z drugiej jest przecież bezpośrednim objawieniem się istoty rzeczy. Nierozdzielność obu aspektów umożliwiła restytucję integrującej funkcji sztuki:

Dzieła sztuki nie można tak po prostu odizolować od „przygodności” warunków dostępu do niego, w jakich się ono ukazuje, gdzie zaś dochodzi do takiej izolacji, tam wynikiem jest abstrakcja redukująca właściwy byt dzieła. Ono samo należy do świata, któremu się prezentuje. Widowisko jest właściwe dopiero tam, gdzie się je pokazuje, a muzyka musi gdzieś zabrzmieć<sup>44</sup>.

Jak widać, powraca znów przeciwstawienie subiektywnej perspektywy świadomości estetycznej wymiarowi nadsubiektywnemu. Przy tej okazji formuluje Gadamer radykalną tezę w dobitny sposób dającą wyraz poznawczemu upośledzeniu subiektywności.

Nasza teza powiada zatem, że bytu dzieła sztuki nie można określać jako przedmiotu jakiejś świadomości estetycznej, gdyż zachowanie estetyczne jest czymś więcej niż samo o sobie wie. Jest częścią bytowego procesu prezentacji i z istoty cechuje grę jako grę<sup>45</sup>.

Dziełem świadomości estetycznej jest właśnie redukcja dzieła do sumy przeżyć w świadomości odbiorcy. Owa redukcja, oznaczająca odrywanie dzieła od funkcji, jakie tradycyjnie spełniało we wspólnotach kulturowych, stanowi przejaw procesu subiektywizacji estetyki.

Poznawcze ograniczenie świadomości estetycznej ujawnia się jako koncentracja indywidualum na procedurach własnego celowego działania. Świadomość estetyczna okazuje się jedną z odmian partykularnej kondycji indywidualum. Traktowane jako wytwór działania, dzieło może być rozpatrywane i analizowane pod kątem swoich własności formalnych, kontekstu historycznego, poziomu wykonania itp., a więc traktowane jest jako efekt działania ludzkiego i ocena jego wartości przez świadomość estetyczną w gruncie rzeczy redukuje się do oceny efektów działania jakiegoś indywidualum.

Postępowaniu świadomości estetycznej dokonującej z pomocą „estetycznego odróżnienia” redukcji bytu dzieła sztuki przeciwstawia Gadamer koncepcję, która opierając się na idei „estetycznego nieodróżniania”, dokonuje integracji w samodzielną całość tych elementów doświadczenia sztuki, które usiłowała rozdzielić świadomość estetyczna.

„Estetyczne nieodróżnienie” (*ästhetische Nichtunterscheidung*) polega na traktowaniu jako nierozdzielnej całości materialnego nośnika dzieła – a więc prezentacji oraz istoty rzeczy, która się w tej prezentacji ujawnia.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże, s. 134.

[...] to właśnie nierozróżnianie pomiędzy sposobem wykonania i samym dziełem, tym, co w nim tożsame, prowadzi do zaistnienia doświadczenia artystycznego<sup>46</sup>.

Odróżnienie dzieła od prezentacji jest subiektywnym zniekształceniem prawdziwego stanu rzeczy dokonany przez świadomość estetyczną. Określone subiektywnością perspektywy odróżnienie to nie zdaje sprawy z rzeczywistego kształtu doświadczenia sztuki, gdyż wcale nie ma z nim do czynienia. Doświadczenie sztuki jest bowiem wzniesieniem się subiektywności do perspektywy nadiindywidualnej, pokonaniem partykularności egzystencji i ujrzeniem rzeczywistości w jej istotowym kształcie. Jednak owo wzniesienie się do nadiindywidualnego wymiaru dokonać się może wyłącznie dzięki aktualnej prezentacji dzieła. Nie oznacza ono abstrahowania od przypadkowego nośnika dzieła, tak jak nie oznacza abstrahowania od świadomości grających.

Odkrycie, jakiego sztuka dostarcza subiektywności, jest więc odkryciem, że rzeczywistość jest nadsubiektywnym procesem, w którym zanurzona jest subiektywność. Sztuka jest odkryciem gry rzeczywistości, ale i sama jest grą. Doświadczenie sztuki to udział w grze. I nie dotyczy to tylko tych, których gra zdaje się być na pierwszy rzut oka widoczna – aktorów lub muzyków, ale również, albo przede wszystkim, tych, do których gra jest skierowana. Wszyscy oni tak naprawdę w jednakowym stopniu owdądnięci są ruchem gry.

[...] każda gra jest czynnością komunikatywną w tym sensie, że nie pozostawia dystansu pomiędzy grającym i tym, który się przygląda grze. Widz jest w jawny sposób czymś więcej niż tylko zwykłym obserwatorem, który widzi, co się dzieje w jego obecności, on jest tym, który bierze udział w grze w części należącej do niego<sup>47</sup>.

Z integrującą aktywnością współgrania ściśle związana jest Gadamerowska koncepcja hermeneutycznej tożsamości dzieła. Tożsamość ta nie może być, według Gadamera, zredukowana do aktualnych własności formalnych dzieła. Takie traktowanie dzieła właściwe jest dla partykularnej perspektywy świadomości estetycznej i znajduje swój efekt w normatywnych procedurach określających wartość dzieła poprzez odniesienie do jakiegoś domniemanego pierwowzoru. Gadamer wyraźnie odróżnia dwa sposoby postępowania przy ocenie wartości dzieła. Pierwszym, niewłaściwym, jest ocena odpowiedniości prezentacji i pierwowzoru, drugim, właściwym, ocena odpowiedniości prezentacji i sensu w niej znajdującego.

Interpretacja jest wprawdzie w pewnym sensie odtwórcza, ale ta odtwórczość nie postępuje za jakimś wcześniejszym aktem twórczym, lecz za kształtem stworzonego dzieła, który musimy zaprezentować wedle odnajdywanego tam sensu<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> H.-G. Gadamer, *Sztuka jako gra*, przeł. F. Chmielowski, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1994, s. 55.

<sup>47</sup> Tamże, s. 51.

<sup>48</sup> Tamże.

W obu przypadkach mamy do czynienia z opisem praktyki indywiduum postawionego wobec dzieła, jednakże w przypadku pierwszym indywiduum to zaangażowane jest w subiektywną procedurę rekonstruowania formy, w drugim zaś – w nadsubiektywny proces współkonstytucji sensu.

O tożsamości dzieła stanowi jego sens, ten zaś, każdorazowo inny, każdorazowo jest również tą samą reprezentacją nadsubiektywnej aktywności procesu przyrostu bytu.

Identyfikuję coś, co było, lub coś, co jest, i właśnie owa tożsamość otwiera sens dzieła<sup>49</sup>.

Jako iż postrzeżenie czegoś, jako czegoś, jest już wstępnym uchwyceniem znaczenia rzeczy, oznacza to, że rzecz jest „czymś do zrozumienia”. Identyfikacja rzeczy jest więc elementem procesu współkonstytucji sensu, procesu, który jest nadsubiektywnym ruchem integracji<sup>50</sup>. O tożsamości dzieła stanowi jego podmiotowość w grze; dzieło jest tutaj rzeczywistym partnerem, nie zaś obiektem porównawczej procedury identyfikacji.

Tym, co w jawny sposób skłania do aktywności współtworzenia, jest tożsamość dzieła, przy czym nie jest to wcale aktywność dowolna, lecz na różne możliwe sposoby prowadząca do wypełnienia określonego schematu<sup>51</sup>.

Koncepcja doświadczenia sztuki jako współuczestnictwa w grze opiera się na koncepcji doświadczenia jako hermeneutycznego procesu współkonstytucji znaczenia rzeczy. Natomiast gra sztuki jest częścią gry samej rzeczywistości będącej bytowym procesem samoprezentacji. W ten sposób udział w grze to udział w nadsubiektywnym procesie przyrostu bytu.

#### 4. Podsumowanie

Fenomenologiczna teza o niemożliwości czystego spostrzeżenia uzyskuje w filozofii hermeneutycznej kształt twierdzenia o integrującej istocie sensotwórczej aktywności indywiduum. Skoro świadomość możliwa jest wyłącznie jako element intencjonalnego procesu współkonstytucji sensu, jako nedorzeczna jawi się kategoria dzieła sztuki nie posiadającego żadnego znaczenia. Dzieło takie musiałoby okazać się obszarem hermetycznym względem bytowego procesu autoprezentacji. Tym samym właściwa krytyka programu subiektywizacji estetyki dokonuje się w obszarze ontologii dzieła sztuki. Intencjonalny status dzieła ma tutaj prowadzić do traktowania go jako elementu hermeneutycznego procesu

<sup>49</sup> Tamże, s. 52.

<sup>50</sup> Por. F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Kraków 1993, s. 63: „Transcendentalny wymiar tradycji i języka pozwala hermeneutyce na ujmowanie tożsamości dzieła w kategoriach swoiście rozumianego obiektywizmu, takiego, jaki jest możliwy w rozwijającym się (zmiennym) świecie ludzkiego ducha”.

<sup>51</sup> Tamże, s. 53.



konstytucji bytu, a więc jako obiektu, z jednej strony, z istoty swej obdarzonego znaczeniem (bo z istoty swej językowego), z drugiej zaś nieoddzielnego od pełnionej przez siebie funkcji integrującej, realizującej się jako powoływanie do bytu nowych wspólnot rozumienia.

Co ciekawe, hermeneutyczna krytyka procesu subiektywizacji estetyki nie jest prostą negacją owego programu, lecz próbą reinterpretacji jego tezy fundamentalnej. Teza ta, wskazująca bezinteresowność jako konstytutywną własność sztuki, zostaje zinterpretowana nie jako punkt wyjścia i uzasadnienie ruchu likwidacji pozaestetycznych funkcji sztuki, lecz jako eksplikacja transcendentalnej funkcji doświadczenia sztuki. Z perspektywy hermeneutycznej, doświadczenie dzieła, to wykroczenie ku jego ontologicznemu fundamentowi – nadsubiektywnej całości językowego procesu autoprezentacji bytu. Ujawniając ów uniwersalny warunek możliwości, dzieło ma wznosić podmiot estetyczny ku perspektywie nadsubiektywnej, zarazem wyzwalać go od partykularnych uwikłań pragmatyki egzystencji oraz wiążąc z nieskończoną całością procesu bytowego.

Należałoby uznać, że program subiektywizacji estetyki jest usprawiedliwiony o tyle, o ile stanowi wyraz ruchu dystansowania się indywiduum względem jego własnej, pragmatycznej perspektywy interpretacyjnej, traci jednak zasadność tam, gdzie jako swój cel wskazuje hermetyczny względem konieczności pozaartystycznych obszar „własnej znaczeniowości dzieła”. Idea hermeneutycznego procesu, który jest jednocześnie ruchem współkonstytucji sensu oraz autoprezentacją samego bytu, nie dopuszcza możliwości obszarów izolowanych i zarazem sensownych. Likwidacja sensu dzieła byłaby tu równoznaczna z likwidacją samego bytu.

Wypada się zgodzić, że tam, gdzie byt jest językiem, brak sensu jest brakiem bytu. Tym samym konsekwencją hermeneutycznej krytyki programu subiektywizacji estetyki staje się utożsamienie ideału dzieła asemantycznego ze spełnionym aktem autodestrukcji sensu. Naturalnie, o tym, czy takie utożsamienie jest słuszne, decyduje prawdziwość Nietzscheańskiej tezy, zgodnie z którą w miejscu faktów istnieją zaledwie interpretacje.

## Streszczenie

Artykuł omawia krytykę nowożytnego procesu subiektywizacji estetyki przeprowadzoną przez Hansa-Georga Gadamera w *Prawdzie i metodzie*. Celem autora jest pokazanie, że Gadamerowska krytyka estetyki nowożytnej zawiera reinterpretację elementów programu subiektywizacji, umożliwiając fuzję transcendentalnej i integrującej funkcji doświadczenia sztuki.

**Słowa kluczowe:** hermeneutyka, Hans-Georg Gadamer, estetyka.

## Summary

### **Critique of Aesthetic Subjectification in Hans-Georg Gadamer's Hermeneutics**

The article discusses the critique of the modern process of aesthetics subjectification conducted by Hans-Georg Gadamer in his *Truth and Method*. The author aims at showing that Gadamer's critique of modern aesthetics includes the reinterpretation of the elements of the subjectification program, allowing for the fusion of the transcendental and integrating function of experiencing art.

**Key words:** Hermeneutic, Hans Georg Gadamer, Aesthetics.