

Hermeneutyka „na ziemi niczyjej pomiędzy filozofią, teorią literatury i muzykologią”.

Karol Berger o interpretacji

Anna Tenczyńska

Ty, który mnie czytasz, czy jesteś pewien, że rozumiesz mój język?

J. L. Borges¹

Zaczynam niniejszy szkic od cytatu dotyczącego najważniejszych problemów, które warto przemyśleć po lekturze rozdziału *A Theory of Art* Karola Bergera poświęconego zagadnieniu interpretacji². Pierwszy z nich to doświadczenie, jakim jest kontakt z dziełem sztuki: czytanie, słuchanie, oglądanie. Drugi to ich rozumienie, rozumienie dzieła sztuki oraz rozumienie tego, czym jest i czym może być to doświadczenie. Wreszcie trzeci – to problem języka, za pomocą którego możliwe jest wypowiedzenie tego doświadczenia.

Wypada zacząć od ostatniej kwestii, nie tylko dlatego, że jesteśmy już po lekcji Nietzschego i jego spadkobierców, którzy skłonili nas do przemyślenia naszej sytuacji bycia-w-świecie, także w świecie sztuki, do którego dostęp mamy jedynie poprzez język i poprzez ograniczenia, jakie to zapośredniczenie nam narzuca. Myślenie o świecie, o sztuce, a także, pisze Gadamer, „myślenie o języku nie jest nigdy w stanie wyprzedzić języka. Możemy myśleć tylko w jakimś języku”³. Na tym pierwszym zapośredniczeniu wyrasta drugie: komentarze, interpretacje, metateksty, stanowiące nieodłączną część kultury, ale zakrywające zarazem te jej obszary, które starają się opisać i objaśnić. Z sytuacji tej wyciągano różne wnioski, od skrajnie negatywnych, za punkt wyjścia przyjmujących twierdzenie, że brak bezpośredniego dostępu do świata jest równoznaczny z niemożnością jego autentycznego doświadczenia i przeżywania, a tym samym autentycznego bycia w świecie, do takich, które podejmują próbę zadomowienia się w nim poprzez zadomowienie w opisującym go języku.

Refleksja Karola Bergera o interpretacji jest refleksją świadomą złożoności tej problematyki i zarazem głęboko osadzoną w historii rozważań nad tym zagadnieniem. Interpretacja to taki kontakt z dziełem sztuki, który jest doświadczeniem rozumienia, pozwalającym odczytać znaczenie dzieła, to znaczy pozwalającym „[...] w obrazie na płótnie dostrzec twarz, [...] w dźwiękach fortepianu usłyszeć akord dominantowy

¹ Jorge Louis BORGES, *Biblioteka Babel*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, w: tegoż, *Fikcje*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1972, s. 72.

² Karol BERGER, *Hermeneutics. Interpretation and its Validity*, w: tenże, *A Theory of Art*, Oxford University Press, New York 2000. Wszystkie cytaty z tego rozdziału będą przywoływane za jego polskim przekładem: Karol BERGER, *Hermeneutyka. Interpretacja i jej prawomocność*, przeł. Anna TENCZYŃSKA, „Res Facta Nova” 2004, nr 7.

³ Hans-Georg GADAMER, *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, przeł. Małgorzata ŁUKASIEWICZ i Krzysztof MICHALSKI, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 50.

rozwiązujący się na tonice”. Jest to doświadczenie jednorazowe, indywidualne, niemożliwe do odtworzenia w identycznym kształcie, ponieważ znaczenie nie jest czymś po prostu danym do odkrycia, ale czymś, co powstaje podczas spotkania dzieła sztuki z „niepowtarzalną osobowością i historią” odbiorcy. Berger podkreśla, za Gadamerem, że „spostrzeżenie nie może być [...] prostym odzwierciedleniem tego, co jest”, ponieważ „niesie ze sobą zawsze znaczenie”⁴, a samo rozumienie jest już interpretujące. Przywołany poniżej fragment, nie wykorzystany wprawdzie przez autora *A Theory of Art*, dobrze ilustruje jego stanowisko:

Dla hermeneutyki „prawda” nie oznacza już „odpowiedniości” między „stanami umysłu” i „obiektywną” rzeczywistością, „znaczenie” nie jest już pojmowane jako coś obiektywnego, zsubstancjalizowany stan rzeczy, czekający jedynie na „odkrycie” i „przedstawienie” przez odzwierciedlający umysł. „Prawda” i „znaczenie” odsyłają bowiem do twórczych operacji po stronie ludzkiego rozumienia, które zawsze jest interpretujące (a nie zwyczajnie „przedstawiające”). Prawda hermeneutyczna nie daje się oddzielić od procesu interpretacji, znaczenie zaś, tak jak pojmuje je hermeneutyka, nie jest niczym innym, jak efektem tego procesu⁵.

Wśród najważniejszych kwestii, które Karol Berger podejmuje, warty omówienia jest problem metaforycznego charakteru interpretacji. „Interpretowany świat sztuki jest metaforą” – pisze wprost autor *Teorii sztuki*. Dzieło sztuki, tak jak każdy inny przedmiot, możemy zrozumieć, jedynie odnosząc je do czegoś nam znanego. Taki charakter interpretacji sprawia, że jest ona „zarazem konieczna i odrzucana”, konieczna z przyczyny, o której wyżej była mowa, a odrzucana jako niewystarczająca i nieadekwatna wobec opisywanego przedmiotu. Widać to zwłaszcza w przypadku słownej interpretacji muzyki. „Ale – pisze Berger – romantyzm i jego spadkobiercy [...] mylili się, sądząc, że muzyka jest czymś wyjątkowym pod tym względem. Przeciwnie, metaforyczna relacja między muzyką a tekstem nie różni się od metaforycznej relacji ustanowionej między *a* i *b* w jakimkolwiek akcie interpretacji, niezależnie od tego, czy *a* jest muzyką, literaturą, krzesłem, czy czymkolwiek innym. Malarstwo i literatura, nie mniej niż muzyka, domagają się interpretacji metaforycznej, jednocześnie się jej sprzeciwiając”.

Stałym punktem odniesienia w rozważaniach Karola Bergera jest zagadnienie etycznego aspektu sztuki. W *Przedmowie* do książki pyta: „Co, jeżeli w ogóle, łączy sztukę z pozostałą częścią naszego życia, a zwłaszcza z tymi etycznymi i politycznymi problemami, które mają dla nas największe znaczenie?” A w omawianym rozdziale stwierdza, że „jeżeli sztuka ma służyć życiu, jeśli jej aspekt etyczny ma być traktowany serio, nie wystarczy, aby krytyk wykorzystał przykłady z życia do oświelenia problemów sztuki. Równie ważne jest pokazanie, w jaki sposób sztuka rzuca światło na życie”. Z odniesienia sztuki do życia wynika także metonimiczny charakter interpretowanego świata sztuki, który, będąc autonomicznym, pozostaje zarazem częścią jakiegoś większego świata, nie tego rzeczywistego, ale pewnej jego esencji. Berger tłumaczy to w następujący sposób: „W obrazie Vermeera, przedstawiającym małą uliczkę jego rodzinnego miasta (w Rijksmuseum), jest zawarte znacznie więcej niż to, na co natrafia nasze spojrzenie – [jest tam] cały sposób życia i doświadczenia, sposób życia holenderskiego mieszczanina – i tym samym staje się on sugestią jakiegoś większego świata, którego ten dostrzegalny jest tylko częścią, świata, który malarz uchwycił na swoim najwspanialszym

⁴ Hans-Georg GADAMER, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan BARAN, Kraków 1993, s. 112.

⁵ Gary Brent MADISON, *Coping with Nietzsche's Legacy. Rorty, Derrida, Gadamer*, „Philosophy Today”, vol. 36, no 1 (Spring 1992), s. 12-13.

obrazie, *Widoku Delft* (w pałacu Mauritshuis w Hadze). Wyrafinowana nonszalancja, z jaką Karol I trzyma rękawiczkę na portrecie van Dycka (w Luwrze), zawiera w sobie kilka wieków istnienia arystokratycznych manier”.

Pytając o prawomocność interpretacji, autor zderza dwa biegunowo przeciwne stanowiska: „fundacjonalistyczne”, które moglibyśmy nazwać esencjonalistycznym, „zgodnie z którym oceniamy interpretację przez stwierdzenie, na ile wiernie przedstawia ona swój przedmiot”, i „pragmatyczne”, według którego „dobra interpretacja to taka, która pozwala na użycie przedmiotu interpretacji zgodnie z naszą wolą”, i rozważa je w kontekście „szerszej dyskusji nad istotą wiedzy i prawdy”. Pokazując słabe punkty obu teorii, Berger zarazem zgadza się po części z każdą z nich, ale radykalnie przez siebie przeinterpretowaną. „Fundacjonalista obawia się, że kiedy odrzucimy jego wyobrażenie na temat tego, co składa się na wiedzę, przestaniemy porównywać nasze sądy z przedmiotami, do których się one odnoszą, i stracimy tym samym umiejętność odróżniania prawdy od nieprawdziwych sądów. Pragmatysta przekonująco ripostuje, że porównywanie sądów z przedmiotami jest niemożliwe, ponieważ nie mamy bezpośredniego dostępu do przedmiotów; zawsze są one już zapośredniczone przez sądy, już zinterpretowane.” Berger pokazuje historyczne korzenie takiego myślenia: „Fundacjonalista zgadza się z tymi, którzy źródło ostatecznego autorytetu widzieli w rzeczywistości transcendentnej”, „pragmatysta kontynuuje projekt Oświecenia, który Kant opisał w swoim słynnym stwierdzeniu jako „wyjście człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy”. W kontekście tego sporu rozważa między innymi kwestie intencji autora, wspominając słynną krytykę „błędu intencjonalnego”, zastanawia się nad istotą rozróżnienia znaczenia i sensu, które są odpowiednio przedmiotem interpretacji i krytyki, zgadzając się, że ta pierwsza warunkuje drugą. Na szczęście, pisze w zakończeniu, nawet nie rozstrzygając tego teoretycznego sporu, możemy z powodzeniem interpretować.

Warto zwrócić uwagę na motto tego rozdziału, którym jest ostatnia strofa wiersza Jamesa Merrilla *Lost in Translation*. W przekładzie Stanisława Barańczaka brzmi ona następująco:

Nic nie przepada. Czy też: wszystko jest przekładem
 I każda cząstka nas przepada w nim
 (Lub się znajduje – błędę czasem przez ruiny
 S., podziwiając, ile w nich spokoju),
 A kiedy to się dzieje, niepozorne drzewo,
 Barwa kontekstu, szumiąc niesłyszalnie
 Wraz ze swoim aniołem, obraca odpadki
 W odcień, i włókno, i mleko, i pamięć⁶.

Berger opisuje interpretację właśnie za pomocą metafory przekładu, w którym znaczenie tekstu oryginalnego zostaje zagubione a zarazem odnalezione, dodając, że jako odbiorcy sztuki mamy dostęp jedynie do „przekładów”⁷. Metafora ta wraz z kategorią rozumienia – centralną w hermeneutyce Gadamerowskiej pozostającej ważnym kontekstem rozważań Bergera – prowadzi wprost do refleksji George’a Steinera o rozumieniu jako przekładzie:

⁶ Cyt. za: James MERRILL, *Wybór poezji*, Wstęp, przekład i opracowanie: Stanisław BARAŃCZAK, Wydawnictwo a5, Kraków 2001, s. 87.

⁷ Tamże, s. 64.

Tam, gdzie dochodzi do najbardziej dogłębnej interpretacji, gdzie nasza wrażliwość wchłania sam przedmiot badań [...] zachodzi proces „oryginalnego powtórzenia”. W obrębie naszej własnej wtórnej, lecz przelotnie wyniesionej na wyższy poziom [...] świadomości na nowo odtwarzamy dzieło artysty. Śledzimy niczym szkicujący człowiek, [...] narodziny [jego] formy. [...] obraz lub tekst literacki staje się po raz kolejny nowy – choć oczywiście w tym odbitym, zależnym znaczeniu, jaki Platon nadał pojęciu „naśladowania”. Stopień odtwórczej zależności bywa różny. Jest ona najbardziej życiodajna w przypadku koncertu muzycznego. Każde muzyczne wykonanie jest nową *poiesis*. Różni się od wszystkich innych wykonań tego samego utworu. Jego ontologiczny związek z partyturą i wszystkimi poprzedzającymi wykonaniami jest dwojakiego rodzaju: ma jednocześnie charakter odtwórczy i nowatorski⁸.

Ostatnie zdania przywołanego fragmentu, gdyby zamienić w nich „wykonanie” na „interpretację”, dobrze charakteryzują jeden z zasadniczych dla niniejszego szkicu problemów. Próby zrozumienia dzieła sztuki są próbami wciąż ponawianymi. Nie tylko przez kolejne pokolenia odbiorców sztuki, ale także w nieustannym dialogu współczesnych sobie odbiorców. Ta wielość zapośredniczających nasz kontakt z dziełem interpretacji, która dla Steinera jest symptomem kryzysu kultury, wynika jednak z samej jego istoty. „Fakt, że dzieło sztuki jest wyzwaniem rzuconym naszej zdolności rozumienia – jak pisze Gadamer – ponieważ *bez końca wymyka się jakimukolwiek wyjaśnieniu* i stawia *zawsze nieprzezwycięzalny opór* temu, kto chciałby je przełożyć na tożsamość pojęcia”⁹, jest nie tylko punktem wyjścia teorii niemieckiego filozofa, ale *pozostaje zadaniem*, któremu sprostanie określa nasz sposób bycia w świecie. Znakomicie pisze o tym Wojciech Karpiński: „Wiem, że życia nie starczy, żeby do końca »wyjaśnić« jeden obraz, jeden wiersz. Pamiętam o Hugonie von Hofmannsthalu, o górze rękopisów, jakie zostawił, aby wytłumaczyć własne milczenie, przezwyciężyć milczenie”¹⁰. „Przezwyciężanie milczenia” w obliczu dzieła sztuki jest dla mnie figurą kondycji, która staje się naszym udziałem w momencie, kiedy uświadamiamy sobie zasadniczą rozbieżność między tym, czym może być „żywa obecność” tego dzieła, a naszymi próbami jego zrozumienia i wypowiedzenia tego. Jest także próbą pamięci. Namysł nad Hofmannsthałem skłania Karpińskiego do odpowiedzi, która będzie miała znaczenie dopiero w kontekście ciągłości tradycji. Ponieważ jego historia jest „historią – pisze – którą należy opowiadać na pamiątkę tego wydarzenia. »To czyńcie na moją pamiątkę«. Któż wyczerpie głębi tych słów? Stanowią fundament kultury”¹¹. Dialog, który w akcie interpretacji podejmujemy ze sztuką i z przeszłością, może być konsekwencją takiej decyzji.

Ostatnie słowo wypada oddać Gadamerowi, chociaż przywołany niżej cytat postawi go tym samym w niezręcznej sytuacji: „Kiepski to hermeneuta który wmawiałby sobie, że może lub powinien mieć ostatnie słowo” – pisze autor *Prawdy i metody*. Na szczęście, nikomu nie pozwoli na to sama natura interpretacji.

⁸ George STEINER, *Po wieży Babel*, przeł. Ola i Wojciech KUBIŃSCY, Universitas, Kraków 2000, s. 59-60.

⁹ Hans-Georg GADAMER, *L'Art de comprendre. Écrits II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, Aubier, Paris 1991, s 17.

¹⁰ Wojciech KARPIŃSKI, *Odkrycia Ameryki*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 1, s. 58.

¹¹ Tamże, s. 59.