

„Co powinno być funkcją sztuki, jeżeli ma mieć ona dla nas znaczenie?”

Estetyka i etyka w ujęciu Karola Bergera (na marginesie *Teorii sztuki*) oraz Romana Bergera (na marginesie lektury *Celanstimmen* Floriana Dąbrowskiego)

Anna Tenczyńska

Z etycznego punktu widzenia nie można
zgodzić się z twórczością bez inspiracji,
z twórczością n i e a u t e n t y c z n ą [kiedy]
dzieło udaje, że jest czymś, czym nie jest [...].
Udawanie świadczy o upadku człowieka.

Józef Tischner, *Etyka solidarności*

Swoją *Teorię sztuki*¹ Karol Berger zalicza do „ogromnej rodziny filozoficznych teorii sztuki”², odwołując się do Wittgensteinowskiej kategorii „podobieństwa rodzinnego”. Podobieństwa, które nietrudno wykazać: to kolejna, znacząca pozycja z tego zakresu, jej znaczenie wynika jednak przede wszystkim z tego, co różni ją od większości zarówno klasycznych, jak i współczesnych prac poświęconych tej problematyce, a nie z tego, co ma ona z nimi wspólnego. Najważniejsza różnica dotyczy samego pytania fundującego namysł nad sztuką, począwszy od jego starożytnych początków. Przyjęliśmy za punkt wyjścia i główny przedmiot dociekań estetyki uważać kwestię statusu ontologicznego sztuki i dzieła sztuki, streszczającą się w pytaniach: *czym jest sztuka?*, *czym jest dzieło sztuki?*, *czym dzieło sztuki różni się od innych bytów?*, czy, idąc dalej, „co odróżnia dzieło sztuki od czegoś, co dziełem sztuki nie jest, jeżeli nie ma między nimi dostrzegalnych na pierwszy rzut oka różnic?”³. Ostatnie z przywołanych wyżej pytań stawia, cytowany przez Bergera, Arthur C. Danto, który dowodzi, że klasyczne pytania o ontologię dzieła sztuki były pytaniami niewłaściwie sformułowanymi.

Berger przyjmuje jeszcze inną perspektywę poprzez nowe rozmieszczenie akcentów, nie pomija jednak kwestii związanych z ontologią sztuki i poświęca im cały rozdział⁴. Wychodząc od najbardziej elementarnego dla człowieka doświadczenia, jakim jest jego pojawienie się, a potem bycie w świecie, pokazuje, że dla „dojrzałego i w pełni rozwiniętego życia etycznego, opierającego się na rozważaniu

¹ Karol Berger: *A Theory of Art*, Oxford University Press, Oxford 2000 [wyd. polskie: Karol Berger: *Potęga smaku. Teoria sztuki*, tłum. Anna Tenczyńska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008].

² Ibidem, s. VIII.

³ Ibidem.

⁴ Por. K. Berger: *Aesthetics I. The nature of Art*, ibidem, s. 15-64.

pytania, *jak mam żyć?*⁵, niezbędne są środki, za pomocą których człowiek może szukać odpowiedzi na to pytanie, to znaczy odkrywać, rozumieć, przedstawiać, wreszcie kreować samego siebie oraz świat, w którym żyje. Określa je mianem mediów kultury, wyróżniając wśród nich media wizualne, muzykę oraz język. Charakteryzuje je kilka istotnych cech. Po pierwsze, pozwalają „nam przetłumaczyć bezpośrednio doznanie na zapośredniczony ślad” tego doznania-doświadczenia. Ów proces Berger nazywa „kodowaniem doświadczenia w medium”, a fizyczne przedmioty powstające w wyniku kodowania – „dziełami”. „Zasadniczą własnością dzieł jest to, że są one rzeczywistymi, fizycznymi przedmiotami (to znaczy, istniejącymi w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, co my), przeznaczonymi do „odczytania” czy zdekodowania, które pozwalają nam na doświadczenie wyobrazonego przedmiotu, innego niż ten rzeczywisty”⁶. Autor proponuje nazwać ten odleglejszy, wyobrażony przedmiot „światem”. Opierając się na tym rozróżnieniu, analizuje relację między „dziełem” a „światem” w każdym z trzech rodzajów mediów.

Już w tym ontologicznym ujęciu zarysowuje się perspektywa etyczna – będąca stałym punktem odniesienia dla rozważań Bergera – która ujawni się jednak najwyraźniej w podjętej przez Autora próbie skierowania zainteresowań estetyki ku pytaniu, „co powinno być funkcją sztuki, jeżeli ma mieć ona dla nas znaczenie”? Innymi słowy, jest to pytanie o to, „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”⁷. Rozważając relacje między sztuką a filozofią, religią, polityką – w sensie Arystotelesowskim, jako wiedzą nie tylko o środkach, ale także o celach moralnych – przywołując liczne przykłady dyskusji na temat funkcji sztuki i wywołanych przez tę kwestię kontrowersji, stara się zarazem pokazać, że w obecnej sytuacji jest ono pytaniem nie tylko bardziej interesującym, ale z wielu względów także ważniejszym od pytania o jej status ontologiczny. Trudno w istocie przecenić znaczenie, jakie ma ono w namyśle nad sztuką, a także szerzej – kulturą współczesną.

Takie rozumienie głównego zadania estetyki Autor tłumaczy kilkoma względami. Jednym z nich jest przyjęcie perspektywy pragmatycznej, zgodnie z którą „najważniejsze w zrozumieniu każdego działania jest uchwycenie jego celu”. „Nie wiemy, co ktoś robi, dopóki nie poznamy jego zamierzeń i intencji. To samo zachowanie malarza może być przez kogoś zinterpretowane jako pokrywanie ściany warstwą ochronną farby, podczas gdy ktoś inny rozpozna w tym przygotowywanie tła do sceny *Wniebowzięcia*”, zauważa Berger⁸. Podobnie jak działanie, także przedmiot, na przykład taki, jakim jest dzieło sztuki, zostanie zdefiniowany najlepiej poprzez określenie jego przeznaczenia czy, innymi słowy, jego funkcji. Nie mniej istotna przyczyna takiego ujęcia problematyki estetycznej wynika z kontekstu historycznego. Jednym z najważniejszych zadań, jakie Autor stawia przed sobą w książce, jest próba

⁵ Ibidem, s. 17.

⁶ Ibidem, s. 18.

⁷ Ibidem, s. VII.

⁸ Ibidem, s. 4.

uchwycenia różnicy między sztuką przednowoczesną a sztuką nowoczesną, rozwijającą się mniej więcej od połowy XVIII wieku, a także określenia, na czym polega zmiana, jaka nastąpiła w społecznym funkcjonowaniu i odbiorze sztuki oraz jaki miała ona wpływ na pytanie o jej funkcje. „Potrzeba odpowiedzi na to pytanie staje się tym bardziej paląca, im bardziej wzrasta autonomia artysty”, pisze Berger, zauważając, że autonomia jest obecnie postrzegana jako najważniejsza cecha odróżniająca sztukę nowoczesną od dawnej – ta nie wymuszała pytania o funkcję, sama będąc „funkcją społecznej aktywności jej odbiorców”⁹. Znaczna część kultury materialnej, tego, co obecnie nazwalibyśmy sztuką, towarzyszyła publicznym i prywatnym ceremoniom, przypomina Berger:

Sztuka przednowoczesna osadzona była w szerszym kontekście praktyk społecznych i to one nadawały jej znaczenie. Miała charakter przeważnie heteronomiczny, ponieważ korzyści, do których dążyła, nie zawierały się w samych działaniach artystycznych. Sztuka służyła celom głównych instytucji społecznych: kościołowi i rządowi, świeckim cechom i korporacjom, czy też rodzinie. Nie zastanawiano się więc nad jej funkcją czy raczej funkcjami. Posąg Judyty zabijającej Holofernesa, umieszczony w centrum średniowiecznego miasta-państwa, miał przypominać obywatelom dumnej republiki o losie, jaki spotyka tyranów uzurpujących władzę. Sławiąca łaskawość cesarza rzymskiego opera, wystawiona podczas uroczystości koronacyjnych monarchy absolutnego, była lekcją królewskiej cnoty zarówno dla władcy, jak i jego poddanych. Preludium chorałowe na organy miało przypominać kongregacji luterńskiej nie tylko melodię, lecz również doniosłość śpiewanego potem tekstu. Niewielki krucyfiks służył jako przedmiot prywatnego, domowego kultu. Przedstawienie psa na podwójnym portrecie nowożeńców przypominało im i innym oglądającym ten portret o najważniejszej roli, jaką w przykładowym małżeństwie odgrywa cnota wierności. We wszystkich tych przypadkach dzieło sztuki miało wyraźnie określoną funkcję: służyło celom podstawowych instytucji społecznych, celom zewnętrznym wobec niego samego. Zasadniczą cechą sztuki nowoczesnej jest natomiast autonomia, fakt, że cele jej twórców zawierają się w samych działaniach artystycznych i nie są im narzucane z zewnątrz. To właśnie autonomia sztuki nowoczesnej zmusza do postawienia pytania o jej funkcję i sprawia, że tak trudno na to pytanie odpowiedzieć¹⁰.

Trudność tę autor *Teorii sztuki* przewycięża, prowadząc wyważoną w sądach, głęboko osadzoną w tradycji myśli filozoficznej dyskusję z poprzednikami (wśród których znaleźli się, między innymi, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Ricoeur czy Danto), w której wyraźnie słyszalny i odrębny pozostaje jego własny głos.

Kwestia, która wydaje się najważniejsza w namyśle Bergera nad funkcjami sztuki i która stanowi punkt wyjścia jego rozważań, to pytanie postawione przez Autora za Czesławem Miłoszem i Primo Levim – czy sztuka ocala? Przywołując wspomnienie Miłosza o Brodskim, poecie pochodzącym „z kraju, w którym bardziej niż zbrodnicza tyrania dokuczała mu powszechna brzydota i wulgarność”¹¹, oraz wspomnienie Primo Leviego, opowiadającego o tym, jak wersy z *Boskiej komedii* („Zważcie plemienia

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 4-5.

¹¹ Czesław Miłosz: *Baśń*, w: idem: *Piesek przydrożny*, Znak, Kraków 1998, s. 223.

waszego przymioty;/ Nie przeznaczono wam żyć, jak zwierzęta,/ Lecz poszukiwać i wiedzy, i cnoty”¹²) pomogły mu przetrwać w obozie, w „hobbesowskim świecie pracy ponad siły i barakowego życia”, Autor przyjmuje jako rozstrzygające kryterium etyczne¹³. W horyzoncie etyki pozostaje zatem nie tylko kwestia tworzenia, ale także odbioru dzieła sztuki. Wreszcie, nie mniej istotny problem jego krytyki (*applicatio*) i interpretacji (*interpretatio*). Karol Berger podkreśla egzystencjalny, by tak rzec, wymiar aktu interpretacji, zauważając, że „jeżeli sztuka ma służyć życiu, jeśli jej aspekt etyczny ma być traktowany serio, nie wystarczy, aby krytyk wykorzystał przykłady z życia do oświetlenia problemów sztuki. Równie ważne jest pokazanie, w jaki sposób sztuka rzuca światło na życie”¹⁴. Jeżeli chcielibyśmy podążać za autorem *Teorii sztuki* – sugerującym, by w poszukiwaniu wzorców dobrej interpretacji przyjrzeć się, na przykład, „Michaelowi Baxandallowi oglądającemu florenetyńskie malarstwo z okresu *quattrocento*, Marcowi Fumaroliemu kontemplującemu Poussina, Charles’owi Rosenowi słuchającemu Chopina, Johnowi Freccero czytającemu Dantego, czy Jeanowi Starobinskiemu zadającemu pytania Rousseau”¹⁵ – i wskazać interpretatora, który w pełni pojął znaczenie właśnie owego egzystencjalnego wymiaru interpretacji, to dla mnie takim interpretatorem byłby Roman Berger „czytający” *Celanstimmen* Floriana Dąbrowskiego¹⁶.

Lektura ta stanowi osobliwe wyznanie człowieka, stojącego „twarzą w twarz” z dziełem, którego rdzeniem jest *conditio humana*, a zatem odkrywającego w nim także, po Lévinasowsku, „twarz Drugiego”, która jest twarzą przyjaciela, kompozytora cyklu. „Słyszę w [tej muzyce] *Florianstimmen*” – pisze Autor¹⁷. Wydaje się, że próbie opisanego doświadczenia sprostać może jedynie Shelleyowski „język subtelniejszy” i że Roman Berger właśnie taki język stwarza, rezygnując ze znanego słownika muzykologii: „słucham tych »głosów« jako człowiek. Wywołują one we mnie rezonans »w głębi duszy«. Systemem odniesienia mej percepcji nie jest »profesja«, ale egzystencja”¹⁸. Nie rezygnuje przy tym z poszukiwania innych kryteriów i kategorii zdolnych pomieścić doświadczenie kontaktu z takim dziełem sztuki. *Celanstimmen*, „26-głosowa fuga” napisana przez Floriana Dąbrowskiego u schyłku życia, *opus magnum* kompozytora, staje się dla Romana Bergera punktem wyjścia dla refleksji nad kategorią autentyczności i dla pytania, czy może ona stanowić „kryterium muzykologiczne, obowiązujące przy interpretacji dzieła sztuki”¹⁹.

Kategoria ta otwiera rozważania Bergera na całą tradycję filozoficzną i literacką, poddającą refleksji problem autentyczności, z jednej strony człowieka, a z drugiej – dzieła sztuki, począwszy

¹² Dante Alighieri: *Pieśń XXVI*, w. 118-120, w: idem: *Boska Komedia*, t. I, tłum. Edward Porębowicz, PIW, Warszawa 1984, s. 135.

¹³ Por. K. Berger: *A Theory of Art*, op. cit., s. VII.

¹⁴ Ibidem, s. 219.

¹⁵ Ibidem, s. 216.

¹⁶ Por. Roman Berger: *Celanstimmen – głosy „na koniec Czasu?”*, „Res Facta Nova” 2004, nr 7, s. 35-46.

¹⁷ Ibidem, s. 36.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

od autobiograficznego dyskursu Jeana-Jacquesa Rousseau, romantycznej twórczości Herdera, Schillera, Novalisa, E. T. A. Hoffmanna czy de Nerval, poprzez egzystencjalizm Heideggera i Sartre'a, aż po współczesną *Etykę autentyczności* Charlesa Taylora²⁰. Sam Berger wiąże natomiast kategorię autentyczności z pojęciem świadomości – której funkcją, zdaniem Autora, jest Ingardenowska intencjonalność, „zaszyfrowana” w dziele sztuki – oraz z pojęciem osobowości²¹, nawiązując z kolei do filozofii personalistycznej (Bubera, Mouniera, Lévinasa, Tischnera)²². W interpretacji jedenastego fragmentu cyklu, *Tenebrae*, zderza wprost Celana z Lévinasem, a następnie z Tischnerem, przywołując kolejne pojęcia-kategorie, które wplata w tkanę swojego „języka subtelniejszego” – cierpliwości w oczekiwaniu, nieobojętności i odpowiedzialności wobec drugiego, wierności wobec tradycji kultury duchowej – „Tischnerowska »wierność« i Lévinasowska »cierpliwość« przyniosły konkretne muzyczne płody – zarówno w sferze melosu, harmonii, brzmienia, czasu, faktury, jak i formy” *Celanstimmen*, pisze Berger. Jest to zarazem język, który chce pokazać to, co opisuje, w krótkim, ostrym błysku, który za pomocą metafory i symbolu stara się zmierzyć z metaforą i symbolem tej poezji oraz tej muzyki:

Struktury harmoniczne oscylując między chromatyką a derywatami kręgu kwintowego tworzą „gęstą” tkanę-labirynt, z którą meandry głosu-„nić Ariadny” paradoksalnie splata się w sugestywną „*Harmonienfarbenmelodie*”. „Melodia” ta łącznie z nie mniej różnicowną „melodią faktur”, podporządkowane enigmatycznej dykcji metafor, omijają stereotypy chronometrycznego czasu, wywołując swą chwiejnością-niestabilnością wrażenie, że całość jest jakby „powiększeniem” głosu – nie wykonawcy-śpiewaka-solisty, ale człowieka. Człowieka w „sytuacji podstawowej” – w sytuacji zagrożenia. Że jest „powiększeniem” drżenia głosu – nie „vibrata”, ale „Bojaźni i drżenia”. Muzyka przypomina, że to z niej „narodziła się tragedia”. Muzyka autentycznej egzystencji. Autentyczna muzyka egzystencji. Mówi nam ona, że „słuchanie muzyki” może być czymś więcej, aniżeli „percepcją”, że może być „spotkaniem”, uczestnictwem, udziałem, w którym przypadkowy, powszedni nastrój zmienia się w „nastroyenie podstawowe” (*Grundstimmung* Heideggera), a sam „słuchacz” – jakby posłuszny przykazaniu „Płaczcie z płaczącymi!” – przemienia się w bliźniego. Akustyczny rezonans staje się „rezonanssem egzystencjalnym”, prowadzi do zjednoczenia na zasadzie „Ja jestem Ty – Ty jesteś Ja”²³.

Za dopełnienie pytania Romana Bergera, czy autentyczność można traktować jako kryterium w interpretacji dzieła sztuki, uznajmy inne pytanie, to, które padło na pierwszej stronie *Przedmowy* do *Teorii sztuki*, a które brzmi następująco: „czy przynajmniej część sztuki tworzonej dzisiaj, pod pogodniejszym niebem, spełni to najbardziej wymagające kryterium oceny, pomagając tonącym w jakimś przyszłym potopie?”²⁴. Albo w tym potopie – dodajmy za Romanem Bergerem – którego świadkami

²⁰ Por. Charles Taylor: *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec, Znak, Kraków 1996.

²¹ W nowoczesnej refleksji to właśnie osobowość, będąca wyrazem tego, kim jesteśmy „wewnątrz”, a jednocześnie pozostająca w relacji z innymi, wychodząca „na zewnątrz”, stała się wehikulem autentyczności. Autentyczności sprobmatyzowanej przez owo napięcie między byciem „wewnątrz” i „na zewnątrz”, które najpełniejszy wyraz znalazło chyba w Goffmanowskiej koncepcji „prezentowania ja”. Zob. Erving Goffman: *Prezentation od Self in Everyday Life* [wyd. polskie: E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000].

²² Zob. R. Berger: *Celanstimmen*, op. cit., s. 38-41.

²³ Ibidem, s. 44.

²⁴ K. Berger: *A Theory of Art*, op. cit., s. VII.

jestemy obecnie, w „potopie materialistycznym”, będącym figurą „świata uprzedmiotowionego”, w którym z zasady „dzieło sztuki staje się towarem”, a twórczość „produkcją, reprodukcją, recykacją”²⁵. Pamiętajmy jednak, że jest on tym samym światem, w którym powstały *Celanstimmen*. Jeżeli ocalenie mieści się w mocy dzieła sztuki, to z pewnością takiego, które nie „udaje, że jest czymś, czym nie jest”, jak pisał, przywołany przez Romana Bergera, Józef Tischner, ale przeciwnie – takiego, wobec którego kryterium autentyczności staje się odpowiedzią.

²⁵ R. Berger: *Celanstimmen*, op. cit., s. 37 i 41.