

LESZEK SOSNOWSKI

SZTUKA JAKO ŚWIĘTOWANIE

Sztuka była niemal zawsze dziedziną wyróżnioną w tym m.in. sensie, że wywoływała u odbiorcy przeżycia przenoszące go poza sferę codzienności, potoczności i praktyczności. Takie rozumienie sztuki pojawiło się po raz pierwszy w poglądach filozofów starożytnej Grecji. W artykule zostają przywołane poglądy o odmiennych metafizycznych podstawach: pitagorejczyków i Arystotelesa, jednak zbliżone, jak się okaże, w pewnym aspekcie estetycznym. W wieku dwudziestym z kolei, idee podobne, wyrażające przekonanie o wyjątkowości spotkania ze sztuką głoszą: Helmut Kuhn, który wydobywa archetypalny aspekt relacji sztuka-świętowanie; Hans-Georg Gadamer, który zwraca uwagę na epistemiczny charakter tej relacji i Władysław Stróżewski, koncentrujący się na jej ontycznej charakterystyce. W pierwszym przypadku (starożytność) chodzi o pojęcie “wczas” (*scholè*), zaś w drugim (wiek dwudziesty) o pojęcie święto i świętowanie (*Festival, Festlichkeit, Eigenzeit*).

“Trzeba wyostrzyć wrażliwość uszu na słowa, jeśli się chce myśleć”
Hans-Georg Gadamer

Człowiek może zająć dwa typy postaw wobec świata (pomijając religię), zależnie od tego, jaki typ wartości ustanawia jako autorytet dla siebie. Z jednej strony jest to postawa moralna, z drugiej zaś postawa estetyczna. Pierwsza charakteryzuje się tym, że “obejmuje całokształt naszych zachowań o tyle, o ile są one, pośrednio lub bezpośrednio, podległe naszej świadomej kontroli”¹. I jakkolwiek człowiek może świadomą myślą modyfikować do pewnego stopnia poczucie moralne, to jednak samo to poczucie jest czymś głęboko w nim tkwiącym. Równie powszechny, choć znacznie mniej świadomy charakter ma postawa estetyczna. Wyróżnienie obu postaw oraz ich połączenie, a więc w konsekwencji połączenie i nakierowanie na wartości etyczne oraz estetyczne, to realizacja starogreckiego ideału *kalokagatii*, gdzie wartości obu dziedzin przenikają się nawzajem, wpływając w efekcie na człowieka oraz zabarwiając odpowiednio jego postawę. W filozofii greckiej postawa estetyczna jest mocno nacechowana etycznością i wyraża się w szczególnym stosunku do sztuki, a jej zewnętrznym przejawem są atencja i respekt. Nie wynika to tylko z faktu, że ta etyczność łączy się z *sacrum*. Pozycja sztuki wynika w tym przypadku z realizacji wartości najwyższych, wartości transcendentnej. Świętość jest tu rozumiana jako wyjątkowość, przekraczanie, absolutność.

Spotkanie ze sztuką to czas szczególnego nastrojenia odbiorcy, zarówno w sensie intensywności, jak i głębi przeżycia; spotkanie to pozostawia w nim ślad, znak, który niczym swoiste piętno, będzie “odzywać się” w nim tęsknotą za ponownym jego zaistnieniem. Czas tego spotkania (obcowania) wymykał się zwyczajności dnia codziennego, przekraczał ją stając się czasem wyróżnionym, wyjątkowym, niezwykłym. Był to czas duchowo-intelektualnego “świętowania”, a więc zwracania się ku temu, co wyższe w swej wartościowości, co absolutne i co, w konsekwencji, determinowało odczuwanie i postrzeganie człowieka, a więc jego postawę wobec świata.

¹ H. Osborne “O wartościach moralnych i estetycznych” w: *Ethos sztuki* M. Gołaszewska (red.) PWN, Warszawa 1985 s. 101.

I.

Pierwszy system filozoficzny zawierający poglądy estetyczne wiąże się z osobą Pitagorasa z Samos i jego uczniami. W ich poglądach można wyróżnić dwie sfery, wzajemnie uzależnione: wiarę i naukę. Wiara pitagorejska strukturalnie zakłada naukę, stąd też ma tu miejsce połączenie mistycyzmu z racjonalizmem. W wyniku połączenia tych dwóch postaw, pitagorejczycy zapoczątkowali typ życia, który nazwali *bios theoretikos*, życie kontemplacyjne. Jaką rolę odgrywała w tym związku sztuka?

Sztuka w ich rozumieniu odwołuje się do trzech dziedzin i przedstawia spotkanie-związek trzech rodzajów aktywności: działania opartego na matematyce, w której liczby uważane są za konstytutywne dla Idei; twórczości opartej na estetyce, gdzie harmonia (symetria) wyznacza elementy dzieła, i wreszcie, czci opartej na teorii, w znaczeniu uczestniczenia w “czymś” z intencją kontemplowania tego, co boskie. Można więc rozumieć sztukę jako potrójne spotkanie w aspekcie harmonii – odsyłającej do matematyki; symetrii – odsyłającej do estetyki oraz teorii – odsyłającej do religii. Można ponadto stwierdzić, że harmonia u pitagorejczyków to równowaga między następującymi działaniami: moralnym, artystycznym, naukowym i religijnym. I z tej właśnie harmonii, wynikającej ze spotkania tworzących ją dziedzin, wyrastała dla nich autentyczna *theoria*.

Theoria jako kategoria estetyczna odsyła do jednej z czterech, nie wyodrębnionych przez nich wprost, funkcji spełnianych przez sztukę, mianowicie funkcji kontemplacyjnej, obok ekspresyjnej, psychagogicznej (dydaktycznej) i kathartycznej. Na szczególną uwagę zasługuje pierwsza z wymienionych. Funkcja ta łączy się z oglądaniem czy przyglądaniem się (łac. *contemplatio*), a więc zajęciem postawy biernej – postawy widza (*teates*), przeciwstawionej postawie czynnej – postawie aktora (uczestnika). Jak stwierdził Pitagoras:

“Życie jest podobne do święta ludowego; jedni idą na nie, żeby wziąć udział w igrzyskach, inni – żeby handlować, a jeszcze inni, i to najlepsi, jako widzowie; podobnie w życiu, jedni są niewolnikami sławy, inni władzy, inni natomiast są filozofami i szukają prawdy”².

Postawa widza godna jest człowieka rozumnego, gdyż celem jaki sobie stawia jest poznanie, a nie zysk czy sława. Podkreślony zostaje tu aspekt oglądania, a więc spostrzegania zmysłowego. Był to naturalny, dla ówczesnych filozofów, pogląd, głoszący, że przeżywanie piękna jest jego oglądaniem. Pojęcie oglądania (*thea*) rozumiane było szeroko, wchodziły tu dwa typy postaw: badacza, który rzecz studiuje oraz widza, który rzecz ogląda. Nie wiemy wprost, czy u Pitagorasa *aisthesis* jako spostrzeżenie przedmiotu łączyło się z *noesis*, a więc z jego myślowym ujęciem. Jeśli jednak mamy poważnie rozważać kontemplacyjną funkcję sztuki, to należy stwierdzić, że z pojęciem *theoria* łączy się element rozumowy. Kontemplacja jako *theoria* jest ważna dla sztuki i nauki. Podejście kontemplacyjne, zawierające się w *bios theoretikos*, łączy więc w sobie aspekt epistemologiczny z estetycznym.

W konsekwencji, u Pitagorasa i pitagorejczyków estetyka ma związek z etyką oraz kosmologią, bowiem u ich podstaw tkwią te same założenia metafizyczne. Sztuka przy takim rozumieniu zyskuje wymiar etyczny; kontemplacja sztuki odsyła do kontemplacji natury i kosmosu, zaś kontemplacja panującego ładu w zjawiskach

² Diogenes Laertios *Żywoty i poglądy słynnych filozofów* W. Olszewski (tł.) PWN, Warszawa 1982 s. 474-75. W tłumaczeniu Wł. Tatariewiczza fragment ten brzmi nieco inaczej: “Życie jest jak igrzyska. Jedni przychodzą na nie jako zapaśnicy, inni żeby handlować, ale najlepsi przychodzą jako widzowie; i podobnie w życiu niewolnicze natury gonią za sławą lub zyskiem, filozoficzne zaś za prawdą”. *Historia estetyki*, t. 1 Wyd. Ossolineum, Warszawa 1960, s. 106.

niebieskich umoralnia człowieka. W ten sposób krąg się zamyka. Funkcja kontemplacyjna sztuki łączy się z funkcją psychagogiczną, przekonując zarazem do porządku państwa, wyznaczanego prawami tych, którzy wiedzę mają, a więc filozofów. Zatem, szerzenie ładu postrzeganego w sferach kosmicznych było *de facto* szerzeniem i rozwijaniem kultury, która też rozkwitła w Italii za ich czasów, a więc wcześniej niż w Atenach.

II.

Arystoteles, łącząc w swojej koncepcji poglądy poprzedników: pitagorejczyków, sofistów i Platona, przypisywał sztuce określone funkcje. Sztuka, jego zdaniem, wywołuje oczyszczenie afektów (*katharsis*); następnie dostarcza przyjemności (w dziełach sztuki zawarte są podobizny przedstawianych rzeczy i widz czerpie przyjemność zarówno z dostrzeżenia podobieństwa przedstawianych rzeczy do rzeczy samych, jak i z dostrzeżenia kunsztu artysty); ponadto sztuka udoskonala moralnie i wreszcie, daje szczęście.

Arystoteles wyjaśniając tę moc sztuki, odwołuje się tu do terminu *scholé*, tłumaczonego jako “wczas”, “zażywanie wczasu” lub “wczasy”³. *Scholé* oznacza czas wolny wypełniany zgodnie z pewnymi wartościami, wyznaczającymi sens istnienia człowieka, a nie z naciskiem na konieczności życiowe. *Scholé* nie wiąże się z pospolitym spędzaniem czasu, z pospolitą rozrywką, jaką według Arystotelesa jest rozkosz cielesna. Przy takim zawężeniu *scholé* uzyskuje dopełnienie w połączeniu z terminem *diagogé*, który oznacza szlachetną rozrywkę, łączącą przyjemność z pięknem moralnym. W takim rozumieniu Arystoteles przedstawia w *Polityce* sztukę (w tym dziele konkretnie muzykę): “służy ona do szlachetnego wypełnienia spoczynku”, będąc oderwaną od pożytku innych dziedzin⁴. (1338 a) W takim też rozumieniu w *Etyce Nikomachejskiej* łączy on “wczas” z teoretyczną kontemplacją (1377 b 4-24), która dostarcza przyjemności a nawet doskonałego szczęścia (1374 b 21, 1377 b 19, 1377 a 18). Mówi on bowiem tak:

“Kontemplacja jest też, jak się zdaje, jedyną rzeczą, którą się miłuje dla niej samej; bo nic innego nie rodzi się z niej prócz samej kontemplacji, z czynności zaś praktycznych usiłujemy w mniejszym lub większym stopniu wysnuć jeszcze jakąś korzyść poza samą odnośną czynnością. I szczęście zdaje się tkwić w zażywaniu wczasu; oddajemy się bowiem różnym zajęciom z myślą o późniejszych wczasach”. (1177 b 1)

W ostatecznej więc instancji autor *Etyki Nikomachejskiej* odwołuje się do rozumu jako najwyższej władzy, która może dostarczyć owego najwyższego i trwałego szczęścia, nazwanego przez Stagirytę “samostarczalnym”. (1376 b) Mylny byłby jednak wniosek, iż tak rozumiane szczęście najpełniej realizuje się w stanie biernym i receptywnym. Jak mówi Arystoteles “życie szczęśliwe zdaje się być zgodne z dzielnością etyczną; takie zaś życie polega na poważnym wysiłku, a nie na zabawie”. (*Etyka...* 1377a) To właśnie filozof, oddaje się tym najszlachetniejszym rozrywkom, których dostarcza filozofia i nauka, ale także dostarcza jej sztuka:

“Szlachetne spędzanie wolnego czasu musi być połączone [...] nie tylko z pięknem, ale i z rozkoszą (oba te czynniki składają się bowiem na poczucie szczęścia). Otóż wszyscy zgadzamy się na to, że muzyka należy do rzeczy najrozkoszniejszych”. (*Polityka*, 1339 b)

³ I. Gromska tłumaczy w ten sposób termin *scholé* w *Etyce Nikomachejskiej* PWN, Warszawa 1956. Z kolei Wł. Tatarkiewicz używa terminu “wczasy”, w swojej *Historii estetyki* wyd. cyt. s. 177.

⁴ Arystoteles *Polityka* L. Piotrowicz (tł.) PWN, Warszawa 1964.

Ten pogląd na temat kontemplacji wiązał się z Arystotelesa podziałem sposobów życia. Wyróżnił ich cztery rodzaje: oddane użyciu, oddane zarobkowaniu, oddane polityce i oddane kontemplacji. To ostatnie, jak już wiemy, łączyło się z greckim pojęciem *theoria* i obejmowało artystę, poetę i filozofa. Jednak jest jasne, że nie chodziło tu o bierne korzystanie z wytworów artystycznych (oglądanie tylko), lecz o aktywne uczestniczenie w teorii (ich odbiór także rozumowy); *noesis* dopełniało *aisthesis*, tworząc całość. Arystoteles postuluje więc życie zgodne z rozumem, jednak nie jest to wcale życie łatwe, wręcz odwrotnie, jak już wiemy, polega ono “na poważnym wysiłku”. Hierarchizacja sposobów życia jest wynikiem określonego rozumienia dobra najwyższego oraz dóbr pomniejszych, a więc także łączy się z ich hierarchią. Rozum uzasadniając taki podział nakłada jednocześnie na człowieka moralny obowiązek zgodnego z nim życia; racjonalność współgra z “dzielnością etyczną”.

W ujęciu Arystotelesa oraz jego pitagorejskich poprzedników, *theoria* oznaczała zarówno kontemplację kosmosu, jak i kontemplację natury, w aspekcie prawdy i piękna. Można tu wskazać trzy elementy pojęcia teorii: a) dostrzeżenie porządku i właściwych proporcji, b) dostrzeżenie harmonii, c) zareagowanie miłością. A więc, dostrzeżenie prawdy i piękna owocuje wobec nich uczuciem miłości. Wobec tego, z postawą kontemplacyjną łączy się istotowo postawa bezinteresowności. Należy dodać, że zarysowany powyżej kontekst wzajemnych relacji między czasem wolnym, szlachetnym i kontemplacyjnym wyznacza miejsce *Poetyki* Arystotelesa, z obecną w niej teorią i pojęciami.

III.

W wieku dwudziestym zostaje rozerwana więź między *kállos* i *agathón*, a i same te wartości bądź tracą na znaczeniu, bądź też w ogóle zostają uznane za nieistotne. Traci również na wyjątkowości spotkanie między odbiorcą a sztuką, które choć odbywa się w czasie wolnym, to jednak pozbawione jest tak istotnej dla Arystotelesa wartościującej podbudowy. I wreszcie zmienia się relacja między *aisthesis* a *noesis*, z naciskiem położonym na czynność pierwszą. Pominięcie tych elementów w sztuce jest zapoznaniem czegoś, co w filozofii starożytnej fundowało harmonijny związek człowieka z jego wytworami. Co więc takiego zmieniło się w sztuce oraz jej odbiorze, co w efekcie pozbawiło ją możliwości przenoszenia (transcendowania) ku wartościom idealnym, czy samym ideom wartości? Pytanie to nabiera obecnie charakteru dramatycznego. Niektórzy dwudziestowieczni myśliciele przywołują pewne aspekty znaczeniowe *scholé* oraz *theoria* dla rozważenia sytuacji sztuki.

Helmut Kuhn⁵ uważa, że dla opisanego “horyzontu sztuki”, nie ma lepszego terminu niż “święto” (*festival*). Termin pochodzi z samego życia człowieka, w którym sztuka zajmuje bardzo określone miejsce. W samej naturze sztuki leży świętowanie i takie ujęcie natury określa także rolę sztuki w całokształcie (“totalności”) życia. To ulokowanie sztuki wydaje się właściwe, może bowiem dostarczyć zasadę dla wyartykułowania całej dziedziny, związanej ze sztuką. Aby rozwinąć znaczenie tezy, iż

⁵ H. Kuhn (1899–1991) niemiecki filozof, filolog klasyczny, politolog, redaktor i wydawca znaczących pism filozoficznych w Niemczech (*Epimeleia. Beiträge zur Philosophie, Zeitschrift für Politik, Philosophische Rundschau*, które założył razem z H.-G. Gadamerem i *Zeitschrift für philosophische Forschung*). Po roku 1945 należał do grona najważniejszych odnowicieli filozofii w Niemczech, w tym szczególnie filozofii politycznej. Kuhn wykazywał szczególne zainteresowanie filozofią grecką, metafizyką, estetyką i filozofią polityczną.

istnieją mocne związki i relacje między świętem i sztuką, Kuhn rozważa krytycznie stwierdzenie, że “święto jest miejscem ulokowania sztuki w życiu”⁶.

Kuhn zastrzega, że kategorie “święta” i “uroczystości” (*celebration*) nie są jedynie pojęciami socjologicznymi bądź antropologicznymi, choć fakty pochodzące z obu tych dziedzin mogą być pomocne do naświetlenia filozoficznego rozumienia tych kategorii. Dlatego też, pogląd, że sztuka jest związana ze świętem, czy nawet mu podporządkowana, nie wyraża ani nie zakłada socjologicznej estetyki, z jej ograniczeniami i jednostronnością. Nie zmienia tego znany fakt, że to, co w wyniku późniejszej refleksji zostało ujęte współczesnym terminem “sztuka”, ma związek ze “świętą zabawą” – *sacer ludus*, nadającą rytualne lub magiczne znaczenie wytworom związanym ze sztuką. Nie chodzi tu, jak konkluduje Kuhn, ani o historyczne fakty dokumentujące związek sztuki ze “świętem” i “uroczystością”, ani też o ich antropologiczną bądź socjologiczną interpretację. Chodzi tu przede wszystkim o rozważenie tezy wyjściowej w kontekście “topologii umysłu” – jak ujmuje to Kuhn – oraz odkrycie tego miejsca w życiu jednostkowym i społecznym. Ponadto, konieczne jest zdefiniowanie pojęcia “święto”.

Święto jest antycypowaną doskonałością, która – ukryta w codziennej egzystencji – na krótką chwilę staje się prawdziwa i dzięki której życie uzyskuje swoje spełnienie. Jednak “święto nie jest życiem, lecz symbolizuje bądź reprezentuje życie – z walką jako jego siłą napędową, miłością jako jego spełnieniem i śmiercią jako jego granicą – życie w jego całości”⁷. Ten podwójny charakter święta, a więc jako aktualna doskonałość oraz zastępcza reprezentacja doskonałości, określa jego czasową strukturę. Sens życia uzyskuje swoje chwilowe spełnienie dzięki najwyższemu aktowi afirmacji, który jest zależny od rodzaju życia, z którego wyrasta i którego bogactwo lub ubóstwo odbija. Jednocześnie, sens ten wykracza poza nieuniknione ograniczenia tego życia w stronę większej intensywności i wolności. Kuhn zastrzega tu, że nie chodzi mu o znane nam święta, gdyż te w najlepszym razie pokazują ekstatyczny przepych, lub w najgorszym przypadku naśladują go poprzez wzmocnienie i przekształcenie rozpaczy w histerię.

Jednak Kuhn nie utożsamia święta ze sztuką, dla niego święto nie jest sztuką, lecz jest naturalnym miejscem dla sztuki i jednocześnie jej matrycą. Jest czymś wyższym niż każda twórczość artystyczna, lecz zarazem czymś niższym. Święto przewyższa sztukę w tym względzie, że używa separacji aktora i widza, twórcy i odbiorcy oraz iluzji estetycznej tylko jako odskoczni. Jeśli zyskuje spełnienie, każdy uczestnik staje się zarazem twórcą i odbiorcą. Z drugiej jednak strony, święto ustępuje sztuce, gdyż jest w mniejszym stopniu kontrolowane przez prowadzącą inteligencję. Tkwi tu, trudny do usunięcia, element spontaniczności (“happeningu”), który różni się od zaplanowanego dzieła. Lecz pomijając artystyczną perfekcję, święto tworzy ramy, w których sztuka może się rozwijać. Tworzone dzieło sztuki żywi się otaczającą intensywną atmosferą uroczystości, świętowania. W efekcie dzieło jaśnieje aureolą uroczystości jako jej pokrewny element. Kuhn konkluduje, iż święto, jako prawdziwe miejsce sztuki, jednoczy różne rodzaje sztuk w jeden organizm, ustanawiając zarazem dokładne granice między nimi. Granice te nie są jednak stałe i zmieniają się wraz ze zdolnością do ich odróżniania osiąganym w danym momencie historii.

⁶ H. Kuhn “The System of Art” *The Journal of Art and Art Criticism* 1(1941) s. 69-70. Kuhn rozważa tu dwie inne jeszcze tezy, mianowicie, że “sztuka jest odkrywana w horyzoncie życia” oraz, że pogląd łączący święto ze sztuką może wydać się albo świadomą nowością oderwaną od tradycyjnej estetyki, albo wskrzeszonym, choć całkowicie już zdyskredytowanym, romantycznym marzeniem o “absolutnym dziele sztuki” (*total art-work*), obejmującym i stapiającym w sobie wszystkie sztuki.

⁷ Tamże, s. 72.

IV.

Hans-Georg Gadamer w swoich przemyśleniach na temat związku sztuki i święta (świętowania) zwraca uwagę na kilka punktów, z których najważniejsze są następujące: święto jednoczy jego uczestników (“kwintesencja odzyskanej komunikacji wszystkich ze wszystkimi”), ujęcie sztuki w kontekście święta jest antropologiczną bazą naszego doświadczenia sztuki (“wymaga to wyraźnie cofnięcia się do bardziej podstawowych doświadczeń ludzkich”), obchodzenie święta cechuje podobieństwo do doświadczania sztuki (“zbieranie się wokół czegoś, o czym nikt nie może powiedzieć, z uwagi na co się właściwie przy tym skupiamy i zbieramy”), i wreszcie czasowa struktura święta i sztuki. Temporalny aspekt rozumienia święta i sztuki wydaje się szczególnie interesujący⁸, bowiem łączy się z wyróżnieniem przez Gadamera dwóch rodzajów doświadczania czasu: praktycznego i świątecznego.

Czas praktyczny to “czas potrzebny do czegoś”, czas, który człowiek posiada i może nim dysponować. Jest to czas pusty, który na różne sposoby można wypełnić. W skrajnej postaci może pozostać pusty, wtedy paradoksalnie, jest doświadczany w postaci pełnej i męczącej obecności pustki, czyli nudy. Można dodać, że językowym wyrazem stosunku do tego czasu jest wyrażenie “zabić czas”, a więc starania o zajęcie świadomości czymś, co pozwoli jej oderwać się od dręczącej obecności pustki. Przeciwnością z kolei, jest całkowite wypełnienie czasu, wtedy jest on doświadczany w postaci braku. W obu przypadkach, czas traktowany jest jednakowo: jest wypełniony czymś lub niczym, “pustka nudy” jest przeciwieństwem “pustki krzątania”. W tym rozumieniu czas jest “doświadczany jako coś, co się <spędza> lub co trzeba <spędzić>”⁹. Wyłania się z tego dodatkowe znaczenie, w którym zwrot “spędzić czas” wyraża emocjonalne negatywne nastawienie do samego czasu oraz jego zawartości. W konsekwencji zwrot ten wyraża pragnienie “pozbycia się”, “usunięcia” czasu wraz z jego zawartością, a więc jak najszybsze jego przeżycie, zakończenie i przekształcenie w czas inny.

W określeniu odświętnego czasu Gadamer posługuje się terminem *Eigenzeit* – czas spełniony, czas własny. To doświadczenie czasu bliskie jest doświadczeniu święta i sztuki. Jego cechą jest odbiór czasu jako wypełnionego świętem, a więc czasu uroczystego, który dzięki swojej odświętności i oczekiwaniu na świętowanie ulega zatrzymaniu i skłania do zatrzymania się człowieka. To podwójne zatrzymanie realizuje się w świętowaniu lub – jak mówi Gadamer – w “obchodzeniu” święta.

Dokonana przez Gadamera charakterystyka pojęcia “obchodzenie” jest bardzo interesująca. Przede wszystkim, jest ono wolne od wyobrażenia celu, do którego się zmierza. W ogóle, jest wolne od konieczności dochodzenia do czegokolwiek, gdyż w momencie jego obchodów jest się z nim i w nim całkowicie. Ponadto, jest ono pełne w każdym momencie, nic go nie dopełnia, zaś związane z nim wydarzenie nic mu nie dodaje, gdyż samo jest elementem jego obchodów. “Formy tego obchodzenia można ustalić jak się chce. Ale temporalna struktura obchodzenia święta z pewnością nie jest strukturą rozporządzania czasem”¹⁰. Można tu dodać, że uświetnić można coś, co samo nie jest świętem.

Przechodząc od charakterystyki święta do ujęcia sztuki Gadamer zmienia typ rozważań; przechodzi od epistemologicznego opisu doświadczania święta do ontologicznego opisu struktury dzieła sztuki. W tym ostatnim ujęciu tylko marginalnie

⁸ H.-G. Gadamer *Aktualność piękna* K. Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.

Przytoczone cytaty pochodzą odpowiednio ze stron: 15, 29, 54

⁹ Tamże, s. 56.

¹⁰ Tamże, s. 55.

pojawia się pierwszy rodzaj podejścia. Tak więc, sztuka zostaje określona jako “organiczna jedność”, w której każdy element dzieła pozostaje w jedności z całością. Tak określone zjawisko sztuki jest bliskie fundamentalnemu określeniu życia, które posiada “strukturę istoty organicznej”. Ten typ struktury, posiadający “dośrodkowe ukierunkowanie”, w której żaden element, żadna część nie służy celowi trzeciemu, zewnętrznemu, podpada pod określenie “celowości bez celu”, a więc służy jedynie własnemu samozachowaniu. W tym momencie wraca kwestia czasu, lecz nie w sensie jego doświadczania. Dzieło sztuki jako ustrukturowana jedność posiada swoją wewnętrzną strukturę czasową, swój własny czas, który determinuje, określa, konstytuuje go jako dzieło właśnie.

Sądzę, że to Gadamerowe pojęcie “obchodzenia” w odniesieniu do święta (z przedstawioną już powyżej charakterystyką), jest dobrze uzupełniane przez Ingardenowe pojęcie “obcowania” w odniesieniu do sztuki¹¹. Nie chodzi tu o strukturalno-funkcjonalną charakterystykę pojęcia przedstawioną przez Ingardena, lecz raczej o jej dopełnienie o ujęcie temporalne zbliżone do opisu Gadamera.

Przede wszystkim, należy zauważyć, że obcowanie jako zjawisko posiada wymiar czasowy i tworzy się poprzez historię swojego trwania; nie jest, więc aktem czy zdarzeniem jednostkowym i chwilowym. Wydaje się więc, że nie jest tylko spotkaniem, które może, a nawet musi, być jego elementem, np. inicjującym. W tym duchu należy chyba rozumieć słowa Ingardena, gdy mówi, że spotkanie jest źródłem powstania pewnego przeżycia. To spotkanie, to lub inne przeżycie, wchodzi w skład, w zawartość obcowania, w którym (czy raczej, podczas którego) realizowane są różne formy kontaktu z dziełem. Moje spotkanie z dziełem może się nie powieść, a tym samym zostaje wyczerpane w krótkim i płytkim kontakcie ze sztuką, nie doprowadzając do zbliżenia, obcowania z nią. Jeśli jednak się powiedzie, wrastam w dzieło, tworzę z nim pewną wspólnotę, a tym samym wspólnotę z jego światem i obecnymi w nim wartościami.

Obcowanie to czas wypełniony, czas intensywnego kontaktu z dziełem sztuki, w którym nie pozostaję na nie obojętny. Zjawisko obcowania zakłada moje wyjście w stronę dzieła, moją aktywność w jego rozpoznaniu i ujęciu, ale zarazem poddanie się mu. Nie jest to mój czas, lecz własny czas dzieła, któremu muszę się poddać i podporządkować. W ten sposób staje się on moim także czasem. Czas dzieła może również przemienić się w mój czas, jeśli doprowadzę do owego doświadczenia obcowania z dziełem. Bowiem doświadczenie to dzięki samorozpoznaniu prowadzi zwrotnie do samowiedzy. W konsekwencji wychodząc w stronę dzieła, wracam do całości bytu i zarazem wracam do siebie jako elementu tej całości, gdyż to właśnie jest prawdą samowiedzy, oferowaną mi przez dzieło sztuki. W konkluzji można stwierdzić, że obcowanie z dziełem sztuki jest wrastaniem w nie, a – jak mówi Gadamer – “wrastanie w dzieło sztuki oznacza zarazem wyrastanie ponad siebie”¹². *Eigenzeit* wobec tego, to mój własny czas o tyle, o ile jest to również czas dzieła, czyli czas wspólny: dzieła i mój, czas spełniony w obcowaniu. Jest to czas “wczasów”, “wczasowania”, a więc czas, który posiada wszystkie cechy wymienione przez Arystotelesa: czas wolny, gdyż nie zwrócony ku wartościom praktycznym bezinteresowny i, gdyż zwrócony ku wartościom wyższym; czas szlachetny, gdyż związany z wiedzą, teorią, kontemplacją; czas piękny, gdyż związany z rozkoszą i szczęściem.

¹¹ Zob. Wł. Stróżewski “Wstęp” w: R. Ingarden *Wykłady i dyskusje z estetyki* PWN, Warszawa 1981; także *Słownik pojęć filozoficznych R. Ingardena* A.J. Nowak i L. Sosnowski (red.) Universitas, Kraków 2001, s. 357, pojęcie “obcowanie”.

¹² H.-G. Gadamer *Aktualność...* wyd. cyt. s. 71.

V.

Władysław Stróżewski sytuuje sztukę na jednym poziomie z nauką i filozofią. Tym samym stawia jej wymagania najwyższe, bowiem związane z poznaniem a więc prawdą. Pogląd to śmiały i wcale w filozofii nie częsty. Jest oczywiste, iż Stróżewski jest przekonany, że sztuka może te wymagania spełnić. Innymi słowy, chodzi tu takie możliwości sztuki, które zbliżają ją do obu wymienionych dziedzin z uwagi na wielkość i ważność dokonań, jednak nie pozbawiają jej swoistej specyfiki. Wymagania te łączą się z określonymi funkcjami, jak np. modyfikowanie wyobraźni, oddziaływanie na świadomość, odwzorowanie i kształtowanie obrazu świata, czy wreszcie jego kategoryzowanie, wśród których najważniejsza dla niniejszych dociekań, jest funkcja odkrywania wartości najwyższych, ponieważ prowadzi ona do ujawniania metafizycznej tajemnicy i do przywołania transcendencji. Te dwa aspekty odkrywania są zarazem elementami święta, do którego zbliża nas sztuka; są samym świętowaniem, a więc wyrazem przeżywania święta.

Odkrywanie najwyższych porządków wartości przez sztukę jest możliwe dzięki odniesieniom symbolicznym, dzięki – jak ujmuje to Stróżewski – “jej zdolności przywoływania znaczeń najgłębszych, a zarazem najbardziej transcendentnych i ujmowania (a raczej odczytywania) w ich świetle rzeczywistości bezpośrednio danej”¹³. Odczytywanie to jest dialektycznym ruchem interpretacji, jako hermeneutycznej “maieutyki”, prowadzącej do odsłonięcia i ujęcia wartości nadestetycznych, w których dzieło jedynie partycypuje. Zawężające słówko “jedynie” nie deprecjonuje jednak sztuki, gdyż jej pośrednictwo jest w tym przypadku “absolutnie konieczne”, podkreśla tylko ontyczną między nimi różnicę. Do wartości nadestetycznych zalicza Stróżewski wartości istnienia (metafizyczne), wartości moralne, wartości prawdy i prawdziwości oraz wartości związane z *sacrum*, jako najwyższą wartością transcendencji łączącą w sobie *mysterium tremendum* oraz *mysterium fascinans*. Ich realizacja jest możliwa dzięki zaangażowaniu “wartości istnienia, prawdziwości, cnót moralnych czy świętości”¹⁴.

By wyjaśnić ową szczególną moc sztuki, Stróżewski odwołuje się do pojęcia partycypacji (*methexis*), a nie np. odwzorowania (*mimesis*). Dzieło sztuki partycypując w czymś wobec siebie zewnętrznym, otrzymuje od niego coś specyficznego, “naddatek”, który dzieło włącza do swojej natury. W ten sposób dzieło to zostaje w szczególnie sposób “prześwietlone”, zyskuje “jasność”, “pełnię”, a więc zostaje “obdarowane” wartością transcendencji, logosu, *sacrum*. Tak obdarowane dzieło jest celem i środkiem zarazem; obcując z takim dziełem człowiek ma możliwość obcowania z dziełem wzbogaconym, ale także z czymś, ku czemu dzieło odsyła. To “coś” nie jest dane w całej swej pełni ani w dziele, ani poprzez dzieło. Tajemnica jest tu nieodłącznie związana z transcendencją¹⁵.

Sztukę o takich własnościach Stróżewski nazywa metafizyczną, bowiem jest ona “swoistym *medium*” łączącym świat codziennego doświadczenia człowieka z transcendencją, rozumianą jako ostateczna podstawa rzeczywistości lub jako jej transcendentalna przyczyna. Metafizyczność sztuki jest tu rozumiana jako istotowe odniesienie ku transcendencji, jako zdolność wznoszenia się poza “światowe” ograniczenia w podwójnym aspekcie: przekraczania własnej materii oraz przekraczania psychiki i świadomości artysty. Jak pisze Stróżewski uczestniczenie w transcendencji

¹³ Wł. Stróżewski *Dialektyka twórczości* PWM, Kraków 1983 s. 106.

¹⁴ Tenże “Wartości estetyczne i nadestetyczne” w : *Wokół piękna* Universitas, Kraków 2002 s. 193, 190, 200.

¹⁵ Tenże “Mimesis i Methexis” tamże, s. 72, 91.

pozwała na jej “wyrażenie, objawienie, ewokowanie”, lecz nie na odwzorowanie, w którym tkwi relacja: model – rzecz modelowana¹⁶. Taka sztuka, poza oddziaływaniem na sfery zmysłowości, emocjonalności oraz intelektu, oddziałuje również na sferę metafizyczności w człowieku¹⁷. Ta ostatnia sfera naszego odczuwania pozwala nam wykraczać *poza*-, czy *ponad*- “świat” konstytuowany przez pozostałe trzy sfery.

Tak więc, sztuka pośredniczy w kontakcie dwóch sfer i to pośrednictwo jest także jej zadaniem. W ten sposób bowiem, czyli przekraczając siebie i zawarte w sobie jakości, sztuka otwiera drogę do transcendencji (jakkolwiek będzie ona określana). “Stając w obliczu arcydzieł, czujemy, że obcujemy nie tylko z nimi, lecz ze światem, który nam uobecniają. Nie jest to świat fikcji, nawet jeśli fikcja jest drogą jego ukazania. To, co jest zarazem w niej i poza nią, jest “mocniejsze” od niej i od nas”¹⁸.

“Sztuka – dla autora *Dialektyki twórczości* – jest sposobem wyrażania niewyraźnego”¹⁹. I gdy zdarzy się, że “to” niewyraźne zostanie w dziele wyrażone, to do jego ujęcia prowadzić ma interpretacja (źródłowo złożenie *inter* – “pomiędzy” i *pretium* – “wartość, cena, nagroda”²⁰), rozumiana bądź jako odsłanianie nieznanego poprzez znane, bądź jako wartościowanie (porównywanie) jednego poprzez drugie, czyli przekład jednej wartości na inną. Tym samym, interpretacja jest ostatnim elementem, który ma doprowadzić do zrealizowania nadrzędnego celu, jakim jest “rozszyfrowanie tajemnicy sztuki”, i – szerzej – tajemnicy człowieka. Bowiem, każde wielkie dzieło sztuki odsłania i jednoczy – pochodzące z różnych porządków: estetycznego, moralnego, religijnego – wartości obiektywne, w których człowiek w ten sposób tylko może uczestniczyć. Dostrzeżenie tych wartości zrealizowanych w dziełach największych (arcydziełach), które inaczej można nazwać *arché*-dziełach, a więc posiadających “swe źródło w głębi bytu”²¹, jest wysławianiem niewysławialnego.

Można by rzec, że ontycznym rezultatem tak rozumianej czynności interpretacji, jako szczególnego przeżycia emocjonalno-intelektualno-estetycznego, jest przedmiot o charakterze intencjonalnym. Stróżewski przywołuje tu koncepcję konkretyzacji estetycznej Ingardena, zarazem uzupełniając ją o konsekwencje wynikające z przeżycia spotkania z *sacrum*, które nazywa “przeżyciem estetyczno-numinotycznym”. Z tym przeżyciem łączy się konkretyzacja numinotyczna, prowadząca do ukonstytuowania intencjonalnego przedmiotu numinotycznego²², który – jak się wydaje, choć sam autor o tym nie mówi – paradoksalnie jest jawny i zakryty zarazem. Im bardziej przedmiot ten jest sobą, czyli transcendencją, tym bardziej jest tajemniczy. Jednak paradoks ten obowiązuje na poziomie *ratio*, znika zaś, gdy człowiek przechodzi na poziom ekstazy przeżycia mającego charakter kontemplacyjnego jednoczenia się z przedmiotem numinotycznym. Jest tu widoczna trudność w rozumieniu kontemplacji, jednak trudność ta zostaje rozwiązana, jeśli przywołamy pewne rozróżnienie autora *W kręgu wartości*. Wyróżnia on w doświadczeniu numinotycznym dwa rodzaje przeżyć: odwołujące się do semantycznej strony dzieła – mamy tu rozumienie i do aksjologicznej strony dzieła – mamy tu ujęcie wartościowości. I jakkolwiek oba te szeregi przeżyć

¹⁶ Tenże “O metafizyczności w sztuce” tamże, s. 111, 119, 132.

¹⁷ Tenże “Czas piękna” tamże, s. 282-85. Wł. Stróżewski mówi tu tylko o muzyce, jednak dostrzegając różnice między rodzajami sztuk, należy zgodzić się, że każda z nich posiada takie realizacje, które w sposób dla nich właściwy oddziałują na sferę metafizyczności.

¹⁸ Tenże “Mimesis i Methexis” tamże, s. 202.

¹⁹ Tenże *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka* Znak, Kraków 2002 s. 309.

²⁰ Tenże “Doświadczenie i interpretacja” w: *Servo veritatis. Materiały sesji naukowej poświęconej myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II Kraków 1984* Wł. Stróżewski (red.) UJ, PWN, Kraków 1988 s. 266.

²¹ Tenże *O wielkości...* wyd. cyt. s. 309.

²² Tenże “Wartości estetyczne i nadestetyczne” w: *Wokół...* wyd. cyt. s. 227-8.

mogą tworzyć różne konfiguracje, to jednak, gdy staję wobec Transcendencji, ten pierwszy zatrzymuje się – przeżywam Tajemnicę.

VI.

Filozofia jest wyrazem duchowej racjonalności, a jako taka nie może ograniczać się do jednego ze swoich aspektów tylko; nie może być jednostronna, bowiem nic nie jest i nie powinno być dla niej oczywiste. Sytuacja sztuki jest nieco inna, jej celem nie jest obiektywność czy uniwersalność. Jako wyraz duchowej emocjonalności sytuuje się po stronie doświadczenia jednostkowego, uznaje to za warunek *sine qua non* bycia sobą. A jednak historia sztuki pokazuje, że wykroczenia poza ten warunek w stronę obiektywizowania treści przeżyć jednostkowych oraz sytuowania ich w perspektywie nieskończoności, prowadziło do powstania dzieł wyjątkowych, *arché*-dzieł. Takie dzieła, jak sądzę, mają na myśli przywołani tu myśliciele. Wobec takiej sztuki zachowujemy się “jak instrument, na którym pozwolimy jej grać, a z którego ona sama wydobywa tony, jakich nie spodziewaliśmy się po sobie”²³. By jednak być takim instrumentem, człowiek musi być odpowiednio “nastrojony”. Czy takim stroicielem może być coś, co jest zaprzeczeniem wielopostaciowej Transcendencji, a więc płytkość, chwilowość, doraźność, bowiem dla “instrumentu” ważne są takie wartości jak: beczynność, bezmyślność, beztroska, bez-odpowiedzialność?

Doskonałość wymaga postawy kontemplacji, która pozwala ją dostrzec i nią “się sycić”. Jednak postawa ta angażuje “najwyższe władze człowieka: intelekt, intuicję, duchową emocjonalność, zmysł tajemnic”²⁴. Doskonałość “apeluje” do różnych stron czy warstw naszej osobowości. Myślę, że tak rozumiana doskonałość bliska jest wszystkim wymienionym tu myślicielom. Lecz czy współczesny człowiek jest zainteresowany taką doskonałością?

Art as Festival

Art has been a privileged sphere in the sense that it appeals to art-receivers because of its power of taking them outside the sphere of everyday life (commonplaceness) and practicality. For the first time the philosophers of ancient Greece propagated this view. In this paper the Pythagorean and Aristotle's views are considered; however they have different metaphysical bases, there is some aspect common to their aesthetics. In 20th century it is Helmut Kuhn, Hans-Georg Gadamer and Władysław Stróżewski who express similar ideas and convictions about an exceptionality of the meeting between art and man. In the first part of the article (the ancient) notion of “leisure” (*scholé*) is presented, while in the second one the case of “festival”, *Festlichkeit* and *Eigenzeit* is taken into account.

Leszek Sosnowski: email: ls@iphils.uj.edu.pl

²³ Tenże “Czas piękna” tamże, s. 282. Autor mówi tu o muzyce, jednak jego słowa można rozszerzyć na inne sztuki.

²⁴ Tenże *O wielkości...* wyd. cyt. s. 174.