

# Poza autonomię

PAULINA KORPAL-JAKUBEC,  
PAWEŁ TARANCZEWSKI

*Potęga smaku* – rozprawa Karola Bergera, opublikowana po raz pierwszy w języku angielskim osiem lat temu, budzić może dwie reakcje. Pierwszą z nich jest poczucie szacunku dla znawstwa, z jakim autor podchodzi do podejmowanego przez siebie problemu, a także respektu dla pracy

wykonywanej wspólnie z czytelnikiem, któremu cierpliwie, krok po kroku, tłumaczy główne założenia swej książki. Polskiemu odbiorcy towarzyszyć będzie zapewne poczucie solidarności z przekonaniem autora ilustrowanym wierszem Zbigniewa Herberta, którego tytuł stał się tytułem całej książki. Przekonaniem, że można odwrócić się plecami do ustroju zdominowanego przez szpetotę, że akt moralnego wstrętu mieć może podłoże estetyczne.

Autorowi należą się też słowa wdzięczności za atrakcyjny, klarowny styl wypowiedzi, co we współczesnych publikacjach o sztuce nie zdarza się wcale często. I za to, co znalazło się niejako między wierszami tej książki, a co jest subtelnym rozliczeniem

PAULINA  
KORPAL-  
-JAKUBEC,  
doktorantka  
Wydziału  
Filozoficznego  
Uniwersytetu  
Papieskiego  
Jana Pawła II.

z własnych przemyśleń, wątpliwości i źródeł inspiracji. Karol Berger mówi bowiem o sztuce jako o czymś bliskim, osobiście znaczącym, co odgrywało i odgrywa dla niego rolę nieporównywalną z niczym innym, czego obecność (lub nieobecność) współkształtowała dokonywane przez niego życiowe wybory. *Potęga smaku* narodziła się z tych głęboko intymnych powodów, ale też z dokładnej znajomości dziejów estetyki, ze stowarzyszenia wiedzy teoretycznej i doświadczenia głębokiego, dialogicznego spotkania ze sztuką.

Narzucające się od razu uznanie, a nawet podziw dla autora *Potęgi smaku* nie usuwają wątpliwości i prowokują do dyskusji.

Główna intencja Karola Bergera jest następująca – znaleźć taki punkt wyjścia, który nie wikłałby go – przynajmniej nie od razu – w niekończące się spory o status dzieła sztuki: o to, czy możemy nim nazwać płótno pokryte barwnymi plamami układającymi się w wygląd fasady katedry w Rouen, ale i górę usypaną z pudełeczek opatrzonych napisem „nic w środku” oraz wyświetlany laserem na galeryjnej ścianie opis instalacji lub, sięgając do przykładów z dziedziny muzyki, opery Richarda Wagnera, niemimetyczne kompozycje Arnolda Schönberga czy też zbiór rozmaitych dźwięków wydobywanych przez przypadkowe osoby z przypadkowych przedmiotów. Chciałby więc Berger ominąć „pytania esencjalne”. To, co autorowi wydaje się znacznie „ciekawsze” i co czyni tematem swej książki, to pytanie o cele sztuki – o funkcje, jakie sztuka pełni, a nawet jakie pełnić powinna, by mieć znaczenie dla współczesnego człowieka. Zadaniu odkrycia nadrzędnego *telos* sztuki podporządkowany zostaje cały wywód, a ponieważ

waż pytanie o *telos*, cel, wiąże się z pyta-

niem o sens, wolno powiedzieć, że książka Bergera poszukuje sensu sztuki. Rozpoczyna więc autor od rozważań nad naturą poszczególnych dzieł sztuki, bada ich zastosowania, porównuje ich oddziaływanie z rolą pełnioną przez filozofię, naukę, świadomość historyczną, wreszcie opisuje wielorakie związki, jakie powstały pomiędzy sztuką a tzw. kwestią narodową, polityką oraz religią. Przyjrząwszy się kwestii przyjemności czerpanej z kontaktu z dziełami sztuki, autor przechodzi do przedstawienia dziejów muzyki europejskiej, za pomocą których chce potwierdzić swoją tezę: że sztuka winna dostarczać czegoś więcej niż czysto estetycznych uniesień i że rzeczywiście istniały takie dzieła, które sięgały do tego, co poza- i ponadestetyczne. Tutaj też precyzuje Karol Berger: „moja teoria sztuki ma być w zamyśle specyficznie heglowskim połączeniem filozofii i historii, esencjalizmu i historycyzmu” (s. 226). Na końcu bada środki, jakimi dysponuje sztuka, by móc zrealizować swoje dążenia; wreszcie przedstawia problem interpretacji, która – umieszczając dzieła we właściwych im kontekstach – uruchamia złożony proces rozumienia ich sensu. A jaki to sens? Na czym polega niezbędność obecności dzieł sztuki w ludzkim życiu? Pisz autor:

Funkcja wychowawcza oraz związana z nią funkcja dostarczania przyjemności pozaestetycznej tworzą pole dla (...) argumentów na temat wartości poszczególnych dzieł. (...) Sztuka tworzy doznania działań i uczuć, które możemy uzasadnić, a tym samym daje nam przykłady tego, jak moglibyśmy, powinniśmy czy nie powinniśmy działać i czuć. Ostatecznie pomaga nam się dowiedzieć, kim jesteśmy i jak mamy sobie radzić (s. 468).

Sens obrazu czy kompozycji muzycznej polega więc na byciu przedmiotem, który posiada możliwość wychowawczego oddziaływania i dostarczania pozaestetycznej przyjemności. Zdaniem autora, te dwie funkcje, na podstawie których wolno przypisywać status dzieła sztuki, lepiej nadają się na mierniki jego wartości niż bezinteresowna, pozbawiona jakiegokolwiek praktycznego (w sensie Arystotelesowskim) znaczenia kontemplacja. Bergerowi nie chodzi tu naturalnie o dydaktyzm rodem z osiemnastowiecznych koncepcji wychowania przez sztukę, lecz właśnie o paideię, o moc kształtowania życia lepszego, mądrzejszego, aksjologicznie wrażliwego. W ten sposób dzieło ukazuje się w swoich rozlicznych związkach ze światem i z człowiekiem, nie skupia uwagi na sobie samym, ale odsyła do czegoś innego, pełni rolę medium, bez którego rozeznanie się w środowisku wartości byłoby znacznie utrudnione. Co ważne, Karol Berger nie postuluje przy tym powszechnej równości sądów, która w sztuce – a i w każdej ważniejszej dziedzinie ludzkiego życia – jest mitem równie niebezpiecznym jak zamknięte na korektę upieranie się przy własnych niereformowalnych racjach osobistych, instytucjonalnych, rasowych czy klasowych. Nie wszystko ujdzie. Akceptacja różnorodności propozycji płynących ze świata sztuki czy raczej tego, co do niego pretenduje, ma granice. Wyznacza je właśnie zdolność do pełnienia funkcji wychowawczych i wywoływania przeżyć pozaestetycznych, na podstawie których można porządkować

zjawiska sztuki z różnych tradycji według kryterium: lepsze – gorsze, ważne – trywialne czy wyższe – niższe; można je zestawiać i porównywać. Im lepiej więc dane dzieło przyczynia się do pogłębienia rozumienia rzeczywistości, im bardziej pomaga godnie żyć, dokonywać trafnych etycznie wyborów, podejmować polityczną odpowiedzialność i kształtować sumienie, tym bardziej zasługuje na uznanie go za doniosłe i niezbędne.

W *Potędze smaku* widoczne jest też przekonanie Bergera o tym, że pierwotne postawy artystyczne i płynące z nich decydują się także same – przynajmniej w muzyce i malarstwie. Jest to coś więcej niż banalne w gruncie rzeczy stwierdzenie, że istnieje muzyka barokowa, barokowe malarstwo, rzeźba i architektura; że mamy do czynienia z impresjonizmem w malarstwie i w muzyce... Nie chodzi o stary, Horacjański problem korespondencji sztuk, *ut pictura poesis*. Karol Berger jest przekonany, iż mówiąc o fundamentalnych problemach muzyki, mówimy jednocześnie o fundamentalnych problemach malarstwa – mowy te rozchodzą się dopiero wówczas, gdy wchodzimy w szczegóły, gdy zaczynamy rozprawiać o kontrapunkcie i harmonii muzycznej lub o interakcji barw w obrazie. Przekonanie to uzasadnia powołanie się choćby na tekst *Poetyki muzycznej* Igora Strawińskiego czy *Zapisków* Witolda Lutosławskiego lub wywiadów z Balthusem, a chyba najpełniej korespondencję pomiędzy Arnoldem Schönbergiem a Wasylem Kandinskim<sup>1</sup>. Podziela je wielu piszących o sztuce, choć raczej

1 Zob. I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, Kraków 1980; W. Lutosławski, *Zapiski*, Warszawa 2008; Balthus, *Pod prąd* oraz *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa*, Warszawa 2004; A. Schönberg, W. Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, München 1983.

nie da się go udowodnić. Nie można udowodnić pokrewieństwa obrazów Kandinskiego z dodekafonią Schönberga, można je tylko zobaczyć i usłyszeć; usłyszeć i zobaczyć.

Drugą reakcją, jaką budzić może *Potęga smaku* jest chęć dyskusji z przekonania- mi w niej wyrażonymi.

Czasami stwierdzenia Bergera mogą wywołać sceptycyzm co do, powiedzmy, słuszności stopnia uogólnienia albo pewności tonu, jakim są wypowiedzane, tym bardziej że pojawiają się bez szerszych uzasadnień. Píše autor na przykład: „istotą człowieczeństwa jest nieposiadanie jakiegokolwiek istoty, czy raczej brak uprzedniej wiedzy, czym ta istota mogłaby być” (s. 41), „dla nas, świeckich mieszkańców Zachodu, przedstawienia biblijne stoją na równi z mnóstwem innych przedstawień historycznych i artystycznych” (s. 187), „celem filozofii jest kreowanie przekonania o świecie takim, jaki powinien być” (s. 135) czy „Działanie i stan mentalny. Oto jedyne sposoby naszego bycia w świecie” (s. 405). Nie ma tu miejsca, by z tymi stwierdzeniami (koniec końców wyrwanymi ze swoich kontekstów) dyskutować, a nie chodzi o przekorne, retoryczne przepychanki z autorem, bo też nie w tych zdaniach tkwią treści, które budzą pytania o Berge-rowską teorię sztuki.

Można natomiast zapytywać, czy proces twórczy zachodzący pod presją powoływania przedmiotów pełniących jakieś – nawet najdonioślejsze – funkcje może z a w s z e wydać pożądane owoce. Naturalnie, intencja artysty nie przesądza jeszcze o wszystkim, ale znane są jakże liczne przykłady krzepienia ducha narodowego, religijnego czy moralnego obrazami, rzeźbami czy literaturą niskich lotów, wytwo-

rami nieudanymi, których rzetelna ocena każe zastanowić się nad słusznością przypisywania im statusu dzieła sztuki, a które doskonale spełniały – i ciągle spełniają – funkcję wpływania na przykład na etyczne wybory jej odbiorców. I to nie w sensie skrajnie negatywnym, jak nacjonalistyczna architektura III Rzeszy, lecz jak najbardziej pozytywnym – jak kicz religijny, który w przedziwny sposób nie musi blokować wzrostu autentycznej pobożności i wynikającej z niej postawy miłosierdzia. Sprawa nie jest, oczywiście, jednoznaczna, o czym Berger wielokrotnie przypomina: sztuka średniowieczna, regulowana przepisami cechowymi, ewidentnie nakierowana na cele pozaestetyczne – edukacyjne, psychologiczne czy metafizyczne (jak *Biblia pauperum* czy gotycka katedra), sztuka zanurzona w rytmie życia, powołała do istnienia arcydzieła wewnątrz sakralnych, jakich próżno szukać we współczesnych świątyniach. Współkształtowała też odpowiednie „środowisko” dla zachowań religijnych i aktywności etycznych. Istnieje literatura czy malarstwo tworzone z rozmysłem „ku pokrzepieniu serc”, kształtowaniu konkretnych postaw, które wcale nie przestają być dziełami wysokiej, artystycznej i estetycznej klasy. A przecież można mnożyć przykłady jeszcze bardziej zastanawiające: formalnie „czysta”, wolna od presji mecenatu czy społecznych oczekiwań sztuka awangardowa wyradzała się nieraz w utopię, rzeczniczkę sprawiedliwego jakoby porządku, który aby móc zaistnieć, wymagał uprzedniego (i bezwzględnie!) zlikwidowania zastanego stanu świata. Celowa bez celu, funkcjonująca jako wolna od funkcji sztuka stała się nagle instrumentem walki, popychając ludzi do działań podejmowanych

w dobrej wierze jako etycznie pozytywne. A więc wpływała na praktykę (inna sprawa, jak my ją dziś oceniamy), pozostając jednocześnie u d a n ą sztuką. Podsumowując nieco kontrowersyjnie: czy nie może zaistnieć dzieło obdarzone wysokimi wartościami estetycznymi, które niespecjalnie pełni jakiejkolwiek wychowawcze funkcje? Czy mimo to dzieło takie – właśnie jako dzieło sztuki – nie zasługuje na oddanie mu sprawiedliwości?

Trudno też przejść ponad problemem ontologicznego statusu obrazu lub dzieła literackiego jako mniej „ciekawym”. Czy to, jak funkcjonuje dane dzieło, nie jest aby integralnie powiązane z tym, czym ono jest, jak zostało zbudowane i jakie wartości odślania, a więc z całym kompleksem zagadnień, który nie wyczerpuje się przecież ani w rozważaniu celów twórcy, ani w analizie charakteru środków, jakie zaangażował, by ów cel osiągnąć? Myśliciele tacy jak Roman Ingarden, Władysław Tatarkiewicz czy Władysław Stróżewski podjęli ryzyko uwikłania się w spór o istnienie dzieła sztuki, spór, którego chce uniknąć Karol Berger, postulując (w gruncie rzeczy chyba arbitralnie i pomimo późniejszych zapewnień o wierze w stałość cech dzieła sztuki) przypisanie pewnym przedmiotom takiego właśnie statusu (s. 11). Na jakiej zasadzie jednak się to dokonuje, bo przecież wartościowanie w optyce funkcji odbywa się wtórnie, czyli już w rzeczywistości dzieł sztuki. Nie chodzi o to, że propozycje polskich filozofów są bezdyskusyjne i wyczerpujące: Ingardenowi wytykano przecież zapoznanie perspektywy historycznej, Tatarkiewiczowi – zatrzymanie się w pewnym jej punkcie, Władysław

Stróżewski sam zaś przyznaje się do ograniczeń swojej skupionej wokół dzieła estetyki; pisze jednak: „rozliczne funkcje, jakie [dzieło sztuki] może poza tym spełniać, nie są, rzecz jasna, wykluczone, chodzi jednak o to, by najpierw określić warunki konieczne, jakie dzieło sztuki musi spełnić, by móc realizować swoją istotę”<sup>2</sup>. Naturalnie, pominięcie kwestii, czym jest dzieło sztuki, nie jest wadą *Potęgi smaku*, tylko świadomym, metodologicznym wyborem – ale też budzi niedosyt. Znowu nie miejsce tu, by dyskutować nad pragmatystycznymi źródłami *Potęgi smaku*, jednak to właśnie one sprawiają, że problem dzieła sztuki wraca z podwojoną siłą. Jak wiadomo, pragmatycznym kryterium prawdy jest użytek. Myślenie jako takie jest bezradne, jeśli nie można przełożyć go na dyrektywy działania. Kryterium prawdziwości zdania „pięść wbija gwóźdź” jest próba wbicia gwoźdźcia pięścią. Rezultat – łatwo przewidzieć. Wynikiem takiego sprawdzianu jest konstatacja, iż nie jest prawdą, że „pięść wbija gwóźdź”. Analogicznie zdanie „ten oto kamień jest dziełem sztuki” sprawdzić można, jedynie używając go jak dzieła sztuki. Co to jednak znaczy dla Karola Bergera użycie czegoś jako dzieła sztuki? Co to znaczy, że uwertury do *Śpiewaków norymberskich* można użyć jako dzieła sztuki? Przecież można użyć jej w celach propagandowych – jak to zrobiła Leni Riefenstahl w *Tryumfie woli*. Mówimy też o nad-użyciu *Śpiewaków norymberskich* przez Hitlera. Gdzie w takim razie biegnie granica pomiędzy użyciem a nad-użyciem? Co ją wyznacza – uświęcona tradycją praktyka społeczna, woła używającego czy raczej dzieło sztuki, które sobą

2 W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 45–46.

samym stawia opór przed takimi użyciami, które je wykorzystują, naginają do czegoś obcego, a nawet wrogiego jemu samemu? Przypomina się tu opór Romana Ingardena wobec przekonania, jakoby ten sam przedmiot był badany naukowo i estetycznie przeżywany. Jeżeli hellenistyczną statuetką z brązu wbijam gwóźdź, nie wbijam go Hermesem czy Afrodytą, lecz kawałkiem brązu, którego pewne własności wchodzi – owszem – w dzieło sztuki rzeźbiarskiej, który jednak jako taki dziełem nie jest. Nie mogę użyć dzieła jako młotka i *vice versa* – dopóki brązu używam jako młotka, nie jest on dziełem...

\*

Najważniejsze wątpliwości dotyczą jednak odrzucania estetycznego przeżywania dzieł sztuki, które – jak referuje autor – możliwe było jedynie wobec dzieła „czystego”, wycofanego z całości rzeczywistości, utwierdzonego w swej autonomii, a zarazem oderwanego na przykład od postępowania moralnego. Za prekursora tego myślenia o sztuce uznaje się Kanta, a poszukiwanie pierwocin postulatów autonomii właśnie w Kantowskiej myśli o bezinteresowności ma długą i poważną tradycję. Istotą tej myśli – że piękno dzieła odsłania się jedynie w wyzwolonym od jakichkolwiek uwarunkowań hedonistycznych, epistemologicznych, społecznych, moralnych, religijnych czy politycznych, niezainteresowanym typem istnienia podziwianego przedmiotu, przeżywaniu estetycznym inaczej odczytywał Nietzsche, inaczej Adorno, inaczej Gadamer i Ricoeur, a jeszcze inaczej myśliciele z kręgu postmoderny. Wszystkie te odczytania łączy jednak przekonanie

o szkodliwości przyznania dziełom sztuki statusu przedmiotu jakby wyodrębnionego, niespełniającego się w ludzkiej historii; będącego „zimnym” celem samym w sobie i dla siebie. Taka interpretacja, twierdzą krytycy, sprowadziła dzieło do kategorii czysto formalnych, sprawiła, że zaczęła liczyć się tylko oryginalność, doprowadziła do zaniedbania różnic pomiędzy poszczególnymi rodzajami dzieł sztuki i sprawiła, że sztuka stała się odrębną prowincją świata nieregulowaną nakazami etycznymi, obcą, niebędącą właściwym „sposobem zamieszkiwania w świecie” człowieka. „Czystość” dzieła sztuki oznacza odłączenie, obojętność i jakiś rodzaj totemizacji (formalizacji), której wymienieni autorzy, a z nimi i Karol Berger – słusznie – się obawiają. Oskarżoną o tendencje alienacyjne Kantowską bezinteresowność autor próbuje jeszcze ratować, jednak za cenę sprowadzenia jej charakteru do kompensacji. Jeśli bezinteresowność, zdaje się mówić, ma w jakiś sposób dotyczyć dzieła sztuki i być potrzebna z naszego punktu widzenia, to tylko w sensie Schopenhauerowskim: jakiejś próby ratowania się od okrutnego, zezwierzęconego świata, który nie ma w sobie niczego dobrego. Problem jednak w tym, że sztuka staje się wówczas sztucznym rajem, ogrodem raz na zawsze zamkniętym, odwraca się od życia i tworzy jego przeciwieństwo.

A jednak, czy nie istnieje inna możliwość interpretacji bezinteresowności, która nie prowadziłaby ani do uwięzienia sztuki w murach jałowych formalizmów, ani też nie oznaczałaby obarczenia jej funkcją kompensacyjną, uznania jej za rzadki moment wytchnienia od bezsensownego świata? To pytanie nie tyle do

Karola Bergera, ile raczej do całej tradycji, która stoi za tą krytyką. Pewien trop podsuwa Heidegger, wykazując, jak bardzo pomylił się Nietzsche, odrzucając bezinteresowność czytana właśnie przez pryzmat ustaleń Schopenhauera. Bo to interes – kierowanie się *libido dominandi*, chęcią egoistycznego zawłaszczenia czegoś – nie pozwala dziełu sztuki na bycie sobą samym, na istnienie w swej pełnej randze i godności, nie zaś ze względu na jakikolwiek cel, zamiar, potrzebę, zabawę czy korzyść. Jedynie czyste estetyczne przeżywanie, czyste uznanie dzie-

ła otwiera zawarte w nim możliwości i pozwala na zaistnienie swoistej jedności pomiędzy nim a człowiekiem. A pośrednio: pomiędzy człowiekiem a światem, który od tej pory postrzegany jest jako cenny przedmiot ludzkiej troski – także tej etycznej. To właśnie tu jest miejsce na mówienie o pięknie dzieła sztuki jako o symbolu dobra. Ale to już inna historia.

**Karol Berger**  
**Potęga smaku**

TLUM. ANNA TENCZYŃSKA

SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA, GDAŃSK 2008