

Emilia Zimnica

**HERMENEUTYKA H. G. GADAMERA JAKO TEORIA ROZUMIENIA
I INTERPRETACJI DZIEŁA SZTUKI**

A. WSTĘP

W swojej filozoficznej hermeneutyce H. G. Gadamer wiele miejsca poświęcił zagadnieniom estetycznym. Jego rozważania zogniskowane wokół fenomenu sztuki w ogóle można odnieść do świata dzieła teatralnego. Aktualność i wnikliwość ujęcia problemu sztuki przez niemieckiego filozofa pozwalają na wykorzystanie jego teorii, kategorii wypracowanych na gruncie hermeneutyki, w badaniach nad recepcją przedstawienia teatralnego.

Gadamer nie zamyka problematyki odbioru dzieła w kręgu doświadczeń tylko estetycznych. Wychodzi poza opis doznań wywołanych określonymi jakościami dzieła, zbliżając się do ujęcia ważnych elementów konstytuujących świat poznającego podmiotu. Sztuka wpisana jest w osobiste życie jednostek i grup, jest jednym z uniwersaliów, powszechników, dających człowiekowi możliwość wypowiedzenia swojej prawdy o świecie, o sobie, o innych. Sztuka jest swoistym poznaniem, które realizuje się w dialogu, w rozmowie międzyludzkiej jaka toczy się od czasów najdawniejszych do współczesności.

Gadamer nie redukuje istoty sztuki do jej funkcji budzenia estetycznych doznań, interesuje go bowiem przede wszystkim funkcja poznawcza dzieła, które odkrywa to, co jest. A jest to odkrycie specyficzne, inne niż to, którego źródłem są doświadczenia naukowe czy przeżycia religijne. Gadamer zgodziłby się z F. Cassirerem, że sztuka daje możliwość penetrowania obszarów niedostępnych dla języka naukowego dyskursu, wykracza poza racjonalność, zbliżając się do tego, co możemy nazwać tajemnicą. Sztuka jawi się tu jako jedna z możliwości intersubiektywnego spojrzenia na życie ludzkie, na rzeczywistość. Obraz świata stworzony przez sztukę wyróżnia szczególna intensywność, bogactwo, głębia i świeżość spojrzenia na człowieka, jego los. Gadamer podobnie jak E. Cassirer sprzeciwia się rozdziałowi na widzenie wewnętrznie świadomościowe czegoś zewnętrznego, przedmiotowego.

Dzieło sztuki nie jest wyodrębnionym, zewnętrznym wobec nas obiektem, gdyż ono jest wtopione w nasz świat. Ogląd dzieła jest jednocześnie jego formowaniem, bo w procesie rozumienia i interpretacji angażujemy nasze zmysły, naszą psychikę, naszą wiedzę i doświadczenie. Co więcej, poprzez pryzmat dzieła dostrzegamy siebie, nasze ograniczenia i dzięki niemu pogłębiaamy samoświadomość. Dzieło doskonali naszą osobowość, pomaga w wyrażaniu i rozważaniu odwiecznych problemów istnienia.

Nie tylko twórca wyraża siebie poprzez sztukę, on tylko inicjuje proces rozmowy, do którego zaprasza odbiorców. Właśnie w doświadczeniu odbiorczym sztuka zyskuje swe spełnienie. Jej znamioną cechą jest nieustająca współczesność, wynikająca z samej ontologii dzieła, które wpisane jest w egzystencję ludzką. Dzieło, zyskując autonomię wobec twórcy, otwiera się na różnorodne odczytania, różne interpretacje. Odbiorca staje wobec dzieła z całym bagażem swoich doświadczeń, dlatego też indywidualna interpretacja będzie nosiła piętno jego wcześniejszych przeżyć, zdobytej wiedzy, zainteresowań, wrażliwości. Odbiorca nie szuka zatem jednego, kanonicznego sensu dzieła, ale sam ten sens formuje w trakcie lektury. Dzieło żyje w swych interpretacjach i mimo tego, że wciąż na nowo jest rozpoznawane, odczytywane, nie traci swojej tożsamości. Interpretacja, pisze Gadamer, ma być przyswojeniem dzieła, uważnym wysłuchaniem tego, co ma nam do powiedzenia, abyśmy mogli lepiej zrozumieć w świetle problemów, które stawia, siebie, innych, świat. Odbiorca dokonuje nieustannej aplikacji, konkretyzacji i aktualizacji tekstu, odnosząc go do swoich problemów.

Gadamer nie bał się posądzenia o nadużycie związane z przeniesieniem akcentu z dzieła, któremu „trzeba oddać sprawiedliwość” na osobę interpretującą. Prawda tekstu, jego zdaniem, jest zawsze prawdą dla kogoś, dla konkretnej osoby, bo jest odślaniana w sytuacji spotkania dzieła z indywidualnością. Nie znaczy to, że proces odbioru nie powinien, używając Ingardenowskiego terminu, „dochować wierności dziełu”. Może być wiele interpretacji, lecz wszystkie powinny mieścić się w ramach wyznaczonych przez sam tekst. Gadamer uprawomocnia odbiór potoczny, taki, który wychodzi poza lub w ogóle pomija krytyczną analizę i opis struktury samego dzieła, jego jakości formalnych. Tylko koneserzy, znawcy, profesjonalści starają się uwzględnić kategorie wypracowane przez teoretyczną myśl estetyczną. Przeciętni odbiorcy, nie zniechęceni brakiem przygotowania estetycznego, interpretują zgodnie z własnym horyzontem sytuacyjnym i intelektualną dojrzałością. Intuicyjnie dążą do postrzegania siebie, swego bycia w świecie, a także problemów współczesności, przez pryzmat wymowy dzieła. Nie jest to więc stosunek autoteliczny, ale pragmatyczny, instrumentalny. Laicy mają prawo do nastawień mimetycznych, do projekcji i iden-

tyfikacji z bohaterem lub sytuacjami przedstawionymi w dziele. Myśl hermeneutyczna uzasadnia więc zbieranie świadectw właśnie takiego, nie ukierunkowanego przez refleksję teoretyczną potocznego odbioru dzieła.

B. GADAMEROWSKA KRYTYKA ŚWIADOMOŚCI ESTETYCZNEJ PRZEKROCZENIE WYMIARU ESTETYCZNEGO – PRAWDZIWOŚCIOWE ROSZCZENIA W DOŚWIADCZENIU SZTUKI

K. G. Gadamer przeprowadził gruntowną rewizję funkcjonującej w estetyce tradycji kantowskiej, głównie ostrze krytyki wymierzając przeciwko postulatowi „czysto estetycznego” rozumienia sztuki. W *Krytyce władzy sądenia*¹ istotę sztuki upatrywał Kant w jej autonomii wobec innych dziedzin rzeczywistości, wyznaczył więc drogę teoriom, które przeprowadzały wyraźną granicę między tym, co przynależy do sztuki, a tym, co poza nią wykracza. Oto główne przekonania filozofa z Królewca, które stały się punktem wyjścia dla krytyki Gadamera:

1. „Sądzenie” oznacza u Kanta sąd smaku, estetyczne wartościowanie. Ocena (sąd) orzekająca, że dany przedmiot (twór kultury, dzieło sztuki) jest piękny, nie jest jego poznaniem, gdyż związana jest raczej z subiektywnością momentów podmiotowych, z odczuciami odbiorcy, a nie z autentycznymi cechami rzeczy.

2. Upodobanie estetyczne jest autoteliczne, samomotywujące się. Jest bezinteresowne, tzn. niezależne od realnego istnienia przedmiotu artystycznego, mogące pozostawać w sferze wyobrażeń. Ponadto jego jedynym celem jest doznanie wartości estetycznej. Odbiorca doświadcza zadowolenia, radości z postrzeganego przedmiotu i to mu wystarcza. Nie chce robić z niego użytku, zawładnąć nim.

3. Przeżycie estetyczne jest bezpojęciowe, niedyskursywne. W doświadczeniu sztuki możemy mówić, że przedmiot jest piękny, bo koncentrujemy uwagę na jego zmysłowo dostępnej formie i pozostajemy pod jego wrażeniem, ale nie wkraczamy na teren wiedzy o sztuce. W przypadku sądów estetycznych nie może być mowy o rzeczywistym poznaniu.

4. Sąd smaku jest sądem subiektywnym, co nie znaczy, że zupełnie dowolnym i zależnym od indywidualnych psychicznych odczuć. Upodobaniu estetycznemu przysługuje konieczność, powszechność i uniwersalność – bo oparte jest ono na kategoriach apriorycznych, na takiej, a nie innej organizacji naszej psychiki, na wspólnych władzach ludzkiego umysłu (*sensum communis*). Powszechność związana jest z przekonaniem, że przedmiot, który zachwyił jednostkę, zyska też uznanie innych. Ale jest to „powszechność

¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa 1964.

bez reguły”, nie sposób znaleźć uniwersalne kryteria uznawane przez wszystkich, bo ich po prostu nie ma. „Wytwarza to swoisty charakter sądów estetycznych; o słuszności swego sądu nikt nikogo przekonać nie może, a jednak sąd jego występuje z pretensją, aby był przez innych uznawany, w przeciwieństwie do upodobania czysto zmysłowego, które każdy traktuje jako uczucie osobiste, nie obowiązujące innych².”

Reasumując – dla Kanta piękny jest więc ten przedmiot, który się podoba z subiektywną koniecznością, w sposób powszechny i bezinteresowny. To upodobanie nie jest uwarunkowane ani naszym pojęciem o danej rzeczy, ani naszymi indywidualnymi preferencjami, odczuciami, ale uniwersalną strukturą naszego umysłu.

„Czysty sąd smaku” koncentruje się na formie przedmiotu i nie mówi nic innego o nim, oprócz tego, że jest piękny. W praktyce występują też „interesowne sądy smaku”, dotyczące oddziaływania dzieła na odbiorcę (sądy orzekające, że dzieło wzrusza, dostarcza przyjemności, jest użyteczne). Kant odrzuca jednak „instrumentalizm estetyczny” w myśl przekonania, że sztuka nie może służyć pozaestetycznym celom.

Gadamer polemizuje z Kantem i jego spadkobiercami, traktującymi sztukę jako fenomen, który można odnosić tylko i wyłącznie do sfery czystego estetycznego przeżycia i czystej podmiotowości. Jego zdaniem jest to abstrakcyjne ujęcie, nie uwzględniające wielu ważnych momentów stanowiących o tożsamości sztuki i tożsamości odbiorcy, konstytuujących istotę przedmiotu artystycznego i zdających sprawę z rzeczywistego procesu odbioru. Gadamer stawia pytanie: „[...] czy w obliczu dzieła sztuki postawa estetyczna jest w ogóle odpowiednia? Czy też może to, co zwiemy «świadomością estetyczną» jest abstrakcją? [...] Nie można w każdym razie wątpić, że wielkimi w dziejach sztuki były te epoki, w których bez jakiegokolwiek świadomości estetycznej i bez naszego pojęcia «sztuki» otaczano się dziełami, których religijna lub świecka funkcja życiowa była dla wszystkich zrozumiała i których nikt nie traktował jako tylko przyjemnych estetycznie. Czy można do nich stosować pojęcie przeżycia estetycznego, nie upraszczając ich prawdziwego bytu?”³

Zasadniczą tezę Gadamera jest więc przekonanie, że nie istnieje czysta sztuka, poza rzeczywistością i prawdą, poza życiowym kontekstem. Fałszującym jej sens i sztucznym zabiegiem jest oderwanie się od historii, od społecznego i osobistego świata odbiorcy – nie ma więc także czystej percepcji. Mówiąc o Kantowskim przeżyciu estetycznym, które ma uwzględniać tylko immanentne cechy dzieła i abstrahować od wszystkiego, co jest sferą pozaestetyczną – a więc od jego znaczenia, dawnych i obecnych funkcji,

² W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1990, s. 180.

³ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Kraków 1993, s. 104.

Gadamer używa określenia „estetyczne odróżnienie”. Pojęcie to stanowi podstawę do oddzielenia postawy estetycznej i poznawczej i jako takie jest nie do przyjęcia przez hermeneutę. W jego ujęciu sztuka jest poznaniem, choć odmiennym od poznania przyrodniczego, roszcującym sobie prawo do szukania i odkrywania prawdy: „Czy w sztuce nie ma żadnego poznania? Czy w doświadczeniu sztuki nie tkwi roszczenie do prawdy, odmienne na pewno od roszczenia naukowego, ale równie na pewno mu nie podporządkowane? I czyż zadanie estetyki nie polega na uzasadnieniu właśnie tego, że doświadczenie sztuki jest swoistego rodzaju poznaniem, z pewnością różnym od poznania zmysłowego, dostarczającego nauce ostatecznych danych, z których buduje ona poznanie przyrody, z pewnością też różnym od wszelkiego moralnego poznania rozumowego i w ogóle od wszelkiego poznania pojęciowego, ale mimo to poznaniem, tj. przekazywaniem prawdy?”⁴

Doświadczenie sztuki wzbogaca doświadczającego: „W doświadczeniu sztuki dostrzegamy pewne rzetelne doświadczenie, które nie pozostawia nie zmienionym tego, kto je czyni”⁵, przyczyniające się do pogłębienia samorozumienia, do refleksji nad życiem i światem. „Wrastanie w dzieło sztuki oznacza zarazem wyrastanie ponad siebie”⁶, twierdzi Gadamer. Prawda, jaką znajduje w dziele odbiorca nie jest ostateczna, nie można jej raz na zawsze odkryć i spocząć w samozadowoleniu: „Doświadczenie sztuki przyznaje jednak samo, że nie potrafi dostarczyć pełnej prawdy w postaci konkluzyjnego poznania tego, czego doświadcza. Nie dokonuje się tu żaden prosty postęp ani ostateczne wyczerpanie tego, co dane dzieło sztuki zawiera”⁷.

Gadamer kwestionuje monopol na prawdę nauk ścisłych, operujących ideałem metody mającej eliminować momenty przypadkowe i subiektywne w poznaniu. Humanistyka to dziedzina rzadko spełniająca postulat powtarzalności doświadczeń i sprawdzania wyników, a jednak otwiera przed człowiekiem możliwość poznania i odkrycia prawdy, owego Heideggerowskiego „prześwitu”. Gadamera nie interesują konkretne dyrektywy, procedury, techniki dochodzenia do prawdy – to jest sprawa drugorzędna, bowiem jego filozoficzna refleksja zogniskowana jest wokół fenomenu rozumienia, będącego główną formą zachowania się człowieka wobec świata lub inaczej – związanego z ludzkim sposobem bycia w świecie. Kategoria rozumienia, uniwersalna, bo obejmująca całość doświadczenia człowieka, pozwala na przezwyciężenie zaborczości sientystów, lekceważących pozanaukowe, bo nie oparte na naukowej metodologii obszary poznania.

Doświadczenie sztuki stanowi paradygmatyczny model takiego poznania, wykraczającego poza granice nauki, a jednak wartościowego, otwierającego

⁴ *Ibidem*, s. 118.

⁵ *Ibidem*, s. 120.

⁶ H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*, Warszawa 1993, s. 71.

⁷ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 120.

człowieka na tajemnice bytu. Nie można więc tego doświadczenia redukować tylko do estetycznego wymiaru: „[...] aby oddać sprawiedliwość sztuce, estetyka musi wyjść poza siebie, porzucić «czystość» tego, co estetyczne”⁸. Kantowska i post-Kantowska estetyka abstrahując od prawdy sztuki degraduje ją i wypacza, musi więc przejść w filozoficzną hermeneutykę – oto konkluzja Gadamera.

C. TEORIA GRY I ŚWIĘTA KONCEPCJA GRY NA GRUNCIE WIDOWISK I SPEKTAKLU

Gadamer wnikając w ontologię dzieła sztuki znajduje prostą wykładnię w metaforze gry. Porównanie sztuki do gry pomaga filozofowi w obrazowym pokazaniu relacji między odbiorcą a przedmiotem estetycznym. Przypomnijmy, że niemiecki myśliciel odchodzi od podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu filozofii. W jego hermeneutyce wyraźnie zawieszono jest przeciwstawienie podmiotu zewnętrznemu wobec niego usytuowanemu przedmiotowi. Ten dystans zostaje zatarty, opozycja zniesiona. Odbiorca, „gracz”, doświadczając dzieła sztuki wchodzi w jej świat – jest to proces, w którym następuje spotkanie horyzontu osoby grającej i dzieła, prowadzące do fuzji momentów podmiotowych i przedmiotowych.

Gra jest nadrzędna wobec świadomości osób biorących w niej udział: „Urok gry, fascynacja, jaką ona wywołuje, polega właśnie na tym, że gra staje się panem grających. Nawet w przypadku gier, w których chodzi o wypełnienie postawionych przez siebie zadań, źródłem uroku gry jest ryzyko, czy dana rzecz «przejdzie», «uda się», czy się «znowu uda». Ten, kto tak próbuje, jest w istocie wypróbowywanym. Właściwym podmiotem gry (ukazują to właśnie te doświadczenia, w których gra tylko jedna osoba) nie jest gracz, lecz sama gra. To właśnie gra urzeka gracza, wplątuje go w grę, utrzymuje w grze”⁹. Dzieło sztuki (gra) angażuje odbiorców (partycypujących w grze), którzy poddają się jej roszczeniom. Właśnie wtedy reifikacja zostaje zawieszona, gdy odbiorcy pozwolą, aby dzieło „przemówiło”, „zaprezentowało siebie”. Kto nie podchodzi poważnie do gry, nie respektuje jej immanentnych reguł, ustalonego przebiegu – porządku, psuje ją, a przecież „zasady określające wypełnienie przestrzeni gry stanowią jej istotę”¹⁰.

Kontakt z dziełem sztuki (udział w grze) nie jest koniecznością, jest dobrowolnym wyborem, swobodną czynnością pozwalającą na wyjście poza

⁸ *Ibidem*, s. 114.

⁹ *Ibidem*, s. 125.

¹⁰ *Ibidem*, s. 126.

zwyczajność codzienności. Gra jest autoteliczna, stanowi cel sam w sobie. Za J. Huizingą¹¹ można wskazać inne cechy łączące grę i sztukę, a mianowicie określony czas trwania i zamkniętą, uporządkowaną przestrzeń, pole gry.

Gra (sztuka), choć niezależna od intencji jej autora i względnie autonomiczna wobec świadomości tych, którzy ją grają, jednak swój sens, swą „pełną obecność”, swe właściwe istnienie zyskuje w procesie odbioru. Grający doprowadzają do jej prezentacji, do ujawnienia się prawdy, ukonstytuowania się pełni znaczenia. Aby mogło to nastąpić, gra wymaga aktywnego uczestnictwa: „Widz jest czymś więcej niż tylko obserwatorem, który patrzy jedynie na to, co się przed jego oczami dzieje, jest kimś, kto w grze «uczestniczy», jest jej częścią”¹². Metafora gry pokazuje, że „rzeczywiste doświadczenie dzieła sztuki istnieje tylko dla tego, kto «współgra», tzn. kto wnosi swój udział”¹³. Odbiorca gra z tekstem, wypełniając jego przestrzeń, konstytuując sensy zgodnie z własnym horyzontem hermeneutycznym, ale także według wskazówek płynących z samego dzieła.

Doświadczenie sztuki odnosi Gadamer także do kategorii święta. Święto ma znaczenie tylko dla tego, kto w nim partycypuje; stanowi moment wythnienia od „ciężaru codziennej egzystencji”; jest wspólnotowe, jest zbieraniem się wokół „czegoś”, co wszystkich jednoczy; jest w końcu oczekiwaniem na coś. Uczy ono pewnego specyficznego sposobu przebywania w jakościowo nacechowanej przestrzeni, w zamkniętym kręgu tajemnicy. Sztuka jest podobnie jak święto ponadczasowa, odsyłająca do uniwersalnych wartości i jednocześnie współczesna, teraźniejsza – ma więc znaczenie ponadhistoryczne i historyczne; zachowuje swą tożsamość, ustrukturowaną jedność, ale i pozwala na różnorodność sposobów jej przeżywania („świętowania”). Święto (gra, sztuka) jest cykliczne, odnawia się przez nieustanne powtarzanie. Podobnie jak wciąż i wciąż można grać w tę samą grę i proces ten będzie miał różny przebieg, tak samo święto może być przeżywane na wiele sposobów, a to samo dzieło interpretowane odmiennie przez poszczególnych interpretatorów. Święto (dzieło) sprzyja autorefleksji, zatrzymaniu się nad prawdą ludzkiego bytowania. Pozwala na odczucie przynależności do grupy zjednoczonej wspólnym przeżyciem.

Teorię gry i święta aplikuje Gadamer na grunt widowisk i sztuki scenicznej. Z tym, że zachodzi tu różnica polegająca na tym, że gry choć „stanowią prezentacje i choć prezentują się w nich grający” z reguły nie biorą pod uwagę widzów. Gadamer łącznie pisze o widowisku i sztuce scenicznej, bo mimo, że pierwsze jest tylko pokazem, popisem, a w spektaklu aktorzy grają swe role „ku sobie”, tak jakby nie było widzów¹⁴, ale i w jednym i drugim przypadku adresatem gry są odbiorcy, współuczestnicy gry i to właśnie z myślą o nich, dla nich, z nimi toczy się gra.

¹¹ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985.

¹² Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 31.

¹³ *Ibidem*, s. 34.

¹⁴ Por. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991, s. 49.

Właściwym grającym w spektaklu, według Gadamera, jest widz; natomiast aktor odgrywający swą rolę spełnia tylko funkcję prezentowania odbiorcy sensu całości dzieła. Zadaniem widza jest ten adekwatnie ująć, „doświadczyć gry jako przewyższającej rzeczywistość”. W sztuce, pisze Gadamer, gra zostaje „przemieniona w wytwór”, który prezentuje się jako zamknięty, odrębny świat. Nie można go odnieść do czegoś, co jest wobec niego zewnętrzne, bo on „nie dopuszcza już żadnego porównania z rzeczywistością jako ukrytą miarą wszelkiego podobieństwa odwzorowania. Jest ponad wszelkie takie porównanie – a tym samym także ponad pytanie, czy to wszystko jest rzeczywiste – gdyż przemawia z niego wyższa prawda”¹⁵. Sztuka – wytwór rządzi się swoimi immanentnymi prawami, nie będącymi repliką tych, które możemy odnaleźć w naszej codzienności, rzeczywistość nie może więc stanowić dla niej punktu odniesienia. Prawda sztuki związana jest z zasadą „estetycznego nieodróżniania”. Chodzi tu właśnie o zniesienie podziału na prawdę życia i prawdę sztuki, a także – w przypadku sztuki scenicznej – nieodróżnianie dzieła od jego prezentacji, co stanowi warunek adekwatnego doświadczenia sztuki. „Widz wypada z właściwego doświadczenia widowiska, gdy zastanawia się nad koncepcją leżącą u podstaw danej inscenizacji lub nad poziomem gry aktorów. Tego rodzaju refleksja zawiera już bowiem estetyczne odróżnienie dzieła od jego prezentacji”¹⁶. Gadamer odwołuje się tu do przykładu tragiczności zawartego w *Poetyce* Arystotelesa, poruszającego problem oddziaływania sztuki na odbiorcę. Starożytny filozof pisał o litości i trwodze (*eleos* i *fobos*), uczuciach rodzących się w widzu pod wpływem tragicznej akcji. Gadamer nawiązując do Arystotelesa konstatuje, iż widz nie tyle zwraca uwagę na samą prezentację, nie dokonuje „estetycznego odróżnienia”, ale uczestniczy w świecie dzieła – a tym samym widzi siebie poprzez jego pryzmat. Autentyczne przeżycie dzieła jest więc uwarunkowane otwarciem się widza na jego prawdę, a dopiero drugorzędne znaczenie ma zainteresowanie aktorem występującym w przedstawieniu lub pomysłami reżysera. Widz – uczestnik gry – może czerpać przyjemność z samego udziału w niej, ale może także z napięciem oczekiwać zakończenia, może dokonywać aktów projekcji i identyfikacji z bohaterem sztuki lub konkretnym fabularnym wątkiem.

Gadamer krytycznie ustosunkowuje się wobec dwu skrajnych postaw odbiorcy wobec sztuki, a mianowicie wobec „estetycznego cmokierstwa” i „upodobania kiczu”. Snobizm estetyczny „odnajdujemy zwłaszcza w postawie artystów – odtwórców. Idzie się do opery, ponieważ śpiewa Callas, nie zaś dlatego, że wystawiana jest jakaś określona opera. Rozumiem, że tak to już jest. Twierdzę jednak, że nie prowadzi to do doświadczenia sztuki [...]

¹⁵ Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 70.

¹⁶ *Ibidem*, s. 134.

Doskonale doświadczenie dzieła sztuki ma to do siebie, że człowiek z podziwem patrzy na dyskrecję aktorów, na to, że nie pokazują samych siebie, ale ewokują dzieło, jego kompozycję i wewnętrzną koherencję. Cmokierstwo estetyczne jest ignorowaniem właściwego apelu, który dzieło sztuki kieruje ku nam¹⁷.

Drugi przypadek zachodzi wówczas, gdy widz osiąga zadowolenie z tego powodu, że przedstawienie jest łatwe, proste, schematyczne: „Tutaj, jak sądzę, tkwi źródło kiczu, nie-sztuki; odróżnia się tu słuchem coś, co się już zna. Wcale nie chcemy usłyszeć czegoś innego i cieszymy się tym spotkaniem jako czymś, co człowieka nie zmienia, ale go gnuśnie potwierdza [...] Łatwo zauważyć, że chce się tutaj coś za pomocą czegoś osiągnąć. Wszelki kicz zawiera w sobie często owe dobre chęci, owo przyjazne i usługne staranie, ale to właśnie niszczy sztukę”¹⁸.

Właściwy odbiór leży między tymi dwiema skrajnościami: „Polega on na tym, aby przyjąć i zatrzymać to, co dociera do nas poprzez siłę oddziaływania formy i znakomitości kształtu, cechujące prawdziwą sztukę”¹⁹. Nie zawsze jest to łatwe, widz (gracz) musi poznać reguły gry: „[...] każdy powinien i tego oczekują wszyscy artyści otworzyć się na język, którym mówi się w dziele sztuki, przyswoić go sobie jako własny”²⁰.

Symboliczność sztuki decyduje o tym, iż nie zawsze można ująć jej sens w formie pojęcia. Zawsze zostaje coś, co nie zostało wypowiedziane²¹: „Wszystko to, co symboliczne, a zwłaszcza symboliczność sztuki polega na nie kończącej się grze odsyłania i skrywania. Dzieło sztuki, jako niezastąpione, nie jest tylko nośnikiem sensu, którym można obciążyć również inne nośniki”²². Gadamer twierdzi, że dzieło nie tylko odsyła do znaczenia, ale pozwala mu się uobecnić, reprezentując znaczenie. W nim właściwie jest to, na co się wskazuje: „[...] zachodzi tutaj paradoksalny akt odsyłania, który to znaczenie, do którego odsyła, zarazem w sobie samym ucieleśnia, a nawet poręcza”²³. Dzieło, jest więc tak jak gra rodzajem samoprezentacji, nadwyżką, przyrostem bytu, bo wraz z dziełem sztuki przybywa istnienia, powstaje nowy byt. Gra może być rozgrywana w samotności, ale o wiele mocniej jest przeżywana we wspólnocie. Gdy chodzi o sztukę sceniczną – tu szczególnie ważne jest współuczestnictwo widzów, zjednoczonych wokół teatralnego artefaktu. Każdy widz przyzna, że dla procesów recepcji, dla ogólnej atmosfery nieobojętny jest udział określonej publiczności. Inaczej

¹⁷ Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 70.

¹⁸ *Ibidem*, s. 69–70.

¹⁹ *Ibidem*, s. 70.

²⁰ *Ibidem*, s. 52.

²¹ Por. A. Bronk, *Rozumienie, język, dzieje*, Lublin 1982.

²² Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 44.

²³ *Ibidem*, s. 49.

odbieramy przedstawienie, gdy „współgrającymi” są przypadkowi widzowie, rozmawiający podczas spektaklu nie zainteresowani nim; zupełnie inaczej, gdy obok nas zasiądą skupieni odbiorcy, podobnie jak my odczuwający i reagujący.

Reasumując – metafora gry pokazuje, iż dzieło sceniczne – wytwór, osiąga swą pełnię w aktualnym odgrywaniu – „[...] widowisko jest właściwie dopiero tam, gdzie się je pokazuje”²⁴. Pojęcie gry w kontekście doświadczenia sztuki odnosi się więc do sposobu bycia samego dzieła, które jest poznawane w momencie prezentacji. Jego sens wyłania się jako efekt dialogu (gry) odbiorcy z tekstem. Aktualny gracz, jeden z wielu, doprowadza do odkrycia prawdy dzieła – nie tej jedynej, już gotowej, ale prawdy istotnej i dostępnej właśnie dla niego, konkretnego człowieka żyjącego tu i teraz, a więc obciążonego określonym bagażem społecznych i historycznych doświadczeń. W Gadamerowskim opisie sztuki jako gry widać wyraźnie odejście od uznania dzieła za statyczny przedmiot, który ma zostać poznany. Dzieło jest formowane w aktach percepcji, przeżyć odbiorców – tylko wówczas osiąga swoją pełnię. Odbiorca zatem okazuje się niezbędnym, najistotniejszym uczestnikiem gry, jaką jest sztuka.

D. ISTOTA DOŚWIADCZENIA HERMENEUTYCZNEGO HISTORYCZNOŚĆ ROZUMIENIA

Doświadczenie hermeneutyczne określa Gadamer jako **współdziałanie podmiotu i przedmiotu**; współdziałanie, które nie jest jednorazowym spotkaniem, ale procesem pozostawiającym trwałe ślady w świadomości tego, kto w nim uczestniczy. W zderzeniu tym następuje stopienie się horyzontów przeszłości i teraźniejszości, tradycji i czasów współczesnych.

Najważniejszą tezą dotyczącą hermeneutycznego doświadczenia jest stwierdzenie o **jego uwikłaniu w dzieje**. Podczas gdy doświadczenie naukowe jest ponadhistoryczne, gdyż jego wyniki muszą potwierdzać się w każdym czasie i miejscu, doświadczenie hermeneutyczne to proces historyczny, związany z indywidualną praktyką człowieka. Doświadczenie naukowe ma charakter powtarzalny, hermeneutyczne – nie da się powtórzyć, gdyż za każdym razem zmienia tego, kto doświadcza. Doświadczenie naukowe stara się eliminować momenty subiektywne i w dążeniu do zdobycia wiedzy o przedmiotach wobec nas zewnętrznych dokonuje ich reifikacji i obiektywizacji. W doświadczeniu hermeneutycznym zawieszamy postawę wyższości wobec badanych przedmiotów (tekstów), nawiązujemy z nimi dialog, pozwalamy **aby na nas oddziaływały** i odpowiadały na ważne dla nas pytania.

²⁴ Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 133.

Ten proces jest więc rozmową z tekstem, nakierowaną na poszerzenie naszej samoświadomości, wzbogacenie wiedzy o nas samych. Doświadczenie naukowe dostarczające wartościowej wiedzy o przedmiotach pogłębia naszą erudycję, ale to nie wystarcza, to za mało, twierdzi Gadamer.

Hermeneutyczny model poznania kwestionuje tradycję oświeceniową i romantyczną. Oświecenie odrzuciło autorytety, przesady i uprzedzenia, ostateczną instancją rozstrzygającą czyniąc rozum. Gadamer przeciwstawia się dyskredytacji uprzedzenia, twierdząc, że postulat przewyciężenia przesądów już sam jest przesądem, negowaniem oczywistej roli tradycji w poznaniu. Badacz nie jest istotą żyjącą poza historią, nie jest autonomicznym podmiotem, który może zawiesić swoje usytuowanie w czasie, swoją skończoność i dziejowość, swoje oczekiwania i uprzedzenia: „W rzeczywistości zaś nie dzieje należą do nas, lecz my do nich. Na długo przed zrozumieniem samych siebie w refleksji rozumiemy siebie z pełną oczywistością w rodzinie, społeczeństwie i państwie, w którym żyjemy”²⁵ – pisze Gadamer. Niemiecki filozof krytycznie ustosunkowuje się też do romantycznego ideału poznania, zarzucając mu, że rezygnuje on z ujmowania tradycji przez pryzmat współczesności, że postuluje, aby ją wiernie zrekonstruować, jakby była czymś, co jest wobec nas zewnętrzne. Gadamer jest przekonany, że dzieła pochodzącego z przeszłości nie można traktować jako reliktu, naiwnie wierząc, że możliwe jest jego pełne rozpoznanie i dotarcie do pierwotnego znaczenia, opisanie w sposób „czysty” z pominięciem perspektywy terażniejszości. Zaprzeczając tym, którzy odwołują się do idei „czystego rozumu” pyta: „[...] czyż wszelka ludzka egzystencja, choćby najbardziej wolna, nie jest raczej ograniczona i w rozmaity sposób uwarunkowana? Jeśli tak, to idea absolutnego rozumu nie stanowi w ogóle możliwości historycznego człowieka. Rozum jest dla nas czymś tylko realnym i historycznym, po prostu nie jest panem samego siebie, lecz pozostaje ciągle zdany na warunki, w jakich działa”²⁶.

1. Uprzedzenia, przesady – warunkiem rozumienia

Uprzedzenia, przesady nie tylko nie stanowią przeszkody na drodze do obiektywnego poznania, ale je wręcz umożliwiają. Powtórzmy raz jeszcze – zanurzony w historii poznający podmiot nie jest „czystą kartą”, jego świadomość jest uformowana przez dzieje, będące źródłem wstępnych założeń, przedrozumień. Gadamer podkreśla, iż ważne jest, aby uświadomić sobie nieuchronność ich istnienia i tego, że one nami kierują, wówczas

²⁵ *Ibidem*, s. 265.

²⁶ *Ibidem*, s. 265.

można konfrontować je z rzeczą, którą chcemy zrozumieć. Taka konfrontacja jest niezbędnym krokiem, zmierzającym do weryfikowania, korygowania, przewycięzania i odrzucania przesądów poznawczo bezwartościowych. Niemiecki filozof rehabilituje i przywraca rangę wartościowym uprzedzeniom, uzasadnionym, produktywnym dla poznania – czyli takim, które prowadzą do odkrycia prawdy, akcentując jednocześnie konieczność eliminowania uprzedzeń partykularnych, uniemożliwiających rozumienie, rozumieniu przeszkadzających. Źródłem uprzedzeń, oczekiwań, wyobrażeń dotyczących tekstu, jego treści czy cech formalnych są nie tylko nasze osobiste, subiektywne przeświadczenia, inklinacje. Przesady powstają w trakcie zdobywania wykształcenia, przyswajania sobie określonego sposobu myślenia i wartościowania. Różnorodne wpływy społeczne kształtują naszą orientację w świecie, naszą wiedzę i nasz horyzont myślowy. Lecz nie tylko teraźniejszość oddziałuje na nas, ale także przeszłość, tradycja, historia. Z tym, że tkwimy w jednym „strumieniu dziejów”, tak że nie sposób oddzielić wpływów kulturowego i historycznego dziedzictwa przeszłości od wpływów tego, co tworzy się i oddziałuje obecnie, w naszych czasach.

2. Problem interpretacji tekstu

H. G. Gadamer nie oddziela rozumienia i interpretacji tekstu jako dwóch różnych działań poznawczych. W jego przekonaniu one dopełniają się, współlistnieją, ściśle się ze sobą łączą. Gadamerowski model interpretacji przeciwstawić można modelowi psychologicznemu i historycznemu²⁷. W interpretacji psychologicznej ważna jest próba wniknięcia w intencje twórcy dzieła, często poprzez odwołanie się do jego biografii. Oto polemika Gadamera: „Zupełnie błędne jest opieranie możliwości rozumienia tekstu na założeniu «kongenialności», jaka powinna łączyć twórcę i interpretatora danego dzieła [...] Cud rozumienia polega raczej na tym, że nie potrzeba kongenialności by rozpoznać w tradycji to, co prawdziwie znaczące i źródłowo sensowne. Potrafimy otworzyć się na wyższe wymagania tekstu i odpowiedzieć rozumieniem na znaczenie, przez które on do nas przemawia”²⁸.

W historycznym modelu natomiast tekst traktowany jest jako źródło wiedzy o przeszłości, jako zwierciadło stosunków społecznych itp. Badacz opiera się tu na dyrektywie poszukiwania pierwotnego znaczenia tekstu, jego sensu dla pierwotnych odbiorców. Według hermeneutycznej teorii interpretacji, odbiorca patrzy na tekst z własnej perspektywy. Przekonanie o możliwości interpretowania go z pozycji neutralnej, ponadhistorycznej jest

²⁷ Por. K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa 1991, s. 159.

²⁸ Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 294.

utopią. Nawet jeśli taki cel stawia sobie badacz, zamyka się on na prawdę tekstu – nie tę pozaczasową, ale prawdę dla niego istotną. Co więcej, starając się realizować postulatory historycznej interpretacji traktuje tekst z wyższością, z dystansem i nie pozwala, aby on do niego „przemówił”. K. Rosner²⁹ słusznie stwierdza, że Gadamer (mimo, że nie pisze o tym wprost) nie ceni także immanentnego modelu interpretacji dominującego w strukturalizmie z racji na tendencję reifikującą badany obiekt.

Reasumując – według Gadamera interpretator jest istotą historyczną i z racji tego nie odbiera tekstu poprzez jego autora czy poprzez jego pierwotnych adresatów, ale odnosi go do swojej rzeczywistości, do swego historycznego horyzontu. Interpretacja dzieła jest zrelatywizowana do pewnego Ja, wyposażonego w system przesądów, życiowych doświadczeń, w kapitał wiedzy o sobie, o świecie, zakorzenionego w danej tradycji.

Nie istnieje tylko jedna poprawna, adekwatna interpretacja, bo są różne uzasadnione sposoby widzenia „tej samej rzeczy”. Właśnie na tym polega paradoks interpretacji, że przyjmuje się za słuszne różne wersje odczytań, gdyż wszystkie one dotyczą w końcu tego samego, wieloznacznego, wielowarstwowego ze swej istoty tekstu dzieła. Interpretator musi jednak skoncentrować swoją uwagę na dziele, inaczej straci je z oczu. Nie może nad nim dominować, ale osiąść ważną umiejętność uważnego słuchania i patrzenia, weryfikowania swych nastawień, przekonań, projektów z samym dziełem. Ważna jest także gotowość do dialogu, do rozmowy z innymi, aby wspólnym wysiłkiem zbliżyć się do prawdy, konfrontując własną interpretację, własne rozumienie z sensem tekstu odkrytym przez współuczestników doświadczenia odbiorczego.

3. Teoria zderzenia horyzontów tekstu i odbiorcy, przeszłości i teraźniejszości

Gadamer charakteryzuje horyzont jako „krąg widzenia, który obejmuje i ogarnia wszystko, co jest widoczne z pewnego punktu. W odniesieniu do myślącej świadomości mówimy więc o wąskich horyzontach, o możliwości poszerzenia horyzontu, otwieraniu nowych horyzontów itd.”³⁰ I dalej pisze: „[...] uzyskanie horyzontu oznacza zawsze, że uczymy się sięgać wzrokiem ponad bliskość i zbytnią bliskość – nie po to, by od niej abstrahować, lecz by ją lepiej widzieć na tle pewnej większej całości i we właściwych proporcjach”³¹.

²⁹ K. Rosner, *op. cit.*

³⁰ Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 287.

³¹ *Ibidem*, s. 289.

Horyzont poznającego podmiotu jest dynamiczny, wciąż się zmienia wraz z poszerzaniem zakresu hermeneutycznych doświadczeń. „O dziejowej zmienności ludzkiego jestestwa stanowi to, że nie jest ono przywiązane wprost do jakiegoś miejsca i dlatego nie ma nigdy prawdziwie zamkniętego horyzontu. Horyzont jest raczej czymś, w co wkraczamy i co kroczy razem z nami. W trakcie ruchu zmieniają się horyzonty”³². Według Gadamera proces rozumienia jest wielopłaszczyznową fuzją horyzontów – horyzontu odbiorcy i historycznego horyzontu tekstu, horyzontu przeszłości i teraźniejszości. Horyzont współczesności wciąż się kształtuje w trakcie weryfikowania, poddawania próbom naszych przesądów. Ów horyzont „nie istnieje sam dla siebie, tak jak nie istnieją horyzonty historyczne, do których można by dotrzeć. Raczej rozumienie jest zawsze procesem stapiania się takich rzekomo dla siebie istniejących horyzontów”³³, precyzuje swe rozważania Gadamer. Fenomen zderzenia się horyzontów wiąże się ściśle z problemem dystansu czasowego, który „nie jest ziejącą otchłanią, lecz wypełnia go ciągłość przekazu i tradycji”³⁴. Nie trzeba zatem przenosić się w ducha epoki, do której przynależy tekst, nie trzeba myśleć jego pojęciami, ale współczesnymi, to „rzeczywiste rozumienie cechuje dążenie do takiego odzyskania pojęć przeszłości historycznej, by objęły one zarazem nasze własne pojmowanie”³⁵. Rozumienie zakłada więc odejście od ambicji przewyżczenia czasowego dystansu, dotarcia do jednej prawdy przeszłości. Dzieło, mimo że powstało w przeszłości, odpowiada na pytania także dzisiejszych odbiorców, uwikłanych w problemy swego czasu. Stopień się horyzontów jest procesem, w którym nawiązany zostaje dialog starych prawd z tymi aktualnymi. Z tym że – jeszcze raz zaznaczymy – stare prawdy odkrywamy patrząc przez pryzmat teraźniejszości i odwrotnie – lepiej widzimy chwilę obecną zanurzając się w przeszłość³⁶.

Dzieła powstałe w minionych, odległych epokach mogą przemówić także do nas, mogą wnieść nowe treści, nowe spojrzenie na sytuację obecną, albo wzbudzić w nas przekonanie, że problemy przeszłości nie uległy całkowitej dezaktualizacji, że są bliskie także nam. Współczesny polski filozof pisze: „kiedy czytam Platona, św. Augustyna czy Jana Jakuba Rousseau, wiem oczywiście, że to przeszłość. Ale zarazem wiem, że bez niej zrozumienie mojej teraźniejszości nie jest możliwe i w tym sensie przeszłość jest dla mnie stale obecna. Nie mogę rozmyślać nad własnym losem i nad własną sytuacją, nie odczytując nieustannie Platona, św. Augustyna czy Jana

³² *Ibidem*, s. 288.

³³ *Ibidem*, s. 290.

³⁴ *Ibidem*, s. 283.

³⁵ *Ibidem*, s. 348.

³⁶ Por. B. Sułkowski, *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Łódź 1993, s. 16.

Jakuba Rousseau – by wymienić tylko te postacie. Oczywiście, tamten czas już minął, doświadczenie Platona nie jest moim doświadczeniem. Ale jednocześnie mój czas jest wariantem tamtego czasu, mój los jest jakąś odmianą tamtego losu. W pewnym sensie – uczestniczymy w tym samym Uniwersum. Poprzez nasze jednostkowe losy i doświadczenia uczestniczymy w tej samej figurze czasu”³⁷.

Odbiorca dzieła sięgając do tradycji, do skarbcza przeszłości, nakłada na to, co już zostało odkryte, przeżyte, wypowiedziane swoją perspektywę, swoje realne uwarunkowania. Jeszcze raz powtórzmy w tym miejscu – podmiotowe i historyczne momenty poznania nie są możliwe do wyrugowania w imię postulatu świadomości czystej. Różnica w odbiorze dzieł, wynikająca z indywidualnej sytuacji poznającego podmiotu, który istnieje w czasie, w określonych warunkach, nie powinna nasuwać myśli o relatywizmie poznawczym, o względności rozumienia. Element subiektywizmu w poznaniu nie musi oznaczać priorytetu **pierwiastków dowolnych, przypadkowych, poznawczo bezwartościowych**. Nie tylko indywidualne predyspozycje odbiorcy, jego horyzont i nastawienie decydują o takim, a nie innym ujęciu sensu dzieła – ostateczną miarą rozumienia jest ono samo. Owo ujęcie sensu, przypomnijmy, nie jest ostateczne, jest zaledwie dotknięciem prawdy w określonym czasie, miejscu, na określonym poziomie rozwoju świadomości hermeneutycznej. Relatywizm tego procesu zostaje przewyższony przez twierdzenie, że prawda absolutna po prostu nie jest możliwa do odkrycia przez ograniczony umysł człowieka. Każde poznanie jest poznaniem częściowym i nieostatecznym, gdyż każda odpowiedź generuje nowe pytania, a te prowokują do poszukiwania nowych odpowiedzi. Reasumując – z tego, że możliwe są zróżnicowane spojrzenia na dzieła sztuki, nie wynika ich relatywizm, raczej przekonanie o ich niewyczerpanym bogactwie, które jest odsłaniane tylko częściowo w wybranych aspektach, z różnych perspektyw w poszczególnych aktach poznawczych.

4. Zasada aplikacji

Powyższe rozważania na temat fuzji horyzontów, wiążą się bezpośrednio z Gadamerowskim pojęciem aplikacji, która, jak twierdzi niemiecki filozof – jest istotnym elementem doświadczenia hermeneutycznego, umożliwiającym dotarcie do prawdy tekstu, do jego znaczenia dla nas. Aplikacja stanowi ważny moment hermeneutyki biblijnej i prawniczej i mówiąc najogólniej polega na dostosowaniu tekstu do konkretnej sytuacji w jakiej znajduje się osoba interpretująca go.

³⁷ J. Wocial, „Uroda”, XI 1994, s. 18.

Gadamer uważa, że także tekst kultury, aby był prawidłowo rozumiany, musi być odczytywany w każdej konkretnej sytuacji na nowo: „W rozumieniu następuje zawsze coś w rodzaju zastosowania rozumianego tekstu do aktualnej sytuacji interpretatora”³⁸. Aplikacja jest więc przewyciężeniem owego czasowego dystansu dzielącego tekst od odbiorcy poprzez odniesienie go do rzeczywistości interpretatora, do jego mikrokosmosu. Z tym, że to konkretyzowanie i aktualizowanie przesłania tekstu nie stanowi ostatniego etapu procesu interpretacji, zachodzi podczas jego wszystkich faz: „Zastosowanie – zaznacza Gadamer – nie jest wtórną aplikacją do konkretnego przypadku czegoś ogólnego, co byłoby z góry dane i najpierw zrozumiane samo w sobie, lecz stanowi rzeczywiste zrozumienie samego tego, czym jest dla nas dany tekst”³⁹. Jasne jest więc, że odbiorca wchodzi w kontakt z dziełem nie pyta jakie znaczenie miało ono dla współczesnych mu odbiorców, ale rzutuje na nie swoje własne problemy, problemy swego czasu, swej historycznej i społecznej kondycji. Aplikacja nie jest zatem fałszowaniem dzieła, nie jest „grzechem przeciwko niemu, a jedynie jego przybliżeniem, uprzystępnieniem, pokonaniem obcości. Aplikacja, czyli zastosowanie, jako integralna część procesu hermeneutycznego, decyduje o tym, że teksty przeszłości czytane na nowo ujawniają wciąż nowe aspekty swego znaczenia. Aktualny odbiorca musi uświadomić sobie, że po nim inni mogą rozumieć tekst inaczej, „[...] wszelako dla naszego doświadczenia hermeneutycznego jest równie niewątpliwe, że pośród przemian rozumienia pojawia się pełnia sensu ciągle tego samego dzieła”⁴⁰, dodaje Gadamer. Ważne więc wydaje się podkreślenie, że dzieło zachowuje swoją tożsamość, mimo różnych odczytań w synchronii i diachronii.

5. Reguła hermeneutycznego koła

Reguła ta opiera się na elementarnej relacji, jaka zachodzi między całością i częścią. Całość powinna być rozumiana na podstawie części składowych i na odwrót, o szczegółach wnioskujemy na podstawie całości. Poszczególne etapy rozumienia tekstu przebiegają ruchem kolistym, a w zasadzie ruchem po spirali, gdyż tak, jak nie ma jednego raz na zawsze ustalonego punktu inicjującego rozumienie, tak też nie ma określonego z góry niezmiennego punktu dojścia. W maksymalnym skrócie, Gadamer tak oto opisuje ten proces: „[...] kto chce zrozumieć jakiś tekst, dokonuje zawsze pewnego projektu. Kreśli sobie pewien sens całości, gdy tylko

³⁸ Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 291.

³⁹ *Ibidem*, s. 319.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 347.

w tekście zaznaczy się jakiś pierwszy sens. Ten zaś ujawnia się tylko dlatego, że tekst ów czytany jest przy pewnych oczekiwaniach na jakiś określony sens. Na wypracowaniu takiego przedprojektu, ciągle rewidowanego przez to, co się przy dalszym wnikaniu w sens okazuje, polega rozumienie tego, co tam zawarte⁴¹. Krąg hermeneutyczny nie zamyka się, bo rozumienie jest procesem dynamicznym, nie zakończonym, otwartym na wciąż nowe ujęcia, nowe dopełnienia. Poznanie można określić więc jako proces zbliżania się do prawdy, zaledwie zbliżania – bo decyduje o tym ograniczoność i skończoność ludzkiego bytu, a z drugiej strony nieskończoność i wieloaspektowość świata.

6. Hermeneutyka i estetyka – podsumowanie

Najważniejsza kategoria Gadamerowskiej hermeneutyki – rozumienie – obejmuje także świat sztuki. Na jej przykładzie opisuje niemiecki filozof najważniejsze momenty hermeneutyczne i ukazuje niedoskonałość naukowych metod w opisie kulturowych wytworów człowieka. Doświadczenie estetyczne podobnie jak filozoficzne czy religijne wymyka się „mędrca szkiełku i oku”, a jednak włączone jest w sferę epistemologiczną i rości sobie prawo do prawdy. Sztuka jest więc, jak pisaliśmy wcześniej, autonomicznym, specyficznym rodzajem poznania, którego nie sposób osiągnąć inaczej. Nie da się jej wiernie przełożyć na poznanie pojęciowe. Jej prawda nie jest rezultatem kontrolowanych, powtarzalnych działań ale efektem otwarcia na sens tego, co mówi.

Doświadczenie sztuki, jako paradygmatyczny model doświadczenia hermeneutycznego, ma charakter prywatny, osobisty, musi być zdobywane przez każdego na własną rękę. Tego doświadczenia nie sposób w pełni przekazać innym, chociaż można o nim mówić, opowiadać, relacjonować przebieg spotkania z dziełem i płynące stąd korzyści dla rozumienia siebie i innych. Możemy przekonywać innych o wartości sztuki, możemy zachęcać do kontaktu z dziełem, ale nasze doświadczenie pozostanie niepowtarzalne – w życiu innego człowieka będzie odmiennym wariantem tego przeżycia, stanowiącym tylko jego własność.

Odbiorca w indywidualnym doświadczeniu nie wykracza poza swój horyzont, czyli wymiar, w który wchodzi poprzez wychowanie, wykształcenie, osobiste losy. Są ludzie pozbawieni szerszego horyzontu, którzy nie potrafią

⁴¹ *Ibidem*, s. 257.

spojrzeć w głąb, dalej, szerzej, poprzestając na oglądzie tego, co bliskie, do czego przywykli, co pozostaje w bezpośrednim zasięgu wzroku. Są też odbiorcy, których horyzont przesuwają się, ogarniając coraz więcej i poszerzając granice widzenia świata. Rozumiejący podmiot może wzbogacić swój horyzont nie tylko poprzez intensyfikację doświadczeń indywidualnych, może też dopełniać własne ograniczenia, sięgając do dorobku minionych pokoleń. Może czerpać ze skarbcza przeszłości, choć trudno mu uświadomić sobie jednoznacznie wpływ konkretnych treści płynących z tradycji.

Dzieło swe prawdziwe istnienie i sens zyskuje w akcie odbioru. Jest potencjalnością, która aktualizuje się w doświadczeniu poznającego podmiotu. Otwartość dzieła sprzyja różnorodnym jego odczytaniom, różnorodnym dopełnieniom: „O różnych momentach historii ludzie czytają odmiennie te same teksty, ponieważ stawiają im odmienne pytania, żywią odmienne przesady i mają różne interesy. Inaczej mówiąc, sens tekstu nie zachowuje tożsamości niezależnej od interpretacji. Dopiero interpretacja ten sens zarówno formuje, jak ujawnia”⁴². Dzieło – wciąż współczesne, teraźniejsze daje odpowiedź na pytania aktualnego odbiorcy. Bez aplikacji niemożliwe byłoby pokonanie dystansu dzielącego tekst, który powstał wiele lat, wieków temu od problemów współczesności.

Tradycyjna estetyka ignoruje odbiór, który nie ucieka przed procesami projekcji i identyfikacji, odbiór nie nakierowany na jakości formalne, grzeszący interesownością. W praktyce odbiorczej jednak autoteliczny ogląd dzieła – szczególnie laicy – zastępują szukaniem siebie, swoich problemów w tekście sztuki. Przesady odbiorcy, zakorzenienie w określonej tradycji, horyzont oczekiwań, jego dojrzałość intelektualna decydują o jakości recepcji, o ukonstytuowaniu się w tym procesie przedmiotu estetycznego, który jest „rzadko, jeśli kiedykolwiek, czystym odpowiednikiem tego przedmiotu, na który kieruje się percepcja estetyczna”⁴³. Gadamer odrzuca więc tradycję Kantowską, która wskazywała na jedynie słuszną postawę odbiorcy wobec sztuki, jaką miała być bezinteresowna kontemplacja. Nobilitując potoczny odbiór sztuki, konkretyzacja nie zawsze „oddające sprawiedliwość” strukturze dzieła, uzasadnia słusność badań zmierzających do uchwycenia nastawień odbiorczych i opisu praktyk recepcji tzw. przeciętnych, nieprofesjonalnych odbiorców sztuki. Sztuka w ujęciu niemieckiego filozofa jest fenomenem wykraczającym poza wymiar tylko estetyczny – a to otwiera drogę do

⁴² Rosner, *op. cit.*, s. 114.

⁴³ J. Fizer, *Psychologizm i psychoestetyka*, Warszawa 1991, s. 188.

badań zasadniczych momentów hermeneutycznych, także w recepcji teatralnego artefaktu.

7. Uwagi socjologa na marginesie hermeneutyki H. G. Gadamera

Socjolog zbierając świadectwa recepcji spektaklu, stara się uchwycić znaczenie czynników decydujących o takim a nie innym odbiorze dzieła, pierwiastków motywacyjnych, aksjologicznych, krótko mówiąc dotrzeć do tzw. *a priori* estetycznego⁴⁴, ukierunkowującego procesy rozumienia i interpretacji dzieła. Termin „*a priori* estetyczne” – to kategoria wypracowana na gruncie estetyki, a obejmująca zdobyte przez odbiorcę doświadczenie estetyczne, na które składają się preferencje, upodobania, orientacja w problematyce sztuki, intensywność kontaktów z nią, poglądy na miejsce sztuki w życiu itd. W hermeneutyce Gadamera funkcjonuje podobny termin, o którym pisaliśmy – przesąd (przedrozumienie), ale jako kategoria szersza (bo odnosząca się tak do czynników uchwytnych, jak i tych niemożliwych do odkrycia) nie pozwala na jej wykorzystanie w empirycznym badaniu procesów recepcji. Nie sposób adekwatnie opisać założeń wstępnych, pre-koncepcji, bo one są czymś więcej niż tylko indywidualnymi przesądami. Ich źródłem są dzieje w postaci językowo danej tradycji, oraz to wszystko, co otacza poszczególnego człowieka – rodzina, grupa rówieśnicza, zawodowa, towarzyska czy szerzej, przynależność społeczna i narodowa. Na jednostkę można patrzeć przez pryzmat grupy, w której żyje, środowiska pojętego jako spektrum krzyżowania się różnorodnych wpływów – truizmem jest stwierdzenie, że człowiek uczestnicząc w życiu zbiorowości przejmując pewne schematy, wzory myślenia i działania znamienne dla swego środowiska – ale prawdą jest też to, że nie zachodzi tutaj prosta determinacja. Nikt nie jest biernym obiektem oddziaływań społecznych, bo ma możliwość wyjścia poza narzucane wzorce i swobodę kreowania życia zgodnie z zainteresowaniami i hierarchią wartości. Przyjmijmy więc, że jednostka interioryzuje tylko pewne elementy kultury swego miejsca i czasu. Wybiera z tej mozaiki wartości, które korespondują z jej preferencjami, z jej osobnym światem lub te, które dominują, narzucają się jako najcenniejsze, godne internalizacji i reprodukcji.

Odbiorców sztuki można pytać o wpływ innych na ukształtowanie się ich stosunku do sfery wartości estetycznych, na intensywność kontaktu

⁴⁴ Por. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1983, s. 288; a także Sułkowski, *op. cit.*, s. 16–17.

z różnymi instytucjonalnymi i pozainstytucjonalnymi formami kultury. Będzie to próba dotarcia do wybranych elementów budujących estetyczne *a priori*, ale nie sposób zakładać, że badacz uchwyci wszystkie czynniki warunkujące taki, a nie inny, sposób rozumienia i interpretacji tekstów kultury symbolicznej. W świadomości odbiorcy zaciera się znaczenie osób, książek, sytuacji, zdarzeń wpływających na pojawienie się w momencie spotkania z dziełem określonych skojarzeń, refleksji, przeżyć. Obok trudności z uporządkowaniem i oszacowaniem roli elementów kształtujących estetyczną świadomość jednostki, często występują problemy z werbalizacją doświadczeń. Pytania badacza mogą być bodźcem, czynnikiem sprawczym pojawienia się u odbiorcy przemyśleń na temat pierwiastków budujących estetyczną biografię, mogą też wyzwolić pełniejsze procesy konkretyzacji i interpretacji.

Gadamer wielokrotnie podkreślał, że dialog jest formą przekraczania barier odbiorczych poszczególnych widzów. Tylko, że badacz jest specyficznym partnerem tego dialogu. Jego zadaniem nie jest zaprezentowanie własnej konkretyzacji sztuki, ale umiejętne stawianie pytań, aby odtworzyć sposób myślenia o dziele i interpretację widza, aby opisać jego strategię odczytywania i nadawania sensu jak i kryteria wartościowania, oceny dzieła. Badacz staje się często Sokratesem metodą maieutyczną doprowadzającym do pogłębionej refleksji nad przedstawieniem, które tym samym głębiej zapada w pamięć widza. Powierzchnowość odbioru zostaje ugruntowana, sensy początkowo odczytane pobieżnie, mają szansę być lepiej zakotwiczone w materii sztuki⁴⁵.

Dla socjologa chcącego badać recepcję sztuki ważne jest to, iż Gadamer, jak pisaliśmy wcześniej, przekracza wskazania estetyki pokantowskiej, uprawomocniającej tylko i wyłącznie odbiór estetyczny, zogniskowany wokół struktury dzieła, jego immanentnych cech. Jego hermeneutyka przyznaje też rację odbiorcy (którego świadomość nie jest przecież świadomością czystą, wydestylowaną z całego kontekstu historycznego i społecznego) zastępującego bezinteresowną kontemplację dzieła dialogiem z nim; odbiorcy nie zastanawiającemu się nad intencjami autora, nad słynnym „co autor chciał w dziele powiedzieć”, a dążącemu do odkrycia prawdy przystającej do problemów dnia dzisiejszego. Badania profesjonalnych i potocznych praktyk odbioru wskazują na wyraźne różnice pomiędzy wypowiedziami krytyków i laików na temat sztuki⁴⁶. Profesjonalista piszący o przedstawieniu, dążąc do obiektywności sądów świadomie rezygnuje z relacji o własnych przeżyciach, eliminuje opis własnych wrażeń i impresji. Ogląd krytyczny dzieła scenicznego ma być bowiem rzetelną analizą, konstruktywną recenzją.

⁴⁵ Por. K. Kowalewicz, *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Łódź 1993, s. 72.

⁴⁶ Por. *ibidem*.

Znawca pamięta o wielotworzywości sztuki teatralnej i zazwyczaj ustosunkowuje się do spektaklu jako do całości, oceniając harmonię, współbrzmienie wszystkich elementów przedstawienia. Inne bywają wypowiedzi nefachowców, ludzi nie przygotowanych do wydawania opinii i wartościowania teatralnych faktów. Potocznego odbiorcę nie determinuje sztywna zasada bezstronności relacji. Odbiór spektaklu bywa przefiltrowany przez własne odczucia, skojarzenia widza. Nie bez znaczenia jest także kwestia precyzji języka, umiejętność werbalizacji własnych doświadczeń. Przeciętny widz ma więcej trudności z formułowaniem myśli, a przecież sprawność językowa jest bardzo istotna, bo, jak pisał Wittgenstein, „granice języka są zarazem granicami świata”. Sam Gadamer wiele miejsca w *Wahrheit und Methode* poświęcił rozważaniom nad językiem. Według niego język determinuje przebieg hermeneutycznego doświadczenia i ostatecznie określa wszelkie relacje między człowiekiem i światem. Tylko za pomocą medium języka można zdać sprawę z procesu odbioru dzieła, także swoboda widza w posługiwaniu się językiem, bogactwo słownictwa pozwalają uzyskać pełniejsze, głębsze „świadcstwo odbioru”. Zaznaczyć trzeba w tym miejscu, że dla Gadamera język nie jest jednak narzędziem, którym z większą lub mniejszą wprawą posługuje się jednostka. Jest on określoną formą świadomości (język i myśl stanowią nierozdzielalną jedność), odzwierciedlającą taką a nie inną wizję świata.

Badacz problematyki odbioru dzieła sztuki napotyka wiele trudności. Musi dotknąć niezmiernie delikatnej materii, jaką jest przeżycie odbiorcze widza. Jego zadaniem jest zebranie świadectw odbioru i naukowa analiza ich zawartości. Jednocześnie ma świadomość, że niemożliwe jest dotarcie do wszystkich aktów odbiorczych widza. Fenomen sztuki polega na tym, że, jak pisał Gadamer, „przemawia ono do nas bezpośrednio” i zmienia nas samych. Dzieło „przemawia bezpośrednio”, gdy staje się nam bliskie z jakiegoś powodu, gdy porusza nasze emocje, zaciekawia swoimi jakościami formalnymi, gdy wpisuje się w nasz świat przeżyć, doświadczeń; lub odsłania nowe wymiary i obszary bytu. Nie zawsze widz potrafi nazwać to przeżycie, a tym bardziej opowiedzieć badaczowi o tym, co zostało w nim po spotkaniu z dziełem sztuki – fenomenem, którego immanentną cechą jest tajemnica.

Oto wypowiedź człowieka teatru, reżysera: „Nauczyciel muzyki pokazuje nuty, uczy budowy sonatowej, ale nagle wpada w zachwyt słuchając kwartetu Schuberta i tylko, bezradny, używa przymiotników w rodzaju: cudowne, boskie, niesamowite. Nie może przekazać tajemnicy, tajemnica nie podlega werbalizacji, racjonalizacji – albo się ją odbiera, albo nie. Każdy artysta, każdy dobry krytyk sztuki wie, że arcydzieło można rozłożyć na

najdrobniejsze części, poddać je tysiącu rozmaitych analiz, a ono pozostanie tajemnicą. Jedną z tajemnic teatru polega prawdopodobnie także na tym, że zdarzają się w nim chwile niemożliwe do nazwania, emocje nie poddające się werbalizacji, myśli nie do zamknięcia w siatkę pojęć. I tak już jest, że stajemy bezradni i w pokorze wobec srebrzącej się poezji Słowackiego, który naprawdę wielkim poetą był, że olśniewają nas zdarzenia i sytuacje w przedstawieniu według Czechowa, wzbudza podziw fenomen aktora stającego się na naszych oczach postacią. Podziwiamy coś, co odczuwamy jako wielką tajemnicę, nieprzekazywalną, sięgającą głęboko tam, gdzie wzrok nie sięga⁴⁷.

Oto jak ustosunkowuje się do tego problemu socjolog: „Przyjmijmy, że właściwą formą kontaktu dzieła z odbiorcą jest milczenie. Wszystko, co istotne i co należy do sfery odbioru dokonuje się w „wewnętrznej” milczącej przestrzeni kontaktu między odbiorcą i dziełem sztuki. Odbiorca ma prawo milczeć. Takie stwierdzenie zmienia od razu sytuację socjologa próbującego opisać akt odbioru. Staje się tym, który wielokroć musi złamać to milczenie [...] Fakt badania jest więc próbą przerwania owego milczenia. Poprzez ten gest socjolog zdaje się próbować ustanowić wspólnotę na zupełnie innym poziomie. Pragnie to, co indywidualne, włączyć do wspólnych zasobów znaczeniowych pewnej grupy ludzi. Jednocześnie to indywidualne przekształca się w społecznie dostępne, a nawet być może akceptowane⁴⁸.

Socjolog musi uszanować milczenie tych widzów, którzy pragną zachować to przeżycie, na pewno niełatwe do zrelacjonowania, tylko dla siebie. Może jednak pytać o te aspekty odbioru, które wykraczają poza tajemnicę i intymny świat indywidualnych odczuć. Zresztą nie wszyscy widzowie odmawiają badaczowi, zapraszającemu do rozmowy na temat spektaklu ze względu na chęć chronienia, zatrzymywania dla siebie wrażeń i emocji, jakie pojawiły się pod wpływem kontaktu z dziełem. Niektórzy, można sądzić, uchylają się od dialogu ze względu na prozaiczny lęk o to, czy ich odbiór był właściwy, adekwatny, czy nie narażą się na zarzut niezrozumienia dzieła. Ale z drugiej strony jest wielu widzów, którzy pragną tej wymiany myśli, aby w rozmowie znaleźć potwierdzenie własnego rozumienia, własnej interpretacji lub wzbogacenie swego odbioru w konfrontacji z tym, co mają do powiedzenia inni widzowie. Gadamer pisał, że nasze poznanie dokonuje się w dialogu, w rozmowie. Każdy widz jest hermeneutą, gdy podejmuje wysiłek rozumienia i interpretacji, a ponadto pragnie swoim doświadczeniem podzielić się z innymi. Aby nastąpiła możliwość porozumienia, konieczna jest otwartość na prawdę innych osób, umiejętność wsłuchania się w to, co

⁴⁷ M. Wojtyszko, „Teatr”, XII 1994, s. 32.

⁴⁸ Kowalewicz, *op. cit.*, s. 71.

mają do powiedzenia – a to pomoże przezwyciężyć indywidualne ograniczenia i przesady i odkryć na nowo sens dzieła lub odsłonić nowe jego wymiary.

Rzadko zdarza się, aby widzowie, którzy przyszli do teatru jako obcy sobie ludzie i przerodzili się podczas spektaklu we wspólnotę zjednoczoną wspólnym przeżyciem, zechcieli spontanicznie wymienić poglądy na temat dopiero co obejrzanego przedstawienia. Trzeba by było stworzyć im odpowiednie ku temu warunki, zakładając np. na wzór dyskusyjnych klubów filmowych, dyskusyjne kluby teatralne. Rozmowa toczy się więc najczęściej w gronie najbliższych osób, wspólnie spędzających czas w teatrze. A jednak spotkałam się z widzami, którzy czuli autentyczną potrzebę porozumienia, wymiany myśli na temat spektaklu. Szukali potwierdzenia swoich odczuć i indagowali współuczestników teatralnego zdarzenia, pytając o ich ocenę, ich przeżycia odbiorcze. Właśnie takich rozmówców życzyłby sobie badacz – otwartych i gotowych do wypowiedzenia swego zdania, podzielenia się refleksjami jakie pojawiły się pod wpływem recepcji artystycznego artefaktu.

I jeszcze jeden problem na zakończenie. Badacz recepcji ma świadomość, że widzowie teatru nie tworzą amorficznej, jednorodnej masy. Każdy z nich to indywidualium o niepowtarzalnej wrażliwości i niepowtarzalnym bogactwie wewnętrznego świata. Niełatwym zadaniem, czy wręcz niemożliwym, jest adekwatny opis zbioru odbiorców; taki opis, który nie symplifikowałby obrazu realnie istniejących osób. Każda typologia niesie ze sobą takie ryzyko. W przypadku spojrzenia uogólniającego badacz często traci z oczu to, co wyjątkowe – bo poszukuje pewnej wspólnoty doświadczeń, pewnych prawidłowości zachodzących w obrębie badanych „przypadków poszczególnych”. Ale H. G. Gadamer koncentruje uwagę właśnie na historycznych i społecznych, a nie indywidualnych aspektach procesów rozumienia i interpretacji. I co najważniejsze – filozoficzna hermeneutyka podpowiada badaczowi potocznych odtworzeń dzieła artystycznego, że zebrane „świadectwa odbioru” będą wykraczać poza prawdę sztuki, będą próbą poznania świata, zgłębienia tajemnicy istnienia, dyskursywnego zadomowienia się człowieka w rzeczywistość własnego życia. Pierwsze empiryczne próby badania procesów recepcji – w tym przede wszystkim analizy B. Sułkowskiego⁴⁹ – zdają się potwierdzać słuszność rozważań autora *Prawdy i metody*; wykazują one, iż refleksja niemieckiego filozofa może być inspirującą, płodną teorią dla socjologa sztuki.

⁴⁹ Sułkowski, *op. cit.*

*Emilia Zimnica***H. G. GADAMER'S HERMENEUTICS AS METHOD OF UNDERSTANDING
AND INTERPRETATION OF THE WORK OF ART**

The text presented here is an attempt to introduce problems of aesthetics embodied in the works of H. G. Gadamer. The German philosopher and the most outstanding exponent of the hermeneutics trends, in his polemic with a Kantian tradition performs critique of the aesthetics awareness and emphasizes the versimiltudinal arts's predications. To refer a question of the game and feast model, he describes a phenomenon of experiencing the work of art by the receiver, experiencing that changes the one who experiences.

Hermeneutic experience is the historical process, entangled in the past, in the heritage, as well as in the superstitions and prejudices initiating, and also predicating every possible understanding. Theories of collision of the horizons of the past and present, of the text and its receiver, along with the principle of application, supplement the reflection.

Sociologist who investigates the reception of the art, gains from the Gadamerian hermeneutics a theoretical basis and inspiration to study colloquial replications of the work of art.