

ROBERT ROGOZIECKI

PRAWDA DZIEŁA SZTUKI W DOBIE JEGO TECHNICZNEJ REPRODUKCJI

PRÓBA HEIDEGGEROWSKIEJ WYKŁADNI SZTUKI MASOWEJ

Tekst stanowi próbę zaaplikowania estetyki Heideggerowskiej, a zwłaszcza Heideggerowskiego pojęcia prawdy dzieła sztuki, do badań nad zjawiskiem sztuki masowej. W punkcie wyjścia przyjmuje się w nim Benjaminowskie pojęcie sztuki masowej jako sztuki nieauratycznej, tj. sztuki wolnej od czasowego i przestrzennego usytuowania. Połączenie ze sobą aparatu pojęciowego Benjamina oraz Heideggera wskazuje na konieczność zasadniczego pogłębienia pojęcia sztuki masowej. Przede wszystkim o ile sztukę wysoką wykłada się za pomocą kategorii prawdy egzystencjalnej i co za tym idzie transcendencji dzieła sztuki względem świata, z którego ono wyrasta, o tyle sztukę nieauratyczną należało będzie wykładać w kategoriach nie-prawdy egzystencjalnej, a więc wskazywać na sposób, w jaki sztuka ta każdorazowo zakorzeniona jest w świecie *Dasein*. O ile dzieła sztuki elitarniej poza świat ten transcendują, o tyle dzieła sztuki masowej poza tenże świat nigdy nie wykraczają – nie są bytami światowymi, lecz wewnątrzświatowymi. Oznacza to, że dzieła sztuki masowej przede wszystkim należało będzie analizować w kategoriach ideologicznych struktur świata, z którego one wyrastają. Dla dzieł sztuki masowej niesie to ze sobą cały szereg konsekwencji, takich jak to, że żadne z nich nie jest bytem samodzielnym, ale stanowią jednostki strukturalne, oraz to, że ich aczasowość wynika nie tylko ze sposobu ich produkowania i rozpowszechniania, ale z ufundowania w świecie *Dasein*. Z uwagi na strukturalny charakter dzieł sztuki masowej konieczne okazuje się zarysowanie podziału na sztukę popularną, alternatywną oraz sztukę eksperymentalną.

W klasycznym tekście *Źródło dzieła sztuki*¹ Martin Heidegger twierdzi, iż w dziele sztuki wydarza się prawda – prawda pojęta jako *a-letheia* (nieskrytość). Sztuka to, jego zdaniem, jeden z „istotowych” sposobów dziania się prawdy; podkreśla przy tym, że chodzi mu tylko o sztukę wielką i żadną inną. Z orbity jego zainteresowań całkowicie wypada tzw. przemysł kulturowy czy sztuka masowa.

Poglądy Heideggera jako całość są zakorzenione w tradycji filozoficznej, i to – dodajmy – tradycji rozumianej dość jednostronnie, skutkiem czego nie był on w stanie zmierzyć się z przemianami w praktyce artystycznej drugiej połowy XX wieku. Dał temu wyraz w swej krytyce instytucji muzeum². Muzeum – twierdzi Heidegger – pozbawia dzieło sztuki odniesienia do rzeczywistej egzystencji ludzi, a w konsekwencji również prawdy. Ów nostalgiczny gest, później powtórzony w *Prawdzie i metodzie*³ Hansa-Georga Gadamera, pozostawia wiele do życzenia pod względem jasności sensu i rzeczywistego znaczenia. Wszakże w społeczeństwach przedburżuazyjnych sztuka wysoka nie istniała w obrębie świata ludzi z krwi i kości, a jeśli już, to tylko w szczątkowej formie sztuki sakralnej. Na co dzień ludzie z nią nie obcowali; prawda ich bycia wyrażała się raczej w małej i zwykłej sztuce ludowej – dziele nie tyle geniuszu, ile raczej potrzeby wyrażania różnorodnych emocji; wielka sztuka zaś pozostawała domeną arystokracji, czyli zdecydowanej mniejszości społeczeństwa, która dysponując wolnością polityczną i osobistą, partycypowała w istocie prawdy.

To samo tyczy się klasyków szkoły frankfurckiej – Waltera Benjamina oraz Theodora Adorna. Wprawdzie dostrzegają oni, że wraz z pojawieniem się środków masowej reprodukcji dzieł sztuki zmienia się również sposób ich funkcjonowania, jednak w niedostatecznym stopniu ujmują związek pomiędzy zmianami zachodzącymi w społeczeństwie, mianowicie pojawieniem się mas, a przemianami artystycznymi. Przemawia przez nich odmienny w stosunku do ojców współczesnej hermeneutyki typ nostalgii, a mianowicie tęsknota za społeczeństwem pojedybnym. Stąd obecna u Benjamina wiara w możliwość integracji świadomości rewolucyjnej społeczeństwa w kierunku

¹ M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* J. Mizera (tł.) [w:] tegoż *Drogi lasu* Warszawa 1997.

² Tamże, s. 26.

³ H.-G. Gadamer *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischer Hermeneutik* [w:] tegoż *Gesammelte Werke* Tübingen 1990.

ku jego całkowitej przemiany pod wodzą sztuki masowej, u Adorna zaś gorzkie nią rozczarowanie i przeświadczenie, że sztuka masowa wyradzać się musi w przemysł kulturowy, który nie pełni żadnych innych funkcji społecznych, jak tylko dyscyplinujące. Zważywszy, jak skromnym materiałem empirycznym dysponował Benjamin, nie sposób odmówić geniuszu jego spostrzeżeniom dotyczącym sztuki masowej. Wydaje się, że stwierdzając, iż sztuka ta pozbawiona jest aury, utrafił w sedno, lecz jego uwagi utrzymują się raczej na powierzchni rzeczy, nie sięgając jądra problemu. Benjamin nie zdawał sobie sprawy z faktycznej dynamiki historycznej sztuki masowej. Najwyższą ze sztuk masowych był dlań film, który wszakże za jego czasów był jeszcze w powijakach.

Stawiam tu kwestię dość nietypową dla rozważań o estetyce Heideggera, a mianowicie pytam o możliwość zaaplikowania tej estetyki, zwłaszcza Heideggerowskiego pojęcia prawdy dzieła sztuki, do sztuki masowej. Próba ta przedstawia się dość obiecująco: wskazuje na konieczność radykalnego doprecyzowania i przekształcenia Benjaminowskiego pojęcia sztuki masowej i ugruntowania tego pojęcia w kategoriach właściwych myśleniu strukturalnemu i poststrukturalnemu, a także konieczność przeprowadzenia nowatorskich dystynkcji w obrębie sztuki masowej. Niezbędne – jak się okazuje – jest rozróżnienie w jej obrębie: (1) sztuki popularnej, (2) sztuki alternatywnej i (3) eksperymentalnej⁴.

Żadna z teorii sztuki masowej nie może obyć się bez choćby krytyczno-historycznego odniesienia do Benjamina i Adorna. Jednak do rzadkości należą koncepcje, którym udałoby się jakoś radykalnie to benjaminowsko-adornowskie pojęcie sztuki masowej przeformułować. Przykładem tego rodzaju nieudolnej krytyki Benjaminowskiej wizji sztuki masowej jest niedawno opublikowane w Polsce *A Philosophy of Mass Art*⁵ Noëla Carrola. Carroll wyróżnia sztukę masową z szerszego zbioru, jakim jest sztuka popularna, a zarazem przeciwstawia ją awangardzie. Sztuka popularna to sztuka – jak to się mówi – dla zwykłych ludzi. Obejmuje całe uniwersum intuicyjnie zrozumiałych dzieł sztuki. Inaczej rzeczy się mają ze sztuką masową. Wpraw-

⁴ Pomimo że na ogół mówi się w tym kontekście o awangardzie, np. o awangardzie rockowej czy filmowej, to jednak tu lepiej będzie przynajmniej tymczasowo używać terminu „masowa sztuka eksperymentalna” celem odróżnienia jej od „awangardy” jako zjawiska właściwego sztuce wysokiej.

⁵ N. Carroll *A Philosophy of Mass Art* New York 1998.

dzie również jest ona samooczywista, to jednak jej pojawienie się wiąże się z określonym etapem historycznego rozwoju społeczeństw, a mianowicie wyłonieniem się społeczeństwa masowego. Jest ona przeznaczona dla mas i wykorzystuje właściwe dla nich środki produkcji – masowe technologie, to – innymi słowy – produkowana w ilościach hurtowych sztuka przeznaczona do masowej konsumpcji. „Sztuka masowa jest sztuką masowego społeczeństwa, adresowaną do masowej publiczności za pomocą masowych technologii. Jest ona wytwarzana i rozpowszechniana przez mass media”⁶. Fakt, że dzieła masowe produkowane są na masową skalę, jest – twierdzi Carroll – warunkiem koniecznym, lecz nie wystarczającym do tego, by dane dzieło sztuki uznać za egzemplarz sztuki masowej. Istnieje cały szereg dzieł awangardowych, które mają reprodukowaną masowo formę, na przykład istnieją w postaci płyt gramofonowych, ale nie są adresowane do masowego odbiorcy. Znamienne dla dzieł masowych jest to, że są one łatwo przyswajalne, podczas gdy dzieła awangardowe za cel stawiają sobie „podważenie, a przynajmniej przekroczenie utartych konwencjonalnych oczekiwań oraz sposobów rozumienia”⁷. Dzieł awangardowych nie cechuje właściwa dla sztuki masowej łatwa przyswajalność, egzotyczność, intuicyjna uchwytność, schematyczność. Koncepcja Carrola budzi sprzeciw przede wszystkim dlatego, że przedstawione przezeń kryteria masowości sztuki są dość pokrętne i grzeszą psychologizmem. Nie wiemy na przykład, dlaczego mielibyśmy filmy Luisa Buñuela zaliczyć do dzieł awangardowych, podczas gdy *Przeminęło z wiatrem* do masowych. Co łatwe jest w odbiorze dla jednego, dla innego może okazać się niezwykle trudne i odwrotnie. Innymi słowy, aby utrzymać tę teorię musielibyśmy dysponować jakimiś kryteriami dostępności odbioru, a tych nie sposób sformułować inaczej, jak tylko w kategoriach psychologicznych i statystycznych, co zresztą sam Carroll czyni. Wróćmy zatem do klasyków.

Koncepcja sztuki masowej Waltera Benjamina

Aby w ogóle dało się mówić o sztuce masowej, musimy wcześniej dysponować jakimś jej pojęciem. Zdaniem Waltera Benjamina elementem, względnie cechą odróżniającą sztukę wielką od masowej jest

⁶ Tenże *Filozofia sztuki masowej* M. Przyłipiak (tł.) Gdańsk 2011 s. 189.

⁷ Tamże, s. 191.

aura. Wielką, elitarną sztukę spowija aura, czyli „osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”⁸. Posiadanie aury w sensie Benjamina równa się czasowo-przestrzennemu usytuowaniu zjawisk zarówno artystycznych, jak i przyrodniczych, które decyduje o ich niepowtarzalności. W dobie technicznej (niemanualnej) reprodukcji dzieł sztuki tracą one aurę. O ile pragnieniem sztuki auratycznej było przybliżenie ludziom niepowtarzalności fenomenów, o tyle sztuki masowej – zniesienie ich niepowtarzalności w reprodukcji. Przez sztukę masową należy zatem rozumieć sztukę, która jest, po pierwsze, technicznie reprodukowalna, niekiedy na skalę hurtową, i jako taka przeznaczona do masowego odbioru. W przypadku sztuki masowej moment indywidualności, pochodzący od twórcy dzieła, traci na znaczeniu.

Pierwszą spośród sztuk masowych we właściwym tego słowa znaczeniu była fotografia⁹. Od swego zarania nosiła ona na sobie piętno bluźnierstwa: „Człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, a obraz boży nie może być utrwalony przez żadną ludzką maszynę”¹⁰. Toteż oddawanie ludzkich rysów było zarezerwowane dla genialnych jednostek. Jako pierwsze ofiarą fotografii padło malarstwo portretowe. Później podobny los spotkał pejzaże. I oto – jak pisze Baudelaire:

Bóg zemsty wysłuchał próśb [...] tłumu. Daguerre był jego mesjaszem. Wtedy tłum powiedział: ‘Skoro fotografia daje rękomię upragnionej składności (wierzą w to szaleńcy!), sztuka to fotografia’. Od tej chwili plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek w metalu. Szaleństwo i niesłychany fanatyzm ogarnęły tych nowych czcicieli słońca. Pojawiły się przedziwne ohydy. Pochlebiano sobie, że łącząc i ustawiając w grupy szelmy i nicponiów, wystrojonych jak praczki i rzeźnicy

⁸ W. Benjamin *Mala historia fotografii* [w:] tegoż *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty* H. Orłowski (tł.) Poznań 1996 s. 117.

⁹ Można mieć uzasadnione wątpliwości co do literatury. Wszakże książki produkowano masowo na długo jeszcze przed pojawieniem się dagerotypii, jednak w tym przypadku nie był spełniony drugi z warunków masowości sztuki, a mianowicie nie istniał masowy odbiorca. Masy wszakże jako społeczny fenomen pojawiają się dopiero po dokonaniu się dwóch rewolucji: przemysłowej, która zaowocowała pojawieniem się nowego rygoru ekonomicznego – kapitalizmu, a później nastaniem ery industrializmu, oraz zmianą porządku społecznego przez zniesienie przywilejów stanowych.

¹⁰ Tamże, s. 106.

w karnawale, i prosząc tych bohaterów, aby na czas potrzebny do operacji zechcieli łaskawie zachować swój okolicznościowy grymas, będzie można oddawać tragiczne lub wdzięczne sceny z historii starożytnej¹¹.

Baudelaire oczywiście dostrzega zagrożenia, jakie dla sztuki wysokiej niesie pojawienie się fotografii – geniusz jako darowana człowiekowi przez naturę zdolność do uchwytowania zarówno form zewnętrznych, jak i wewnętrznych zniknie. Toteż pisze, że trzeba, „aby fotografia wróciła do swych prawdziwych zadań i stała się narzędziem nauk i sztuk”¹². Jednak nadzieje Baudelaire’a nie spełniły się. Rychło bowiem pojawiła się sztuka ruchomych obrazów – film. Co więcej, masowa sztuka zaczyna oddziaływać zwrotnie: „łupem kamery” pada już nie tylko rzeczywistość, ale również sztuka – pojawiają się fotograficzne reprodukcje dzieł, które wpływają na sposób ich percypowania przez odbiorców. Sztuki reprodukowalne odnoszą się do auratycznych, rzutując na sposób ich funkcjonowania:

[...] np. fotografia może wydobyć aspekty oryginału dostępne jedynie dającej się ustawić i dowolnie zmieniającej punkt widzenia soczewce, a nieuchwytnie dla oka ludzkiego. [...] Po drugie: za jej sprawą kopia oryginału może się znaleźć w sytuacji nieosiągalnej dla samego oryginału. I tak reprodukcja przede wszystkim [...] umożliwia dziełu wyjście naprzeciw odbiorcy. Katedra opuszcza swoje miejsce, aby pojawić się w pracowni jakiegoś miłośnika sztuki; utworu chóralnego, wykonanego w jakiejś sali lub pod gołym niebem, można posłuchać w pokoju¹³.

Pierwotny związek dzieła z miejscem i czasem zostaje zerwany. To samo dotyczy również wzorców służących auratycznym dziełom sztuki, na przykład utrwalony w fotografii lub filmie krajobraz raz na zawsze traci swą autentyczność, która wszakże opierała się przekazowi i komunikacji, a ufundowana była na rzeczywistej materialnej egzystencji rzeczy. Świadectwo oryginalności wystawiała rzeczom nauka historii. Z chwilą, gdy niepewna staje się oryginalność bytu, niepewna staje się również historia – autorytet rzeczy zostaje podważony

¹¹ Ch. Baudelaire *Salon 1859. Nowoczesna i publiczna fotografia* [w:] tegoż *Rozmaitości estetyczne* J. Guze (tł.) Gdańsk 2001 s. 246.

¹² Tamże, s. 247.

¹³ W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* H. Orłowski (tł.) Poznań 1996 s. 206.

raz na zawsze. Tak oto z jednej strony wielkie dzieła sztuki tracą swą samodzielność i zostają pochłonięte przez masy, z drugiej zaś same rzeczy stają się przez to bliskie człowiekowi zarówno w aspekcie przestrzennym, jak i czasowym.

Pierwsze dzieła sztuki związane były z kultem religijnym i tradycją. „Ogólnie biorąc, technika reprodukcji wyrывa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji”¹⁴. Przoduje w tym film. Jego pojawienie się – twierdzi Benjamin – prowadzić musi do unicestwienia tradycyjnych wartości dziedzictwa kulturowego. Utrata aury oznacza utratę związku z rytuałem, zaś cały proces prowadzi do sekularyzacji świata. Reakcją na odbóstwienie świata jest teoria ubóstwiająca samą sztukę – sztukę dla sztuki. Techniczna reprodukcja dzieł umożliwia ich emancypację z religii. Benjamin pisze: „Lecz z chwilą, gdy kryterium produkcji artystycznej zawodzi, funkcja sztuki ulega przeobrażeniu. W miejsce oparcia w oryginale znajduje oparcie w innej praktyce, a mianowicie – w polityce”¹⁵, co później obrodzi słynną estetyzacją polityki w przypadku faszyzmu oraz polityzacją sztuki w komunizmie. Tak więc wraz z utratą aury sztuka wprawdzie wyzwala się z religii, lecz zarazem traci autonomię, będąc wydana na pastwę ideologii. W ten sposób „sztuka wymknęła się ze świata ‘pięknych pozorów’ uchodzących dotychczas za jedyną niwę, na której może istnieć”¹⁶.

Powiemy zatem za Moniką Bokiniec, że sztukę masową cechuje: (1) istnienie w formie reprodukowalnych technicznie kopii, (2) powtarzalność i powierzchowność, (3) ideologiczne zakorzenienie w rzeczywistości, z której wyrasta, (4) utrata autonomii, (5) uwolnienie od związku z rytuałem. Przeciwnie tradycyjna sztuka auratyczna. Ta odznacza się: (1) istnieniem w formie oryginału, dla którego reprodukcje są nieistotne, (2) niepowtarzalnością i trwaniem, (3) oddaleniem i dystansem, (4) autentycznością, (5) związkiem z rytuałem¹⁷.

¹⁴ Tamże, s. 207.

¹⁵ Tamże, s. 212.

¹⁶ Tamże, s. 221.

¹⁷ M. Bokiniec *Estetyka współczesna wobec sztuki masowej* rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem B. Dziemidoka, obrona UMCS Lublin 2007 praca niepublikowana.

„Sztuka wielka”

Powyższe Benjaminowskie pojęcie sztuki auratycznej stanowi podstawę do doprecyzowania pojęcia „sztuki wielkiej”, która jest przedmiotem rozważań Heideggerowskiego *Źródła dzieła sztuki*.

Zastanawiając się nad Benjaminowskim pojęciem aury, dochodzimy do następujących wniosków: jeśli chodzi o *stricte* poznawczy wymiar pojęcia aury, to winno się stwierdzić, że do istoty auratycznych dzieł sztuki należy to, że z uwagi na obecny w nich moment indywidualności, i co za tym idzie niepowtarzalności, nigdy nie wyczerpują się w rzeczywistości, z której wyrosły i w której toczy się ich życie. Zawsze funkcjonują jak gdyby na granicy świata, a nie w jego ramach – transcendują rzeczywistość, dostarczając tym samym odbiorcy punktu oparcia dla refleksji nad tą rzeczywistością. W tym sensie w pełni auratyczna byłaby tylko sztuka spełniająca od początku do końca postulat sztuki dla sztuki, tzn. sztuki nastawionej na realizację wartości czysto estetycznych i żadnych innych. Taką wartością jest oczywiście piękno i nic poza nim. Czyni ono dzieło sztuki wytworem egzemplarycznym, spełniającym estetyczny ideał, który wiążący jest zarazem dla twórcy, jak i odbiorcy. Auratyczne dzieło sztuki jest reprodukcją ideału piękna. Tego rodzaju dzieła określać się zwykło mianem wytworów geniuszu. Przez geniusz jako zdolność artysty rozumie się zdolność do uchwytowania ideału estetycznego, który genialnemu twórcy w pewien sposób się narzuca, zmuszając go do nadania dziełu określonej postaci w oparciu o dostępne dlań środki techniczne. Podobnie sprawy mają się z odbiorcą. Genialne dzieło sztuki zmusza go do uznania jego piękna i wielkości, wynikających z uchwycenia ideału. Z przedstawionej perspektywy aurę dzieła sztuki należy określić jako indywidualny moment uchwycenia ideału estetycznego, za sprawą którego to momentu dzieło dystansuje się względem rzeczywistości, zarówno tej, z której wyrasta, jak i tej, w której się historycznie przejawia. Stąd auratyczne dzieło sztuki wiąże się z owym „niepowtarzalnym zjawiskiem pewnej dali, choćby była najbliżej”.

Przedstawione pojęcie aury pozwala na zarysowanie swoistej dialektyki dzieła sztuki, która znalazła swój wyraz w dziejach sztuki. Żadne dzieło (może poza niektórymi wytworami konceptualnymi) nie jest tylko i wyłącznie dziełem auratycznym, każde zawiera w sobie

coś, co ściśle wiąże je z rzeczywistością. Tym, co wiąże dzieło z rzeczywistością, jest artystyczny kunszt, który w pierwszym rzędzie polega na technicznym opanowaniu materiału, stosownie do dostępnych środków, ale nie tylko. Do kunsztu zaliczyć należy także biegłość w posługiwaniu się panującymi kanonami artystycznymi czy wycucie norm społecznych decydujących o akceptacji i odbiorze dzieła sztuki. Kunszt jest tym, czego można się nauczyć i co w pierwszym rzędzie podlegało kształceniu w pracowniach wielkich mistrzów, jest – innymi słowy – powtarzalny. W oczywisty sposób warunkuje możliwości twórcze wyrażania ideału. Jeśli mówi się o indywidualnym kunszcie artysty, to w tym sensie, że w dobie manualnej reprodukcji dzieł kunszt był niejako napiętnowany indywidualnością z uwagi na jego wykorzystanie do wyrażania ideału. Dialektyka dzieła sztuki polega na stałym występowaniu w nim napięcia pomiędzy momentem auratycznym, który jest indywidualny i niepowtarzalny, a z istoty swej powtarzalnym i nieindywidualnym momentem kunsztu. Wraz z pojawieniem się sztuki masowej oba momenty – moment aury i moment kunsztu – rozchodzą się i pojawia się z jednej strony sztuka awangardowa, która realizuje estetyczny ideał, rezygnując przy tym z momentu kunsztu, z drugiej zaś sztuka masowa, która stawia na techniczny aspekt produkowania dzieł, zarzucając odniesienie do ideału.

W rozważaniach Heideggera refleksem powyższej dialektyki dzieła sztuki jest toczący się w dziele sztuki spór Świata i Ziemi. Prawda dzieła sztuki opiera się na tym, że ukazuje ono („wystawia w nieskrytość”) egzystencję ludzką w jej zmaganiu się („trosce”) z konstytutywną skończonością („byciem-ku-śmierci”) istnienia ludzkiego. Dodam, że zachodzi to nie tylko na poziomie treści dzieła sztuki, ale również jego formy jako artefaktu, tj. czegoś, co zostało wytworzone przez człowieka wskutek inwencji i praktyczno-technicznego opanowania materiału („Ziemi”). Jako coś wytworzonego dzieła sztuki ukazują nasz sposób pojmowania świata i nasze w nim zakorzenienie. „Dzieło sztuki wyjawia na swój sposób bycie bytu. Owo wyjawianie, tzn. odkrywanie, tzn. prawda bytu, dzieje się w dziele. W dziele sztuki odłożyła się prawda bytu. Sztuka jest odkładaniem-się-w-dzieło prawdy”¹⁸. By jednak możliwe było wyrażanie prawdy egzystencji *Dasein*, tj. bytu, którym jest każdy z nas i który zawsze odnosi się do swego

¹⁸ M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* wyd. cyt. s. 25.

bycia¹⁹, wielkie dzieła sztuki nie mogą należeć do świata ludzi; nie są – jak by powiedział Heidegger – bytami wewnątrzświatowymi, lecz sytuują się na granicy świata – transcendują go, a transcendencja ta decyduje o ich wielkości i możliwości wyrażania egzystencjalnej prawdy bycia *Dasein*. Kwestia dzieła sztuki kieruje nas zatem ku problematyce prawdy egzystencji.

Prawda dzieła sztuki

Tematem Heideggerowskich rozważań wokół prawdy są egzystencjalne warunki jej możliwości. Prawdę w sensie egzystencjalnym Heidegger definiuje jako nieskrytość. Tak pojęta prawda jest wcześniejsza od wszelkich prawd szczegółowych oraz wszelkich innych określeń prawdy, tj. od prawdy rozumianej jako zgodność sądu z rzeczywistością czy nawet prawdy branej rzeczowo, czyli zgodności rzeczy z jej istotą, przy czym dodajmy, że – zdaniem Heideggera – to drugie pojęcie prawdy jest bardziej pierwotne aniżeli pierwsze. Aby możliwa była prawda jako adekwatność myślenia i rzeczywistości, konieczne jest, by to, co ma być poznane, zostało wprawdzie ujęte jako przedmiot, rzecz, byt obecny. U podstaw klasycznej definicji prawdy znajduje się zatem pewne uprzednie rozumienie bycia bytu poznawanego jako przedmiotu możliwego poznania – rozumienie bycia jako obecności. W tej formie przedmiot pojawia się w przestrzeni możliwych odniesień myślenia i ogółu rzeczy, przestrzeni, która przez samego Heideggera została określona jako „Otwarte”²⁰. Otwartość warunkuje dostępność tego, co obecne, a w konsekwencji możliwość realizacji stosunku myślenia (wzgl. wypowiedzi) do rzeczy. Ustosunkowanie to przybiera nade wszystko postać zachowania (*das Verhalten*)²¹, które zrazu wyraża się jako przychylenie się. Zachowanie – dodajmy – jest zawsze jakoś nastrojone przez „jawną bytu w całości”²². Jeżeli jednak u podstaw otwartości leży zachowanie, tj. zajmowanie określonej postawy względem bytu, to tym samym istotą praw-

¹⁹ Tenże *Sein und Zeit* [w:] tegoż *Gesamtausgabe* t. 2 Frankfurt am Main 1977 s. 20.

²⁰ Tenże *O istocie prawdy* J. Filek (tł.) [w:] *Heidegger dzisiaj* P. Marciszczuk, C. Wodziński (red.) „Aletheia” nr 1 (4) 1991 s. 17.

²¹ Tamże, s. 17.

²² Tamże, s. 23.

dy staje się to, co zajmowanie wszelkich postaw umożliwia, a mianowicie – wolność. Tak oto Heidegger dochodzi do jednego z najsłynniejszych stwierdzeń historii filozofii: „Istotą prawdy jest wolność”²³. To samo moglibyśmy zarazem powiedzieć o wielkich dziełach sztuki – są one ekspresją wolności ludzkiej. Wolność pozwala bytowi występować w obszarze otwartości i dzięki niej może on przedstawiać się jako byt właśnie. To pozwalanie być bytowi (wolność) polega – według Heideggera – na egzystencjalnym „wdaniu się” człowieka w świat, tj. przestrzeń, w ramach której byt pojawia się jako byt właśnie, przy czym wolności nie pojmuje się tu jako pewnej własności człowieka, którą ten może dysponować lub nie; dzieje się raczej tak, że człowiek jako egzystujący pierwotnie jest jej oddany. Tak oto pojęcie wolności kieruje rozważania ku pojęciu egzystencji, czyli bycia *Dasein*.

Dasein to nade wszystko byt skończony i światowy, który z uwagi na własną skończoność stale musi zabiegać o utrzymanie swego istnienia na gruncie jakiegoś świata. Innymi słowy, *Dasein* troszczy się o swoje bycie, obchodząc się z otoczeniem. Troska jest modusem rozumienia bycia²⁴. Pierwotnie przybiera ona postać praktyczno-użytkowego obchodzenia się ze światem, co oznacza, że *Dasein* jako skończone (śmiertelne) musi posługiwać się narzędziami. Do charakteru zaś bycia narzędzia należy to, że z istoty swej jest ono czymś, co służy do czegoś, co ma – innymi słowy – swoje „ażeby...” (*Um-zu*)²⁵ i swoje „wobec czego” czy „ze względu na” (*mit... bei...*), np. szydło wiąże się z celem, do którego służy (ma służebność) ze względu na szyć. Różnorakie rodzaje tego „ażeby” konstytuują całokształt na-

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ Jak wiadomo, dla współczesnej hermeneutyki rozumienie nie jest metodą poznawczą właściwą naukom humanistycznym, ale raczej specyficznie ludzkim sposobem bycia. Zwierzęta oraz bogowie nie odnoszą się do własnej skończoności (bogowie są nieskończeni, zwierzęta zaś zdają się nie rozumieć tego, że mogą umrzeć) i nie troszczą się o bycie. Bogowie są bytami bezświatowymi, zwierzęta i rośliny zaś wewnątrzświatowymi. O tych ostatnich Heidegger pisze w *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der Reinen Vernunft*. W przypadku roślin oraz zwierząt nie sposób mówić o egzystencji. Nie mają one świata, w sensie, w jakim świat ma człowiek, ale raczej środowisko. Życie, które tu należy odróżnić od egzystencji, polega właśnie na zorientowaniu na środowisko. Por. tenże *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft* [w:] tegoż *Gesamtausgabe* t. 25 Frankfurt am Main 1977 s. 20.

²⁵ Tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 68–69.

rzędzia²⁶. W ten sposób narzędzia zawsze wchodzą w strukturalne zależności z innymi narzędziami oraz swymi celami i jako takie nigdy nie są pojedyncze, lecz zawsze występują w związkach strukturalnych²⁷. Jak egzystencja jest właściwym sposobem bycia *Dasein*, tak właściwym sposobem bycia narzędzia jest jego poręczność. Tę zaś konstituuje struktura jego odniesień.

Ów całokształt powiązań, w jaki wkracza narzędzie, Heidegger określa mianem świata²⁸. Jest on wcześniejszy aniżeli poszczególne narzędzia – dzieje się raczej tak, że to narzędzie wchodzi w możliwe dlań powiązania. Ostatecznym powiązaniem (ostatecznym „ze względu na...”) narzędzia jest bycie samego *Dasein*. *Dasein*, wprowadzając byt poręczny do swego świata, nadaje mu pewną służebność – pozwala mu być „tak, jak on teraz jest i z czym tak jest”. W ten sposób *Dasein*, posługując się narzędziami, a więc obchodząc się jakoś z bytem go otaczającym, stale wyklada własne rozumienie bycia, i to bycia zarówno własnego jako „bycia-w-świecie”, jak i bytu je otaczającego. W rozumieniu relacje związane ze światowością oraz świat utrzymują się w otwartości²⁹. Sprawiają one, że byt napotykaný w obrębie świata zyskuje charakter czegoś, co od samego początku nosi w sobie pewne znaczenie. Oznaczoność ta leży też u podstaw możliwości słowa i języka, co z kolei gra pierwszorzędną rolę w Heideggerowskim rozumieniu poezji i poetyckiego zamieszkiwania świata przez *Dasein*. *Dasein*, zgodnie z intencją Heideggera, jest bytem, który konstituuje się jako byt określony przez logos, mowę, słowo, sens³⁰. Przestrzeń nie-skrytości, o której Heidegger mówi w tekstach *O istocie prawdy* oraz *Źródło dzieła sztuki*, to właśnie świat w jego wyłanianiu się – jak powiedziałby Heidegger – „światowaniu”. Zaznaczyć tu należy, iż owa konstytucja świata jako przestrzeni otwartości jest fenomenem dziejowym; prawda jako nieskrytość zatem także ma charakter historyczny.

W *Sein und Zeit* *Dasein* zostaje określone jako byt światowy, tj. byt, który zawsze ma własny świat i którego bycie toczy się jako bycie-w-świecie, podczas gdy narzędzia (byty poręczne) oraz rzeczy (byty obecne) istnieją jako byty wewnątrzświatowe. Rzeczy nie egzy-

²⁶ Tamże, s. 112–113.

²⁷ Tamże, s. 68–69.

²⁸ Tamże, s. 116.

²⁹ Tamże, s. 112–113.

³⁰ Tamże, s. 116–117.

stują – one mają byt. Ich bycie w porównaniu z byciem *Dasein* to bycie pod-ręką (*vorhanden sein*), nacechowane dostępnością, gotowością do bycia wykorzystanym. Byt obecny, przedmiot, rzecz poznawana, możliwy jest dopiero na gruncie jakoś ukonstytuowanego świata. Choć każde narzędzie niesie ze sobą strukturę własnych odniesień, to jednak w trakcie jego używania struktura ta pozostaje niejako w ukryciu: gdy posługuję się narzędziem, nie myślę wszakże o jego odniesieniach ani budowie, ale po prostu działam. Dopiero utrata poręczności sprawia, że kontekst wielorakich odniesień narzędziowych staje się wyraźny, a wraz z nim objawia się „świat”. Byt obecny pierwotnie napotykanym jest pod postacią narzędzia jako byt poręczny; nie jesteśmy w stanie inaczej pomyśleć obecności, jak tylko pod postacią utraty poręczności. Byt obecny (rzecz) to byt pozbawiony odniesień – byt, który po prostu jest. Rzeczy są obojętne na swoje bycie. *Dasein* – przeciwnie – zawsze się do swego bycia odnosi, pozostając w trwałej z nim relacji. Nie istnieje żadna zasada, która raz na zawsze określałaby możliwości bycia *Dasein*. W tym sensie człowiek pozbawiony jest istoty, a raczej jego istotą jest egzystencja, która zachowuje stałą otwartość na możliwości bycia, co oznacza, iż człowiek jest wolny. I tak istota prawdy (jako adekwatności myślenia i rzeczywistości) wyłania się z prawdy istoty, z bycia bytu: „istota prawdy to prawda istoty”³¹.

Tę właśnie prawdę wystawia dzieło; i to właśnie jest jego sensem oraz racją jego istnienia. „Być dziełem – bowiem – znaczy: wystawiać jakiś świat”³². W słynnym fragmencie o butach van Gogha czytamy:

W topornym masywie narzędzia-butów spiętrzył się mozół powolnego stąpania przez rozległe i stale jednakie bruzdy roli, nad którą unosi się ostry wiatr. Skórę pokrywa wilgoć i lepkość ziemi. Pod podeszwami przesuwa się samotność polnej drogi wiodącej przez zapadający wieczór. W narzędziu-butach pulsuje dyskretne wezwanie ziemi, jej ciche rozdarowywanie dojrzewającego ziarna i jej niepojęte odmawianie siebie w pustym odłogu zimowego pola. Przez to narzędzie przeciąga bezgłośna obawa o zapewnienie chleba, milcząca radość ponownego przetrwania biedy, niepokój w obliczu nadejścia narodzin i drżenie wobec zagrożenia śmiercią. Narzędzie to przynależy *ziemi*, a strzeże go *świat* chłopki. Z tego strzegącego przynależenia powstaje samo narzędzie ku swemu spoczywaniu w sobie³³.

³¹ Tenże *O istocie prawdy* wyd. cyt. s. 31.

³² Tenże *Źródło dzieła sztuki* wyd. cyt. s. 29.

³³ Tamże, s. 20.

Nie wnikając w to, czy buty faktycznie należały do chłopki, czy też do samego van Gogha, od razu uchwytnym sens dzieła sztuki według Heideggera. Dzieło wystawia fragment świata *Dasein* w jego różnorodnych powiązaniach i uwikłaniach – ukazuje bycie bytu, stosownie do różnych *modi* jego realizowania się, tj. dziejowe bycie *Dasein* jako egzystencję, bycie narzędzia jako jego poręczność i niezawodność, bycie rzeczy jako obecność (rzeczowość)³⁴. Czyni to oczywiście we właściwy dla siebie sposób, tj. z pewnej dziejowej perspektywy. Wszakże jest ono jakoś historycznie posadowione i pozostaje w związku ze światem, który ukazuje, a jako że prawda ma, zdaniem Heideggera, charakter dziejowy, to sensem dzieła sztuki jest historyczne ujęcie wydarzenia się bycia *Dasein*.

Lecz tu nie wyczerpuje się sens sztuki. Dzieła wystawiają świat i charakter bycia *Dasein* także przez swoją strukturę, a mianowicie przez to, że będąc artefaktami, wskazują na twórczy (poetycki) charakter bycia *Dasein* w świecie. Sensem tworzenia jest wydobywanie³⁵. Poetyzacja w znaczeniu greckiego *poesis* polega na tym, że *Dasein* powołuje do istnienia własny świat na zasadzie projektu. Poetyckość bycia *Dasein* opiera się na jego projekcyjnym stosunku do własnego bycia jako bycia-w-świecie³⁶, gdzie świat stanowi kontekst oznaczoności, w obrębie którego każdy byt staje się jednostką strukturalnie znaczącą, tzn. niosącą w sobie sens i znaczenie (swoje „ażeby” oraz „ze względu na”). Ów sens wydobywany jest w akcji nazywania. Język, zdaniem Heideggera, nie jest przede wszystkim narzędziem komunikowania się, lecz raczej rozumienia świata. „Istotą sztuki – powiada Heidegger - jest poetyzacja. Atoli istotą poetyzacji jest ufundowanie (*Stiftung*) prawdy”³⁷. Wszelka poezja (*Poesie*) w sensie twórczości językowej jest pochodna względem poezji (*Dichtung*) jako projekcyjno-twórczej egzystencji *Dasein*. Heidegger pisze:

Prawda jako prześwit i skrycie bytu dzieje się w poetyzowaniu (*Dichten*). Wszelka sztuka jako dopuszczanie dziania się nadejścia prawdy bytu jako takiego jest w *istocie poetyzacją* (*Dichtung*). Istotą sztuki, którą stanowią zarazem dzieło sztuki i artysta, jest odkładanie-się-w-dzieło prawdy. Z poetyzującej istoty sztuki dzieje się rozwieranie za jej sprawą otwartego miejsca pośród

³⁴ Tamże, s. 25.

³⁵ Tamże, s. 40.

³⁶ Tamże, s. 51.

³⁷ Tamże, s. 53.

bytu, miejsca, w którego otwartości wszystko jest inne niż zwykle. To za sprawą dzieła wszystko, co zwyczajne i dotychczasowe, staje się niebytem na mocy odłożonego w dzieło projektu na-rzucającej się nam nieskrytości bytu. [...] Oddziaływanie dzieła nie polega na skutkowaniu. Polega na dziejącej się z dzieła nieskrytości bytu, to zaś znaczy: bycia³⁸.

Poetycki charakter bycia *Dasein* wyraża się już w tworzeniu przez człowieka narzędzi, co – że się tak wyrażę – stanowi najniższy poziom wydobywania bytu ze skrytości, tyle że w przypadku narzędzia to, z czego zostało ono wytworzone, ulega zakryciu, jest zapomniane, w dziele natomiast określony skonfigurowany materiał dochodzi do głosu. Egzystencjalnym odpowiednikiem materii dzieła sztuki jest Ziemia. Bycie *Dasein* jest bowiem zmaganiem się z ziemią – tworzeniem własnego świata w oparciu o jakąś podstawę, która stanowiąc substrat świata, w świecie tym nie dochodzi do głosu. Ziemia z istoty swej jest niepoznawalna czy skrywająca, pozostaje czymś nieuchwytywanym w codziennym byciu *Dasein*; i o ile bycie w świecie obciążone jest konstytutywną dlań niestabilnością, o tyle Ziemia stanowi to, co stabilne.

Wiele z bytu stawia człowiekowi opór. Tylko niewiele zostaje poznane. To, co znane, jest czymś przypadkowym, to, co opanowane, jest niepewne. Byt nigdy, jak nazbyt łatwo mogłoby się wydawać, nie jest naszym wytworem, czy choćby tylko naszym przedstawieniem³⁹.

Tak więc Ziemi nie daje się sprowadzić od ogółu rzeczy. Te ostatnie pojawiają się dopiero na gruncie już ukonstytuowanego świata⁴⁰. Dlatego dzieło sztuki nie tylko „ustawia” Ziemię, a właściwie ją wytwarza, w tym sensie, że wydobywa z zapomnienia: „Dzieło wsuwa samą ziemię w Otwarte świata i w nim ją utrzymuje. *Dzieło pozwala ziemi być ziemią*”⁴¹. Tym, co dzieło sztuki wystawia, jest właśnie owo napięcie, spór Ziemi ze Światem. Dzieło sztuki dostarcza tu swoistej egzystencjalnej wiedzy dotyczącej właściwości naszego dziejowego stawania się, wiedzy, która nie jest po prostu poznaniem, ale raczej rozumieniem sporu zachodzącego pomiędzy Światem a Ziemią; dzieło

³⁸ Tamże, s. 51.

³⁹ Tamże, s. 36.

⁴⁰ Tamże, s. 31.

⁴¹ Tamże.

pokazuje, iż ludzki sposób bycia opiera się na trudzie przekształcania Ziemi w Świat⁴². „Istota prawdy jest sama w sobie prasporem, a w nim poprzez walkę wytwarza się otwarte centrum, do którego wstępuje byt i z którego wycofuje się w siebie”⁴³.

Jak powiedziano wcześniej, rozumienie zawsze jest jakoś nastrojone. Nastrój konstytuuje otwartość „tu oto”, które samo w sobie jako takie nie podlega tematyzacji, toteż przestrzeń otwartości umyka *Dasein*⁴⁴. W nastroju *Dasein* jest postawione wobec „że” swojego „tu oto” – staje wobec samego siebie, zanim jeszcze rozpocznie się jakiegokolwiek poznanie czy dążenie. Nastrojem, w którym ujawnia się całościowy kształt struktury bycia *Dasein* i w którym *Dasein* dochodzi do właściwości swego bycia, a co za tym idzie jego nieskrytości (prawdy), jest trwoga. Trwoga w pierwszym rzędzie uwalnia *Dasein* od związków ze światem i innymi, stawiając je wobec nicości, toteż pozbawia je możliwości rozumienia i wykładania bycia na podstawie tego, co w świecie zastane, czyli wykładni publicznej. Tym, o co trwoży trwoga, jest właściwa możliwość bycia-w-świecie *Dasein*⁴⁵ wobec jego konstytutywnej skończoności. Sensem fenomenu trwogi jest to, że oddaje ona *Dasein* jego byciu-ku-śmierci. Śmierć traktuje się tu jako najbardziej własną, bezwzględną, pewną, nieokreśloną i nieprześcignioną możliwość bycia *Dasein* – możliwość kresu bycia, ale i możliwość całościowego ujęcia egzystencji *Dasein*. Innymi słowy, trwoga trwoży o bycie wobec możliwości nie-bycia. Z tej perspektywy ukazują się najbardziej własne możliwości bycia *Dasein*⁴⁶. Śmierć bowiem jest dla *Dasein* możliwością wyróżnioną w tym sensie, że ukazuje bycie *Dasein* jako rzuconą możliwość, jako możliwość niemożliwości, tj. możliwość ostateczną i nieodwracalną, która piętnuje wszystkie pozostałe możliwości, pozwalając odróżnić te, które przynależą właściwości bycia *Dasein*, od tych, które podsuwa mu opinia publiczna.

Możliwość śmierci indywidualizuje *Dasein*. Z uwagi na nią bowiem zawsze musi ono samo podejmować wysiłek bycia autentycznego. Wobec śmierci każdy stoi we własnej osobie – nikt nie wyręczy nas w osobistym wysiłku umierania. Śmierć zarysowuje nieprzekraczalną różnicę pomiędzy *Dasein* a wszystkim innym. Wszelkie bycie

⁴² Tamże, s. 47.

⁴³ Tamże, s. 37.

⁴⁴ Tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 180.

⁴⁵ Tamże, s. 254.

⁴⁶ Tamże, s. 333.

przy tym, o co *Dasein* troszczy się, oraz współbycie z innymi zawodzi, toteż przekształceniu podlega tu sama troska: *Dasein* może być sobą tylko o tyle, o ile projektuje się na najbardziej własną możliwość bycia⁴⁷ i odnosi się do tego bycia bez żadnego zapośredniczenia. Teraz *Dasein* rozumie nie tylko świat jako obszar nieskrytości bytu, ale również innych jako innych właśnie. Indywidualizacja *Dasein* polega na tym, że popadłszy w trwogę, staje ono przed najbardziej własną możliwością bycia samym sobą. Antycypacja własnej śmierci uwalnia egzystencję *Dasein* od niewłaściwości bycia i czyni je wolnym ku własnej śmierci, tj. ku właściwości swego bycia. Innymi słowy, *Dasein* staje się wolne ku możliwości wybierania własnych możliwości⁴⁸. Odtąd świat jawi się jako obszar realizacji własnych możliwości *Dasein*, a i samo *Dasein* zaczyna pojmować własne bycie jako możliwość. Bycie-ku-śmierci bowiem wyraża się w typie zatroskania, byciu przy rzeczach – autentycznie zatroskanym sposobie bycia. Ukazuje bowiem *Dasein* jako byt rzucony w świat – świat, który wyznacza, jakie możliwości należą do *Dasein*, a jakie znajdują się całkowicie poza jego zasięgiem. W ten sposób istota prawdy zostaje ugruntowana w prawdzie bycia *Dasein*, w jego egzystencji. Istotą tej ostatniej jest natomiast ugruntowana w egzystencjalnej wolności transcendencja *Dasein* względem świata.

Dopiero teraz w pełni jesteśmy w stanie pojąć, na czym polega wspomniane odkładanie się prawdy w dziele sztuki. Heidegger pisze:

Im bardziej samotnie stoi w sobie dzieło ustalone w postać, im czyściej zdawałoby się zrywać wszelkie związki z człowiekiem, tym prościej pchnięcie sprawiające, że to dzieło *jest*, wstępuje w Otwarte, tym bardziej istotowo wypchnięte zostaje to, co nadzwyczajne, a odepchnięte to, co dotąd wydawało się zwyczajne. Atoli owo różnorodne pchanie nie ma w sobie nic gwałtownego; im czyściej bowiem samo dzieło odsunęło się w otwartość bytu przez nie samo wyjawioną, tym prościej wsuwa nas ono w tę otwartość i w ten sposób zarazem wysuwa z tego, co zwykłe. Podążać za tym przesunięciem znaczy: zmieniać utarte związki ze światem i ziemią i odtąd powstrzymywać się od wszelkiego obiegowego działania i oceniania, znania i oglądania, aby przebywać w prawdzie dziejącej się w dziele. Wytrwałość tego przebywania pozwala dopiero temu, co utworzone, być tym dziełem, którym jest. Owo pozwalanie dziełu na bycie dziełem nazywamy przechowywaniem (*Bewahrung*)

⁴⁷ Tamże, s. 350.

⁴⁸ Tamże, s. 249–250.

dzieła. Dopiero ze względu na przechowywanie, dzieło oferuje się w swoim byciu utworzonym jako rzeczywiste, tzn. teraz: dziełowo się wystaczające⁴⁹.

Heidegger przeciwstawia dzieła sztuki z jednej strony rzeczom, z drugiej narzędziom. Każde dzieło sztuki zawiera w sobie element rzeczowy w postaci materiału, z którego zostało wykonane, lecz od rzeczy różni się tym, że jest strukturą znaczącą. Od narzędzia z kolei dzieło sztuki odróżnia to, że nie istnieje ono po coś – cechuje je pewien rodzaj samowystarczalności. Dzieła sztuki znajdują się niejako na szczycie hierarchii, w której na najniższym stopniu występuje rzecz, wyżej zaś narzędzie. Dzieło sztuki zatem zajmuje transcendentálną postawę względem świata – nie należy do świata, ale stoi niejako ponad nim. W wielkim dziele sztuki przeto dokonuje się w łagodny sposób proces, który w przypadku trwogi zachodzi gwałtownie. *Dasein*, rozumiejąc wielkie dzieło sztuki, ujmuje świat, który dzieło przed nim otwiera, oraz właściwie rozumie własne uwikłania w świat. Odkładanie się prawdy w dziele polega zatem na tym, że wielkie dzieło sztuki czyni *Dasein* wolnym ku najbardziej własnym możliwościom jego egzystencji.

Nieprawda

Dochodzimy do kluczowej dla rozumienia sztuki masowej kwestii, a mianowicie – skrywania, które pierwotniejsze jest od wszelkiej prawdy. Brak aury w sensie Benjamina będzie dla dzieła oznaczał nie co innego, jak to, że dzieło nie transcenduje rzeczywistości, z której wyrasta, że – ujmując rzecz w terminach Heideggera – jest bytem wewnątrzświatowym. Jak powiedziano, egzystencja *Dasein* określona jest przez jego możliwości, toteż daje się o nim powiedzieć, że jest bytem, któremu przysługuje możliwość bycia prawdziwym lub nieprawdziwym, autentycznym lub nieautentycznym, odpowiednio do *modi* właściwości lub niewłaściwości realizowanego w tym byciu rozumienia. Stosownie do tego powiemy, że wielkie auratyczne dzieła sztuki to dzieła wyrastające z właściwego rozumienia bycia, sztuka ludowa oraz jej szczególna kontynuacja – sztuka masowa – byłyby produktem niewłaściwego egzystowania *Dasein*.

⁴⁹ Tenże *Źródło dzieła sztuki* wyd. cyt. s. 48.

Z oferowanej przez wielkie dzieło sztuki, a ugruntowanej w egzystencjalnym doświadczeniu twórcy, transcendentalnej perspektywy względem świata *Dasein* pojmuje nie tylko właściwość swego bycia, ale także konstytutywną dlań niewłaściwość. Heideggerowskie pojęcie prawdy jako nie-skrytości ma charakter negatywny: punktem wyjścia dla jej realizowania się jest skrytość, względnie zblądzenie. Z tekstu *O istocie prawdy* dowiadujemy się, że skoro istotą prawdy jest wolność, to człowiek może nie dopuścić do realizacji tejże istoty – nie pozwolić bytowi być tym, czym on jest i jak jest. Do władzy wówczas dochodzi pozór, a byt ulega zapomnieniu i skryciu. Jako że wolność człowieka nie jest jego własnością, a dzieje się raczej tak, że człowiek egzystuje jako tej wolności wydany, to i nieprawda nie jest wynikiem niedbałości i niemożliwości człowieka, ale wynika z samej istoty prawdy. Pozwalanie bytowi być polega właśnie na wydobywaniu go z pierwotnej skrytości⁵⁰, która jako właściwa prawdzie nieprawda starsza jest aniżeli wolność. Bierze się to stąd, że w codziennym zatroskaniu człowiek interesuje się bytem konkretnym, koncentrując się na wybranych jego aspektach. W ten sposób niejako dobrowolnie oddaje się temu, co obiegowe i zapomina o skrytości całości bytu. Trzyma się jedynie własnych konstrukcji i dąży do zabezpieczenia swych potrzeb, z których następnie czerpie miary, a w końcu samego siebie czyni wzorcem i miarą dla wszelkiego bytu w ogóle. Innymi słowy, staje się podmiotem⁵¹.

Na co dzień *Dasein* jest uwikłane w świat swego zatroskania i od niego wychodzi w swym rozumieniu bycia – wszakże wraz z narodzinami zostaje weń wrzucone i nań skazane. Świat wyznacza tu horyzont rozumienia – możliwość rozumienia samych możliwości. Stosownie do tego, *Dasein* egzystuje w *modusie* właściwości, o ile projektuje się na możliwości jemu przysługujące, jeśli zaś na możliwości, które do jego bycia nie należą, popada w niewłaściwość – zblądzenie. Konsekwencją rzucenia jest to, że *Dasein* upada w świat go otaczający⁵², świat, w którym przede wszystkim napotyka innych ludzi – bycie *Dasein* jako bycie-w-świecie jest z istoty swej współbyciem. *Dasein* upada i oddaje siebie innym, tracąc własne bycie, jak gdyby oni mu je odbierali: popada w bezosobowy sposób egzystowania, określony

⁵⁰ Tenże *O istocie prawdy* wyd. cyt. 23.

⁵¹ Tamże, s. 25

⁵² Tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 180.

przez Heideggera mianem *das Man*⁵³, w „bezpodstawność i marność niewłaściwej powszedniości”, nie odróżniając siebie od innych. Od zarania swej egzystencji *Dasein* odwraca się od samego siebie jako właściwej możliwości bycia Sobą⁵⁴. Jako że *das Man* wyznacza pierwszą i podstawową wykładnię świata i bycia-w-świecie oraz stanowi wyjściową artykulację odniesieniowego kontekstu oznaczoności, to niebycie-samym-sobą winno się tu traktować jako pozytywną możliwość *Dasein*, jako jego najbardziej podstawowy sposób bycia-w-świecie. Właściwe rozumienie bycia musi zatem przybrać postać korekty, uwalniania się od przesądu czy wydobywania z zapomnienia, jakie na *Dasein* nakłada samo jego bycie-w-świecie; toteż jest ono w istocie modyfikacją *das Man*. Sam świat jako przestrzeń nieskrytości okazuje się tu źródłem skrywania bycia bytu: zanurzone w świecie *Dasein* przeocza całościowy fenomen świata na rzecz bytu obecnego. Rozpoznanie tego przeoczenia daje podstawę do uwolnienia się od skrytości, a także do ontologicznej interpretacji konstytucji bycia *Dasein*⁵⁵.

Trwoga, w której ugruntowana jest właściwość bycia *Dasein*, przyprawia je o nieswojość, dlatego odwraca się ono do bycia-ku-śmierci. Nieswojość wynika tu z odkrycia własnego rzucenia w świat, bycia zdany na ten, a nie inny świat, z tego, że ów świat jest obszarem realizowania się możliwości i tylko możliwości, że – innymi słowy – wszystko mogłoby być inaczej, że egzystencja *Dasein* jest niczym innym, jak tylko stałym umieraniem. Stawia to *Dasein* wobec konieczności szczególnego zatroskania o własne bycie, dlatego uwalniając się od nieswojości i troszcząc się, upada ono w świat⁵⁶ tak, iż autentyczne zatroskanie przekształca się tu w egzystencję *das Man*⁵⁷. Ucieczka przed śmiercią stanowi tu najlepsze potwierdzenie jej pewności, choć w codziennożyciowym krzątaniu się *Dasein* zapomina o tym, że śmierć możliwa jest w każdej chwili. Dwuznaczność powszechnej wykładni śmierci wyraża się w tym, że z jednej strony *Dasein* egzystując w *das Man* unika i odsuwa od siebie śmierć, z drugiej zaś to unikanie jest najlepszym potwierdzeniem jej pewności. W ten oto sposób bycie *Dasein* przybiera postać ciągłej gry właściwo-

⁵³ Tamże, s. 240–241.

⁵⁴ Tamże, s. 172.

⁵⁵ Tamże, s. 173.

⁵⁶ Tamże, s. 334–335.

⁵⁷ Tamże, s. 338.

ści i niewłaściwości bycia – ciągłego sporu pomiędzy Ziemią a Światem. Istotą skrytości i zbłądzenia nie jest to, że coś jest zakryte czy schowane, ale raczej to, że z uwagi na swą oczywistość w ogóle nie podlega tematyzacji, a w końcu popada w zapomnienie.

Das Man Heidegger charakteryzuje za pomocą trzech fenomenów: (1) gadaniny, (2) ciekawości oraz (3) dwuznaczności. Wiodą one *Dasein* ku byciu-w-świecie pozbawionym gruntu, ku swoistemu wszędzie i nigdzie jego bycia. (1) Gadanina to forma powierzchownej komunikacji, która jako taka nigdy nie sięga natury rzeczy⁵⁸. Mowa stanowiąca konstytutywny element kształtowania otwartości i zrozumienia bycia-w-świecie, przechodząc w gadaninę staje się raczej podstawą skrywania bytu z wnętrza świata. Jej sensem jest to, że zawiesza relacje *Dasein* z jego światem oraz innymi w taki sposób, iż *Dasein* stale trwa przy świetle⁵⁹. (2) Z kolei u podstaw ciekawości leży ludzkie dążenie do poznania, które tutaj staje się chwilowym, rozproszonym i przelotnym odnoszeniem się do bytu; w ogóle nie dba o prawdę, ale zdaje się na to, co podsuwa świat, dążąc raczej do przyjemności poznawczej niż rzeczywistego poznania⁶⁰. (3) Dwuznaczność zaś opiera się na niemożliwości rozstrzygnięcia, co jest dostępne rozumieniu, a co nie. Jest ona cechą gadaniny oraz ciekawości. O ile te ostatnie podsuwają przeczucie odnośnie do tego, co powinno się wydarzyć i jak należy postępować, o tyle dwuznaczność sprawia, że skoro tylko coś, co zostało podjęte przez gadaninę, się spełni, *Dasein* traci dla tego czegoś zainteresowanie⁶¹. Jednak dwuznaczność zasługuje na pewne wyróżnienie, wyrasta bowiem z najbardziej pierwotnego rozumienia możliwości bycia *Dasein*, a mianowicie ze zrozumienia skończoności własnego bycia: im lepiej *Dasein* pamięta o własnym byciu jako skończonym i gorliwiej się o nie troszczy, tym bardziej upada w świat najbliższego zatroskania, zapominając o własnym byciu, im bardziej otwiera się przed nim byt w całości, tym bardziej się on zamyka.

⁵⁸ Tamże, s. 223.

⁵⁹ Tamże, s. 225.

⁶⁰ Tamże, s. 227–229.

⁶¹ Tamże, s. 230–231.

Sztuka masowa

Z perspektywy myśli Heideggera rozróżnienie na sztukę elitarną (auratyczną, wysoką) i popularną (nieauratyczną, niską), która obejmuje sobą fenomeny sztuki ludowej oraz masowej, sprowadzałoby się do dystynkcji pomiędzy sztuką odkrywającą właściwość bycia *Dasein* a sztuką, która tej właściwości sprostać nie jest w stanie. O ile znamienna dla wielkiej sztuki auratycznej jest transcendencja względem rzeczywistości, o tyle sztuka niska właśnie tego nie czyni. Słowa takie jak „niska” czy „przyziemna” nie mają tu charakteru wartościującego, ale raczej opisowy i wskazują na nieauratyczność dzieł sztuki popularnej, na to, że jest ona zakorzeniona w świecie samego *Dasein*, przez co do złudzenia przypomina byty wewnątrzświatowe. Stąd jej – wspomniana przez Carrolla – intuicyjna zrozumiałość, łatwa przyswajalność, egzoteryczność i schematyczność. Cechy te dzieli z gadaniną i ciekawością. Stanowi ideologiczne narzędzie służące propagowaniu opinii publicznej i obiegowej wykładni bycia. Nie odkłada się w niej prawda bycia *Dasein*, lecz przeciwnie – właściwa tej prawdzie nieprawda. W tym też zawiera się konstytutywna dla niej dwuznaczność i powierzchowność. Dwuznaczność sztuki masowej oraz sztuki ludowej polega na tym, że systematycznie odwraca się ona od skończoności bycia *Dasein*, a zarazem ją przywołuje. Sztuka ludowa zakorzeniona jest w życiu wspólnot symbolicznych, egzystencji w bezpośredniej bliskości przyrody. Jak pokazuje Jean Baudrillard, wspólnoty symboliczne nie znają radykalnego rozdzielenia życia i śmierci. Sztuka masowa z kolei, przynajmniej ta należąca do – że się tak wyrażę – głównego nurtu, opiera się na wykluczeniu śmiertelności bycia ludzkiego z przestrzeni społecznej. Jeśli zgodzić się z Baudrillardem, to tym samym zarówno w przypadku wspólnot symbolicznych, jak i mas ufundowana na radykalnym rozróżnieniu życia i śmierci Heideggerowska właściwość bycia staje się niemożliwa, przynajmniej w wymiarze społecznym. Rzecz w tym, że na pojęciu ludzkiej śmiertelności Heidegger oparł również swą wizję dziejów. Sensem bycia *Dasein* jest jego czasowość, rozciągnięcie bycia pomiędzy narodzinami i śmiercią, gdzie *Dasein* wraz z narodzinami zostaje wrzucone w świat, który dziedziczy po swoich przodkach i zrazu egzystuje pod przemożnym jego wpływem, toteż punktem wyjścia w ludzkim rozumieniu bycia jest egzystencja niewłaściwa, która następnie podlega korekcie wsku-

tek egzystencjalnego doświadczenia trwogi. Efektem tego doświadczenia jest to, że *Dasein* dochodzi dzięki niemu do właściwości rozumienia, tj. rozumienia własnych możliwości i własnego bycia-w-świecie jako rozciągniętego między narodzinami i śmiercią, po której z kolei pozostawia spadek swoim potomkom w postaci zawsze jakoś już ukonstytuowanego świata. Heideggerowska wizja dziejów, i to w wymiarze zarówno jednostkowej egzystencji *Dasein*, jak i społecznym, jest w istocie koncepcją liniową, gdzie historia toczy się od przeszłości ku przyszłości. Wiarę późnego Heideggera oraz jego następców (Hansa-Georga Gadamera oraz Paula Ricouera) w możliwość restaurowania właściwego rozumienia bycia pod wodzą myśliciela i poety należy raczej zaliczyć do kategorii *wishful thinking*; dodam od siebie, że w przypadku Heideggera o dość obrzydliwych konotacjach politycznych, gdyż zapomnienie bycia stanowiło większy problem aniżeli mordowanie ludzi w obozach koncentracyjnych. Wspólnoty symboliczne, w przeciwieństwie do społeczeństw przedburżuazyjnych i burżuazyjnych, opierają się na cyklicznym doświadczeniu czasu, stąd akcentowana przez Baudrillarda ambiwalencja egzystencji symbolicznej (Heidegger powiedziałby „dwuznaczność”). Masy zaś w ogóle nie odnoszą do czasu historycznego – istnieją poza nim, w swego rodzaju wiecznym teraz, opartym na cyklach produkcji i konsumpcji.

Ta beczasowa egzystencja wspólnot symbolicznych oraz mas znalazła swój wyraz w charakterze tworzonej w tych społecznościach sztuki. Dzieła ludowe oraz masowe nie wystawiają sporu Ziemi i Świata, ale raczej są członkami tego sporu, sposobem radzenia sobie przez *Dasein* z własną skończonością. Sztuka ludowa oraz masowa winny być ujmowane w kategoriach struktur świata, w ramach którego funkcjonują, oraz materialnego zakorzenienia *Dasein* w tymże świecie. W ramach sporu Ziemi i Świata sztuka ludowa i masowa sytuują się raczej po stronie Ziemi, tj. wspomnianego materialnego ufundowania bycia *Dasein* jako bycia-w-świecie. Z uwagi na swą przyziemność sztuka ta z definicji ma charakter zamykający, względnie skrywający. Widzimy zatem, że beczasowość sztuki nieauratycznej nie redukuje się – jak to przedstawiał Benjamin – do samych tylko metod tworzenia dzieł, a mianowicie zastąpienia manualnego ich produkowania produkcją maszynową, lecz ma głębsze podstawy egzystencjalne – wynika ze sposobu egzystowania ludzi w ramach wspólnot symbolicznych oraz mas.

Zarówno Benjamin, jak i Heidegger nie poświęcili uwagi sztuce ludowej, czyli sztuce nieauratycznej, lecz też niepodlegającej reprodukcji mechanicznej. Przypadek sztuki ludowej jednak wskazuje na fakt, że aczasowość sztuki nieauratycznej wynika z jej natury, a nie tylko środków produkcji i reprodukcji dzieł sztuki. Czy zatem medium artystyczne i sposób tworzenia dzieł nie odgrywają żadnej roli? Otóż odgrywają. Pojawienie się masowych środków reprodukcji dzieł zadecydowało o przekształceniach w obrębie sztuki ludowej, a mianowicie o wyłonieniu się z niej sztuki masowej, z jednej strony, oraz przekształceniach w obrębie sztuki wielkiej, z drugiej – przekształceniach, których Heidegger zdawał się kompletnie nie dostrzegać, a mianowicie o końcu sztuki wielkiej jako zbioru jednostkowych dzieł geniuszu ludzkiego. Heideggerowska krytyka muzeum grzeszy romantycznym infantylizmem, wiarą w to, że dzieła sztuki są w stanie jeszcze funkcjonować poza instytucją świata sztuki. Opisywany do znudzenia *casus Fontanny* Marcela Duchampa pokazuje, że instytucja muzeum czy galerii wystawienniczej przynależy dziś do istoty samej sztuki wysokiej, a zarazem daje do zrozumienia, że sztuka wielka uległa swego rodzaju heglowskiemu zniesieniu – została zniesiona i zachowana zarazem, a właściwie zachowana w formie nieważnej, skazanej na bezgłośne życie w kosmosie świata sztuki, która rację swego bytu znajduje jedynie dzięki własnej teorii.

Arthur Danto przedstawia koniec sztuki jako przejście w jej historii od okresu historycznego do posthistorycznego. Dzieje sztuki to dzieje utraty jej historycznego azymutu oraz wewnętrznego wyczerpania się pojęcia sztuki. Danto twierdzi, że w epoce historycznej rozwój sztuki podporządkowany był realizowaniu kategorii *mimesis*. Model ów dominował aż do pojawienia się fotografii, a później filmu. Rozwój polegał na wynajdywaniu coraz to nowych technik odwzorowania – percepcyjnych odpowiedników doświadczenia. Jednak jak nieprzekraczalną granicą dla sztuk plastycznych było przedstawienie ruchu, tak dla sztuk narracyjnych – obraz. Film okazuje się pierwszą sztuką, która te ograniczenia znosi.

Malarze zaś i rzeźbiarze zaczęli otwarcie porzucać ów cel sztuki właśnie w tym samym czasie, gdy zostały sformułowane wszystkie podstawowe strategie kina narracyjnego. Około 1905 roku odkryto i zaczęto stosować niemal wszystkie kinowe strategie. Właśnie wtedy artyści zaczęli zadawać sobie pytanie, niekiedy jedynie przez swoje działania, o to, co pozostało im do zrobienia teraz, gdy inicjatywę przejęły inne technologie. [...] Ale zważywszy na to,

jak postęp był rozumiany, to około 1905 roku okazało się, że malarze i rzeźbiarze mogli usprawiedliwić swoje działania jedynie dzięki redefinicji sztuki w sposób, który musiał być prawdziwym wstrząsem dla oceniających malarstwo i rzeźbę nadal przy użyciu paradygmatu postępu, nie rozumiejąc, że przekształcenie technologii czyniło teraz praktyki zgodnie z tym kryterium coraz bardziej archaicznymi⁶².

W ten sposób przedstawieniowość traci na znaczeniu w sztuce, a jej miejsce zajmuje ekspresja. Zmienia się także struktura historii sztuki – sztuki nie daje się już traktować jako dziedziny postępu, ponieważ nie ma kryteriów, na podstawie których dałoby się ocenić stopień ekspresyjności dzieł, toteż historia sztuki przybiera odtąd postać następstwa „indywidualnych aktów” artystycznych. Od 1906 roku historia sztuki staje się historią nieciągłości, a z uwagi na ową nieprzystawalność styków i nurtów artystycznych każdy kierunek w sztuce wiązał się odtąd będzie z teorią. Koniec sztuki polega na jej wchłonięciu przez własną teorię, w stosunku do której sztuka sama staje się niemalże zbędna. Danto nawiązuje do Hegla:

Historyczna doniosłość sztuki wynika więc z faktu, że umożliwia ona i czyni ważną filozofię sztuki. Jeżeli przyjrzymy się teraz sztuce ostatniego okresu w tych wspaniałych zresztą kategoriach, to widzimy, że w coraz większym stopniu zależy ona w swym istnieniu od teorii. Dlatego teoria nie jest czymś zewnętrznym wobec świata, który stara się zrozumieć, i dlatego też aby zrozumieć swoje przedmioty, musi zrozumieć samą siebie. Lecz te późne wytwory sztuki eksponują inną zależność, która pokazuje, że gdy przedmioty te zbliżają się do zera, to ich teoria zbliża się do nieskończoności, tak że w końcu niemal wszystko, co istnieje, jest teorią, sztuka zaś znika ostatecznie zaślepiona czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości⁶³.

Sztuka nowoczesna staje się filozofią sztuki. Przestaje przy tym zwracać się ku światu, tracąc związek z rzeczywistą egzystencją ludzką. Awangarda nie zajmuje pozycji transcendentalnej względem rzeczywistości, jak to się działo w przypadku dzieł klasycznych, do których odnosił się Heidegger, lecz wręcz transcendentną. Widzimy zatem, że Heideggerowska koncepcja sztuki jako odkładania się prawdy w dzie-

⁶² A. C. Danto *Koniec sztuki* [w:] tegoż *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 206.

⁶³ Tamże, s. 213.

ło odnosi się tylko do określonego okresu historii sztuki – okresu historycznego w sztuce. Sytuacja, w której dziełem może stać się dowolny artefakt uznany przez świat sztuki za dzieło sztuki, była dla Heideggera całkowicie nie do pomyślenia. To, co wydarzyło się około roku 1905, kiedy to pojawił się film, daje się opisać jako zasadniczy rozpad estetycznego porządku świata, który odąd zostaje podzielony na świat ludzki – świat mas oraz elitarny świat sztuki. Jak zatem przedstawia się ów świat mas?

Jeśli przyjrzymy się Heideggerowskiemu pojęciu świata, w którym zawarte są sztuka ludowa i masowa, to od razu dostrzegamy, że świat ten stanowi strukturę znakową w sensie de Saussure'a, gdzie każde narzędzie funkcjonuje jako jednostka czysto pozycyjna i różnicująca, której tożsamość jest skutkiem różnic i odniesień względem innych jednostek znaczących. Heidegger w *Sein und Zeit* podaje charakterystykę świata jako języka, względem którego mowa, którą na co dzień się posługujemy, jest wtórna:

Rozumienie [...] utrzymuje wspomniane relacje w pewnej uprzedniej otwartości. Zażyte przebywając pośród nich, trzyma je przed sobą jako to, w czym się jego odnoszenie porusza. Rozumienie daje się odnosić w obrębie samych tych relacji i na ich podstawie. Relacyjny charakter tych relacji odnoszenia ujmujemy jako o-znaczanie (*be-deuten*). W zażyłości z tymi relacjami jestestwo oznacza dla samego siebie, daje źródłowo do rozumienia swe bycie i możliwość bycia w aspekcie swego bycia-w-świecie. [...] Relacje te są sprzężone ze sobą jako źródłowy całości kształt, są tym, czym są, jako owo o-znaczanie, w którym jestestwo już z góry daje sobie samemu do rozumienia swe bycie-w-świecie. Całości kształt relacji tego oznaczania nazywamy *oznaczonością* (*Bedeutsamkeit*). To ona stanowi strukturę świata, czyli tego, w czym jestestwo jako takie zawsze już jest. *Zżyte z oznaczonością jestestwo jest ontycznym warunkiem możliwości odkrywalności bytu, który jest spotykany w świecie mając sposób bycia powiązania (poręczności) i tak może się ujawniać w swym w-sobie.* [...] Sama jednak oznaczoność, z którą jestestwo zawsze już jest zżyte, kryje w sobie ontologiczny warunek możliwości tego, by rozumiejące jestestwo mogło jako interpretujące otwierać coś takiego jak 'znaczenia', które ze swej strony fundują możliwe bycie słowa i języka⁶⁴.

Ten długi cytat ma dla nas znaczenie o tyle, że pokazuje, do jakiego stopnia Heidegger pojmuje świat i światowość w kategoriach językowych w sensie strukturalnym.

⁶⁴ M Heidegger *Bycie i czas* B. Baran (tł.) Warszawa 1994 s. 124; por. tenże *Sein und Zeit* wyd. cyt. s. 116–117.

Jeśli mielibyśmy zdefiniować język na podstawie wywodów zawartych w de Saussure'owskim *Kursie językoznawstwa ogólnego*⁶⁵, to definicja ta przedstawiałaby się następująco: Język jest złożonym systemem znakowym (składającym się ze znaków), istniejącym w społeczeństwie i umożliwiającym wzajemne komunikowanie się członków tego społeczeństwa; elementarną częścią znaczącą języka jest fonem, tj. jednostka pozbawiona tożsamości, której wartość w całościowym systemie języka wynika z różnic i pozycji, jaką zajmuje ona względem innych jednostek. Znaki językowe tworzą liniowe ciągi znaczące, o charakterystyce czasowej, zwane syntagmami i wchodzące w związki skojarzeniowe z innymi znakami. Zachodzące w każdym ze znaków, na mocy samej tylko definicji znaku, połączenie elementu znaczącego ze znaczoną jest arbitralne. Przez analogię powiedzielibyśmy: świat jest złożonym systemem narzędziowym (składającym się z narzędzi), istniejącym społecznie i umożliwiającym wzajemne odnoszenie się do siebie członków wspólnoty; elementarnymi częściami tegoż świata są narzędzia, tj. jednostki pozbawione tożsamości, których wartość w całościowym systemie świata wynika z różnic i pozycji, jakie zajmują względem innych jednostek. Narzędzia tworzą złożone konteksty narzędziowe ze względu na ich odniesienie do potrzeb ludzkich (tj. mają swoje „ze względu na”) o charakterystyce czasowej (mają swoje „ażeby”, odniesienie do celów, którym służą) oraz wchodzą w zależności z innymi narzędziami. Chciałoby się postawić tu kropkę na „i” i powiedzieć, że zachodzący na mocy definicji związek każdego narzędzia z byciem *Dasein* jest arbitralny, lecz na to właśnie Heidegger nigdy by nie przystał.

Próba zastosowania pojęcia *das Man* do analizy sztuki nieauratycznej ukazuje ją jako zakorzenioną w potrzebach ludzkich i jako taką wchodzącą w strukturalne związki ze światem ludzi. Sztuka ta bowiem dzieli z narzędziami to, że jest niesamodzielna względem świata, co oznacza, że każde jej dzieło jest jednostką strukturalną, która swój sens i znaczenie uzyskuje dopiero na mocy różnic i stosunków zachodzących między nią a resztą kontekstu znaczeniowego, w którym się pojawia. Sztuka ta zatem winna być analizowana w kategoriach kodów znaczeniowych właściwego dla niej świata, to znaczy „oznaczoności”. Pod pojęciem kodu będziemy rozumieli

⁶⁵ F. de Saussure *Kurs językoznawstwa ogólnego* K. Kasprzyk (tł.) Warszawa 1961.

zbiór reguł, które: wyznaczają (1) zasób symboli systemu znaczącego, (2) ich wzajemne relacje, (3) dopuszczalne sposoby ich wiązanie ze sobą i/lub (4) ich interpretację. Sztukę nieauratyczną trzeba ujmować w kategoriach struktur, czyli kategoriach synchronicznych. Pozwala to na uniknięcie psychologizmu obecnego u całkiem sporej części teoretyków kultury masowej czy odwoływania się do tak pokrętnych pojęć, jak „łatwa przyswajalność dzieła”. To także dość dobrze tłumaczy zaakcentowaną przez Benjamina aczasowość sztuki nieauratycznej. Brak aury sprowadza się do tego, że dzieła zostają wyjęte spod warunków czasowego stawania się. Każdy charakteryzujący się brakiem aury fenomen kulturowy winien zatem być analizowany na tle kulturowym, z którego się wyłania, ujęty w złożony system opozycji binarnych decydujących zarówno o jego kształcie, jak i tożsamości. Analizowanie poszczególnych dzieł w odosobnieniu czy jako zbiorów dystrybutywnych nie ma najmniejszego sensu i może tylko zaciemnić znaczenie fenomenów.

Posługując się przyjętym aparatem pojęciowym, możemy nakreślić podstawowe podziały strukturalne w obrębie sztuki jako całości. Wyróżniam zatem: (I) sztukę auratyczną, a w jej obrębie (1) sztukę auratyczną okresu historycznego oraz (2) sztukę auratyczną okresu posthistorycznego; (II) sztukę nieauratyczną, a w niej z kolei (1) sztukę ludową oraz (2) masową. Ta ostatnia zaś dzieliła się będzie na: (a) pop, (b) sztukę alternatywną oraz (c) sztukę eksperymentalną.

(I) Charakterystyczne dla całej sztuki auratycznej jest to, że kod, wedle którego się ona organizuje, ma charakter diachroniczny. Do jej istoty bowiem należy systematyczna transcendencja poza każdorazowo zastaną rzeczywistość historyczną. (1) W przypadku sztuki auratycznej okresu historycznego znamienne jest to, że dokonuje ona stałych przekształceń kodu, wedle określonej reguły – pewnego znaczącego transcendentalnego, jak powiedziałaby Derrida. Warunkiem możliwości linearnej historii sztuki jest jej podporządkowanie realizacji jakichś wyższych, niekiedy pozaartystycznych celów. Regulacją jej dziejów może być np. *mimesis*⁶⁶, dochodzenie do absolutności samopoznania ducha (Hegel), ukazywanie prawdy bycia (Heidegger). Innymi słowy, sztuka taka powołuje do istnienia nowe symbole lub

⁶⁶ Danto podkreśla, że w swej wizji rozwoju sztuki jako opartej na kategorii *mimesis* opiera się na analizach Gombrichowskiej interpretacji *Żywotów najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego.

przynajmniej, jak w przypadku manieryzmu, je rekonfiguruje, lecz trzyma się przy tym określonych zasad, na mocy których jest rozpoznawalna jako sztuka właśnie. Dzieło całkowicie i bez reszty rewolucyjne nie zostałoby rozpoznane jako dzieło. (2) Sztuka auratyczna okresu posthistorycznego z kolei uwalnia się od reguł kierujących kodem. Ciągłe powołuje do życia nowe kody, poddając refleksji i dekonstrukcji kody zastane, przy czym mogą to być kody wywodzące się zarówno z wcześniejszej praktyki artystycznej (np. muzyka Arvo Pärta czy Meredith Monk), jak i świata ją otaczającego (np. *Differend Trains* Steva Reicha).

(II) Odmienne sprawa przedstawia się w przypadku sztuki nieauratycznej. Kody, którymi się ona posługuje, wywodzą się wprost ze środowiska społecznego, w ramach którego sztuka ta funkcjonuje, i pozostają w ścisłym strukturalnym związku ze sposobami zabiegania przez ludzi o zapewnienie sobie środków do życia, ujmując rzecz w terminach Heideggera – odmianami zatroskania o własne bycie i związanymi z nimi typami upadania w świat najbliższego zatroskania. (1) W przypadku sztuki ludowej będzie to zatroskanie oparte na posługiwaniu się stosunkowo prostymi narzędziami, dostosowanymi do konkretnych potrzeb ludzkich, zarówno materialnych, jak i emocjonalnych, których zaspokajanie zwykle powiązane było z cyklami przyrodniczymi i cykliczną formą życia plemiennego, względnie wiejskiego. (2) Sztuka masowa rodzi się jako produkt uboczny zmian w sposobie produkcji materialnej w dobie industrializmu i postindustrializmu. Nie tylko dzieła sztuki zaczęto wówczas produkować na masową skalę, lecz cały świat człowieka zaczął podlegać reprodukcji. Kod epoki industrializmu to kod produkcji materialnej, kod epoki postindustrialnej to kod konsumpcji. Z uwagi na relację dzieł sztuki masowej do tychże kodów wyróżniam: (a) sztukę popularną jako sztukę nacechowaną afirmatywnym stosunkiem do kodu, np. popularne seriale, muzyka dyskotekowa czy „opery mydlane”; (b) sztukę alternatywną (kontrkulturową) jako sztukę, która występuje w opozycji do kodu, np. punk rock, heavy metal, reggae; (c) sztukę eksperymentalną, czyli sztukę, która wykorzystuje kody i dokonuje ich rekonfiguracji, piętnując w ten sposób z gruntu nie-właściwy sposób bycia *Dasein* w świecie. Jako przykład tej ostatniej można podać chociażby wieloletnią działalność grupy The Residents, filmy Petera Greenawaya, twórczość Franka Zappy czy postpunkowy kabaret Tiger Lillies.

Jak widzieliśmy, Heidegger opiera pojęcie właściwości bycia *Dasein* na jego stosunku do śmierci. Baudrillard poszedł dokładnie w przeciwnym kierunku. Rozwój kapitalizmu oraz przejście do epoki konsumpcjonizmu to czas, w którym dochodzi od zasadniczych przemian w stosunku człowieka do dóbr materialnych. Stosunek pomiędzy światem człowieka a jego byciem stał się arbitralny, co więcej, same potrzeby ludzkie podlegają ustawicznemu kształtowaniu ze strony społecznego totum. Innymi słowy, otaczający *Dasein* świat przestał być obszarem nieskrytości i rozumienia bycia, wręcz przeciwnie, stał się obszarem zapomnienia, które nie polega na oczywistości i przeoczeniu bycia, ale tym, że świat ten narzuca człowiekowi określoną jego wykładnię. Heidegger nie dostrzegł, w jakim stopniu bycie zostało pochłonięte przez strukturę otaczającego człowieka świata. Nie trwoga, lecz upadanie decyduje o charakterze egzystencji ludzi. Parafrazując tezę z *O istocie prawdy*, powiemy: prawdą istoty jest niemożliwość prawdy. Baudrillard wskazuje na to, że w społeczeństwie industrialnym i postindustrialnym dokonuje się wyrugowanie śmierci z obszaru życia publicznego – bycie-ku-śmierci zostało obłożone komunikacją. Znalazło to swój wyraz również w charakterze samych dzieł sztuki. O ile pop oraz twórczość kontrkulturowa przesiąknięte są witalizmem, choć nierzadko odmiennie pojmowanym, o tyle twórczość eksperymentalna dąży do oddania realności śmierci. Piętnuje tym samym z gruntu nie-prawdziwy (niewłaściwy) sposób bycia ludzi w społeczeństwach współczesnych, lecz w przeciwieństwie do Heideggerowskiej wielkiej sztuki nie rości sobie żadnych pretensji do prawdy ani piękna.

Wnioski

Próba zaaplikowania aparatu pojęciowego filozofii Heideggera do sztuki masowej pokazuje, co następuje:

- (1) Zachodzi możliwość ujęcia różnicy pomiędzy sztuką wysoką a niską w terminach właściwości i niewłaściwości bycia. Sztuka wysoka to sztuka zakorzeniona we właściwości bycia *Dasein*, zaś sztuka niska – przeciwnie – w jego niewłaściwości.
- (2) Pociąga to za sobą przekształcenie w Benjaminowskim pojęciu nieauratyczności sztuki masowej. Nieauratyczny, aczasowy charakter dzieł masowych pochodny jest do niewłaściwego bycia *Dasein* i upadania w świat najbliższego zatroskania.

- (3) O ile świat bycia *Dasein* stanowi w pierwszym rzędzie strukturalny kontekst narzędziowy, o tyle dzieła sztuki nieauratycznej winny być traktowane jako jednostki strukturalne wpisane w kontekst świata.
- (4) Jeśli świat bycia *Dasein* został ukonstytuowany wskutek troski, jaką *Dasein* okazuje własnemu byciu, to sztukę nieauratyczną należy analizować jako pochodną względem form zatroskania *Dasein*, zwłaszcza materialnego ufundowania bycia *Dasein*.
- (5) Słabość myśli Heideggerowskiej polega przede wszystkim na niedostatecznym ujęciu fenomenu troski, a mianowicie nieuchwyceniu przemian, jakie dokonały się w egzystencji ludzkiej pod wpływem zmian w produkcji materialnej, które wpłynęły także na sposób tworzenia i funkcjonowania sztuki w świecie współczesnym. Toteż dalsza analiza ujawnia:
- (6) Konieczność przeformułowania myśli Heideggerowskiej pod kątem analizy zjawiska konsumpcji jako współczesnego sposobu realizowania się troski o bycie *Dasein*, czego późniejszą konsekwencją jest zasadnicze odrealnienie rzeczywistości społecznej, to znaczy jej estetyzacja. Estetyzację świata społecznego winno się tu rozumieć jako zasadnicze odwrócenie perspektywy, polegające na społecznym ustanowieniu totalności *das Man*, tak iż pochłania ono całość bycia *Dasein*, unieważniając tym samym opozycję właściwości i niewłaściwości bycia – opozycję, na której funduje się również egzystencjalne pojęcie prawdy. W społeczeństwie współczesnym właściwość bycia wyparowuje, a wraz z nią oparte na niej pojęcie rzeczywistości. Ta ostatnia, jak pokazuje Jean Baudrillard, zostanie zastąpiona hiperrzeczywistością – społecznym symulakrum pozbawionym jakiegokolwiek odniesienia do oryginału.
- (7) W sztuce proces ten znalazł odzwierciedlenie w postaci instytucjonalizacji sztuki wysokiej i umasowienia sztuki niskiej. Dla sztuki wysokiej oznacza to jej historyczne wyczerpanie się i zamknięcie w uniwersum świata sztuki. Można by tu wysunąć dość ryzykowną tezę, iż w obliczu mas sztuka wysoka nie pełni żadnych funkcji pozaestetycznych. Jej funkcje zostają przejęte przez eksperymentalną sztukę masową, która dokonując rekonfiguracji kodów lub sięgając po to, co społecznie zakazane, na przykład śmierć, brzydotę czy ideologię nazistowską, podejmuje się estetycznej krytyki społeczeństwa masowego. Należy tu nadmienić,

że niekiedy sztuka wysoka opuszcza swój świat teorii estetycznych, zbliżając się do sztuki masowej, sztuki eksperymentalnej, czego przykładem są opery Philipa Glassa czy sięganie do wzorów sztuki masowej przez Alfreda Schnittke. Zjawiskom tym jednak należy poświęcić odrębny tekst.

- (8) Przyjęta perspektywa wskazuje również na uwikłania myśli Heideggera jako całości, a estetyki w szczególności, w ideologię burżuazyjną, a przez to dostosowaną do historycznej epoki historii sztuki. Zastosowanie jej do analizy sztuki epoki posthistorycznej wymagałoby bardzo głębokich przeformułowań w fenomenologii Heideggera. „Głębokich” jednak nie oznacza tu „niewykonalnych”.
- (9) Zastosowanie aparatu pojęciowego fenomenologii do analiz sztuki masowej jest jednak o tyle obiecujące, że pozwala uwolnić teorię sztuki masowej od stale jeszcze pokutującego w niej psychologizmu. To samo zresztą dotyczy przywołanego tu w paru miejscach Baudrillarda.

The Truth of the Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.

An Attempt at a Heideggerian Interpretation of the Work of Art

The text attempts to find a way for Heidegger's aesthetics, especially the concept of the truth of a work of art, to be applied to the analysis of the phenomenon of mass art. It takes as its point of departure Benjamin's notion of mass art seen as art deprived of aura, i.e., art that is not situated in space and time. Merging Benjamin's conceptual apparatus with Heidegger's indicates that the notion of mass art needs major deepening. Above all, if we define high art in terms of existential truth and, in consequence, the way the work of art transcends the world in which it is rooted, then the non-auratic art will be defined by the notions of existential untruth, i.e., what will be pointed to is the way it is rooted in the world of Dasein. While the works of elite art always transcend this world, the works of mass art never do – they are worldly entities; they belong to the world (within-the-world entities). It means that the works of mass art have to be analysed primarily in terms of the ideological structures of the world in which they are rooted. This bears a number of ramifications for works of mass art, such as that they are not independent beings, but rather structural units, and also that their non-temporality is not just a result of the way they are produced and distributed, but also an effect of their origins in Dasein. Bearing in mind the structural character of the works of mass art, it seems necessary to outline a division into popular art, alternative art, and experimental art.

Robert Rogoziecki – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl