

# Ewa Nowak-Juchacz

---

## Sztuka myślenia o sztuce : (rozterki nie tylko heglowskie)

---

Sztuka i Filozofia 9, 109-128

---

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## SZTUKA MYŚLENIA O SZTUCE (ROZTERKI NIE TYLKO HEGŁOWSKIE)

„Chodzi mi o to, dlaczego zrozumienie tego, czym dziś jest sztuka, jest dla myślenia zadaniem”<sup>1</sup> — niech ten ambitny zamiar Hansa Georga Gadamera otworzy nam perspektywę na kryzys, który zdomował się w świecie sztuki wraz z nastaniem tak zwanej nowoczesności. Mowa tu o chwili, gdy ledwie okrzepła, stworzona przez Baumgartena nauka zyskuje sprzymierzeńca w osobie Hegla, z racji jego *Wykładów o estetyce*. Niebagatelne znaczenie jego diagnozy o przeszłościowym charakterze sztuki potraktowane będzie w tych rozważaniach nie tylko jako pretekst do refleksji, lecz poniekąd kontekstualnie, tak, aby nadać im jedność, pomimo że przebiegać będą (z konieczności „na skróty”) rozmaitymi kolejami: tamtędy, gdzie i sztukę, i myśl o niej poniosło, aż znalazły się obie na rozstajach, częstokroć tracąc siebie wzajem z oczu.

Tak, jak to się dzieje na terenie całej kultury, w momentach krytycznych, przełomowych dla jej historycznej ciągłości, zachodzi nieodzowna potrzeba ponownego uprawnocnienia, którego poszukiwanie — w przypadku kryzysu permanentnego — wydaje się często przedsięwzięciem beznadziejnym. Wiek dziewiętnasty i dwudziesty, od wspomnianej tezy Hegla poczynając, obfituje w „szyłkowe” wieszczanie. Truizmem byłoby cytowanie tutaj tego, co o metafizyce powiedział Comte, o filozofii Heidegger, o historii (za Heglem *nota bene*) Kojève. Gdyby zradykalizować powiedzenie, że Sowa Minierwy wylatuje o zmierzchu, wypadłoby uznać, że myśl zawsze ma do czynienia tylko z przeszłością, bo też tylko to, co się już nieodwołalnie stało, jest racjonalne i już Duchowi nieobce. Przyszłość, los, przeznaczenie — oto tragiczna spuścizna przełamania się Antyku w paradygmat chrześcijański, upadku niedoścignionego ideału heglowskiego. Jak pisze Józef Tischner: „Duch bezpośredni biegnie przez świat jak piękna, lecz naiwna dziewczyna, której nikt nie powiedział, kim jest”<sup>2</sup>. Później-

<sup>1</sup> H.G. Gadamer: *Aktualność piękna*. Warszawa 1993, s. 11.

<sup>2</sup> J. Tischner: *Spowiedź rewolucjonisty. Czytając „Fenomenologię ducha” Hegla*. Warszawa 1993, s. 143.

sze wewnętrzne rozdarcie Ducha, dzieje jako pasmo konfliktów i walki o uznanie praw partykularnej woli, Hegel opromienia patosem wolnego rozumu. Ducha, który pojednał się ze sobą samym i przypieczętował kres historii.

Aby tym heglowskim konotacjom nie pozwolić zawisnąć w próżni, trzeba sięgnąć pamięcią do początków estetyki. Dyscyplina z założenia racjonalna, metodologicznie spokrewniona z logiką, swój ezoteryczny przedmiot zainteresowania znalazła w pięknie. Poczęła zatem uprawiać coś na kształt epistemologii, której ugruntowanie nastąpiło z chwilą sformułowania baumgartenowskiej kategorii *cognitio sensitiva*, by po bez mała stuleciu rozwiązać się w kantowskiej *Krytyce władzy sądu*. Estetyczny smak jako „zdolność wydawania sądu o tym, co nasze uczucie, związane z danym wyobrażeniem, czyni zdolnym do powszechnego udzielania się bez pośrednictwa pojęcia”<sup>3</sup>, nosi na sobie niekwestionowany już odtąd walor subiektywności, jakkolwiek (ze względu na pokrewieństwo z pojęciem *sensus communis*) uchodzi dla Kanta za władzę powszechną i konieczną<sup>4</sup>. Piękno wyzwolone spod władzy pojęcia, celu, reguł obiektywnych, sztukę jako domenę swobodnego geniuszu — oto ułamek tego, co zawdzięczamy Kantowi. Na wskroś nowoczesne ustalenia teoretyczne uwalniają więc myślenie o sztuce z — by tak rzec — „okowów czystego rozumu”, i kierują je ku tajemniczej dziedzinie przeżycia estetycznego, bądź szeroko rozumianej sytuacji estetycznej jako spotkaniu świadomości człowieka z fenomenem dzieła sztuki.

Hegel nie ukrywa swoich inspiracji kantowskich, a także filiacji z estetyczną koncepcją Fryderyka Schillera, który „przełamał Kantowską subiektywność i abstrakcyjność myślenia i odważył się (wychodząc poza nie) na próbę myślowego ujęcia jedni i pojednania jako prawdy oraz na urzeczywistnienie tego w sztuce”<sup>5</sup>. Przeznaczeniem sztuki będzie wydobywanie na światło dzienne „prawdy w formie zmysłowych tworów artystycznych, przedstawianie owego pojednanego przeciwieństwa” treści i formy, a zatem „ma ona cel ostateczny w sobie samej”<sup>6</sup>, powiada Hegel, uznając całe spektrum innych „zadań” sztuki za uboczne, *pozasubstancjalne*. W tym kontekście znacznie wyraziściej jawi się heglowski sentyment żywiony dla sztuki starożytnej Hellady, ponieważ to właśnie grecki klasycyzm uosabia moment najwyższego pojednania

<sup>3</sup> I. Kant: *Krytyka władzy sądu*. Warszawa 1986, s. 213.

<sup>4</sup> Szerzej na ten temat j.w., s. 213.

<sup>5</sup> G.W.F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. T. 1. Warszawa 1964, s. 104–105.

<sup>6</sup> Tamże, s. 95.

dwóch antagonistycznych światów: zmysłowego i idealnego. Ich drogi miały się rozjeść dopiero u progu (i za sprawą) Chrześcijaństwa. Ucieleśniane przez rzeźbę grecką ideał artystyczny przeminął bezpowrotnie, tak jak rozproszyła się tożsamość wspólnoty politycznej i religijnej, samowiedzy obywatelskiej i prywatnej, tak oczywiste uprawomocnienie dla dzieła sztuki, godnego czci iście boskiej. Przy całej złożoności przyczyn upadku antycznego świata ducha bezpośredniego, wystarczy tutaj odnotować to, co dla naszych rozważań najistotniejsze: mianowicie, że pociągnął on za sobą nieusuwalny konflikt skończoności życia i nieskończoności absolutu (tak przejmujący motyw „świadomości nieszczęśliwej”), a w bardziej prozaicznym planie — rozkład *polis*, za którym nostalgia kieruje myśl Hegla ku zagadnieniu, „jak odnaleźć ten harmonijny związek jednostki i państwa we współczesnym rozdarciu, rozdarciu, za które odpowiedzialne jest zwłaszcza chrześcijaństwo”<sup>7</sup>. Hegłowska krytyka ideologii Chrześcijaństwa (a nade wszystko Judaizmu, za model pasywnej, niewolniczej postawy człowieka wobec Boga, tak odmienny od pogańskiej aktywności) dotyka — wydaje się — również sztuki, z racji jej ścisłych powiązań z religią. Religia stanowi bowiem kolejne, doskonalsze poznawczo (operujące bliższym pojęciem niż zmysłowa forma narzędziem, którym jest *wyobrażenie*) stadium samowiedzy Ducha. Lecz skądinąd jedynie religia umożliwia — tak pożądane w tym symptomatycznym dla nowoczesności rozdarciu — „przejście od życia skończonego do życia nieskończonego”<sup>8</sup>, co najprawdopodobniej sztuce się już nie uda, przynajmniej z tej przyczyny, że ubiegły ją w tym religia i filozofia.

Z dotychczasowych ustaleń wyłaniają się co najmniej dwa rozumienia heglowskiego „końca” sztuki: po pierwsze, upadek kultury antycznej wraz z „wolnym, adekwatnym wcieleniem idei w postać (...), z którą może ona (...) jednoczyć się w wolnej, doskonałej harmonii”<sup>9</sup> oznacza historycznie pierwszy kryzys w sztuce, a co za tym idzie — potrzebę jej ponownego uprawomocnienia, którego z powodzeniem podejmuje się Chrześcijaństwo, inicjujące romantyczną epokę w kulturze artystycznej ludzkości. Druga, znacznie bardziej brzemenna w skutki

<sup>7</sup> J. Hyppolite: *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. Paris 1948, s. 30. Powszechnie wiadomo o głębokim przywiązaniu do *polis* jako „zasady historyczno-universalnej” a nadto „Państwa jako totalności”, jako *dzieła sztuki*, jak pisze Jacques d'Hondt w *Hegel et la pensée grecque*. Paris 1974, s. 183.

<sup>8</sup> J. Hyppolite: *Op. cit.*, s. 40 [cytat pochodzi z *Système-fragment Nohla*, s. 347].

<sup>9</sup> G.W. F. Hegel: *Wykłady...*, *op. cit.*, s. 131. Chodzi tutaj o postać ludzką, jako najbardziej spójny z ideą kształt zmysłowy, którym operuje rzeźba grecka.

dla estetyki filozoficznej cezura rysuje się pomiędzy sztuką i religią, ta ostatnia bowiem, zdaniem Hegla, obcować ma z Duchem na sposób bez mała pojęciowy. Powiada Hegel, że „sztuki nie uznajemy już dzisiaj za najwyższą formę, w jakiej prawda zdobywa sobie egzystencję”, a ponadto „sztuka (...) zawiera w sobie samej jeszcze pewną granicę i przechodzi w wyższe formy świadomości”<sup>10</sup>. Pierwsza z owych doskonalszych form, to religia, która dla wielu współczesnych teoretyków sztuki — odmiennie niż dla Hegla — stanowi pierwotne źródło wszelkiej artystycznej inspiracji i formalnych rozwiązań, nie mówiąc już o zapośredniczeniu w autentycznym doświadczeniu egzystencjalnym. Zmiana kierunku następstwa tych dwóch fundamentów kultury narusza oczywiście logikę myślenia Hegla, lecz w ostateczności dopuszcza kompromisową tezę o historycznej współmierności i współzależności ich obu. Archaiczne kultury i rytuały magiczne tworzyły przecież formy wyjątkowe, odświętne, transcendujące zwykłą użyteczność przedmiotów codziennych; przy zachowaniu całkowitej zgodności z ustaleniemi antropologii kulturowej wolno zaryzykować tezę, że pierwotna sakralizacja niektórych pospolitych nawet przedmiotów mogła mieć charakter świadomej artefaktualizacji.

Jak zauważa Gadamer, Hegel całkowicie prekursorsko sformułował tezę szeroko pojętego schyłku czy kresu (nie tylko sztuki) mniemając, że „swoim systemem filozoficznym zdołał objąć spełnienie dziejów myśli i ducha Zachodu, dziejów ludzkości w ogóle”<sup>11</sup>. Najważniejszą konsekwencją tego założenia było przekonanie, że historia w pewnym sensie dobiegła końca, jako że zużyła się wprawiająca ją w ruch zasada (rozum osiągnął wolność). Wobec niewątpliwego związku historii i sztuki, łatwo wyobrazić sobie, że w okresie posthistorycznym wyczerpać się muszą determinanty twórczości artystycznej o ambicjach historyczno—idiograficznych, co już się poniekąd dokonało. W świecie wydarzeń pozbawionych rangi historycznej, gdyby optować przy heglowskiej tezie, nikt już nie namaluje Napoleona odwiedzającego *Zadżumionych w Jaffie*<sup>12</sup>. Pozostając w bliskości Hegla, który — obok „samego ujawniania i przedstawiania prawdy” odmawia sztuce innych celów, które „nie mają z dziełem sztuki jako takim nic wspólnego i nie określają jego pojęcia”<sup>13</sup>, odczuć można pewną nostalgię za tym, czemu

<sup>10</sup> Tamże, s. 173.

<sup>11</sup> H. G. Gadamer: *Dziedzictwo Europy*. Warszawa 1993, s. 41.

<sup>12</sup> Dzieło akademickiego malarza Antoine Jeana Gros z 1804 roku.

<sup>13</sup> G.W. F. Hegel: *Wykłady...*, op. cit., s. 96.

— jeśli nawet powróci w niedalekiej przyszłości — zabraknie autentyzmu.

Chociaż Hegel uznaje romantyczny okres sztuki (po symbolicznym i klasycznym) za najwyższe stadium jej rozwoju, w którym dokonuje się przeskok „z jedni bezpośrednio do jedni świadomej”<sup>14</sup>, odnosi się niezwykle krytycznie do romantyzmu jako epoki rysującej się na horyzoncie współczesności. Dla niego bowiem właściwą romantyczność zapowiadają już grecka tragedia i komedia, znoszące „nierozdzielnią jednię sztuki klasycznej” dzięki samowiedzy ludzkiego ducha, który — jak pisze Hegel — właśnie dlatego staje się duchem, że wykracza poza bezpośredniość, „przełamuje granice swej bezpośredniości”<sup>15</sup>. Ograniczenie sztuki klasycznej dało o sobie znać w tym, że narzucała ona Duchowi „formę przedmiotu zmysłowo konkretnego”, podczas gdy „romantyczna forma sztuki (...) zdobyła dla siebie treść, która wykracza poza sztukę klasyczną i formę jej wyrazu”<sup>16</sup>. Zatem sztuka starożytnej Hellady przeminęła wraz z jej własną świetnością, umierając niejako śmiercią naturalną, tym niemniej — nieodżałowaną.

Wspomniany już między wierszami nowożytny rozłam (poczynając od starotestamentowej opozycji jednostkowego człowieka i uniwersalnego Boga Abrahama), narodziny transcendencji przypieczętowane daremną ofiarą Chrystusa (zaprzepaszczone szansa pojednania skończoności i nieskończoności, ponieważ Chrystus według Hegla miał być dialektycznym spoiwem tego, co uniwersalne i tego, co szczegółowe) musi zrodzić nową sztukę: tęskny mistycyzm świadomości nieszczęśliwej, której „wzrok jest zawsze skierowany w górę”.

W dobie romantycznej sztuka będzie już tylko młodszą siostrą religii, skrytą w jej chłodnym cieniu, przybraną w opończę tego samego tragizmu, niezdolną do tego, aby przedstawić ideę „w formie myślenia i czystej duchowości”<sup>17</sup>, lecz nieustannie podejmującą taki wysiłek, dzięki któremu Europa szczyti się teraz swoim artystycznym bogactwem. Na czym polega paradoksalność sytuacji, w której sztuka jako miniony etap powrotu Ducha do samego siebie istnieje po dziś dzień i to mimo to, że Hegel obwieścił jej kres w jeszcze jednym, bardzo istotnym tu dla nas rozumieniu? Aby udzielić odpowiedzi na to pytanie, należałoby rozważyć jeszcze ów trzeci sens „przeszłościowego

<sup>14</sup> Tamże, s. 135.

<sup>15</sup> Tamże, s. 134.

<sup>16</sup> Tamże, s. 133.

<sup>17</sup> Tamże, s. 122.

charakteru sztuki". Naszkicowany tu pokrótce schemat historycznego rozwoju sztuki podług relacji forma — idea, którego najniższe stadium wyznacza symboliczna, najwyższe zaś — romantyczna forma sztuki, niech zamknie stosowna na tę chwilę wypowiedź Hegla: „tylko na najwyższym poziomie sztuki idea i sposób przedstawienia są prawdziwie sobie odpowiednie w tym sensie, że postać zewnętrzna idei jest w sobie samej postacią prawdziwą (...), gdyż treść idei, którą ona wyraża, sama jest prawdziwą”<sup>18</sup>.

Koniec sztuki to może przede wszystkim kres jej niezapośredniczenia w tym, co transcendentne, a dopiero potem wyczerpanie środków wyrazu dla oddania głębi otwartej przez nieobecność (pozaświatowość) Boga. W perspektywie epistemologicznej oznacza on także kres rozumienia sztuki, jej tradycyjnej oczywistości, naturalnej dla człowieka, który sycił oczy „pięknem figur antycznych”, które „zawsze i nade wszystko — daje odczuć siłę fizyczną i sprawiedliwość: właściwości, które dla nas stały się obojętne”<sup>19</sup>, jak pisał u progu XIX stulecia jeden z najwybitniejszych teoretyków romantyzmu, Stendhal. Religijne wyobrażenie i filozoficzna refleksja prześcigają tedy zmysłowe przedstawienie, choć aż do końca pozostaną nierozdzielne.

Na drugi, we współczesnym mniemaniu poziomy, porządek gałęzi sztuki, składają się, odpowiednio: architektura (właściwa sztuce symbolicznej), rzeźba (sztuka klasyczna) oraz malarstwo, muzyka i poezja (dziedziny romantyczne). Owe szczegółowe dziedziny mogą jednakże występować we wszystkich epokach, a zatem mamy na przykład klasyczną architekturę, romantyczną rzeźbę i symboliczne malarstwo. W rozumieniu Hegla symbolizm jako epoka zupełnej nieadekwatności zmysłowej formy i duchowej treści, z przyrody czerpie tworzywo majestatycznych budowli, które w istocie przysparzają duchowi jedynie męczarni. Niebawem, jak to się pokazuje w heglowskich *Wykładach*, architektura „przekracza (...) swą własną dziedzinę i sięga dalej, ku swemu wyższemu szczeblowi: rzeźbie” i tworzy „dla owej treści adekwatne istnienie artystyczne”<sup>20</sup>. Konflikt zewnętrżności i wewnętrżności zostaje zażegnany w rzeźbie wyobrażającej zwłaszcza

<sup>18</sup> Tamże, s. 126.

<sup>19</sup> Stendhal: *Mélanges d'art*, s. 175, cyt. za: J. Starzyński: *Romantyzm i narodziny nowoczesności*. Warszawa 1972, s. 38.

<sup>20</sup> G.W. F. Hegel: *Wykłady...*, op. cit., s. 142.

bohaterów historii, rzeźbę bowiem sam Duch uskrzydla i pokazuje się w niej w całej okazałości, stając przed nami „spokojny i szczęśliwy”.

Co się tyczy triady sztuk romantycznych, niosą one Duchowi wolność od totalnej cielesności, która dotąd była mu przytulnym domostwem. Na przełomie dwóch epok rozpada się bowiem wspólnota polityczna, a powstaje religijna, duchowa wspólnota partykularnych jestestw, którym bóstwo (Duch) objawia i udziela swej Jedni.

Stąd też „przedmiotem artystycznego przedstawienia staje się teraz niewyczerpana różnorodność podmiotowości w swym żywym ruchu i działaniu jako namiętność ludzka, jako czyny i wydarzenia z życia człowieka”<sup>21</sup>. Obok treści, spartykularyzowaniu ulega również formalna strona sztuki. Spośród sztuk pięknych w pierwszym rzędzie malarstwo oddaje jednostkowy wymiar aktywności ducha, a następnie doskonalsza odeń muzyka, posługująca się już tylko do minimum zredukowanym elementem zmysłowym (partytura i dźwięk): „muzyka zajmuje środkowe miejsce wśród sztuk romantycznych, tworząc ogniwo przechodnie między abstrakcyjną przestrzenną zmysłowością malarstwa i abstrakcyjną duchowością poezji”<sup>22</sup>. W najwyższym stopniu przepełnioną duchem wydaje się Heglowi romantyczna poezja, w której „to n staje się słowem”, a duch „nie jest związany już z żadnym zewnętrznym zmysłowym materiałem i obraca się tylko w wewnętrznej przestrzeni i w wewnętrznym czasie wyobrażeń i uczuć”<sup>23</sup>.

Odtąd horyzont niezmaconego formalnie *pojęcia* zakreślać będzie już tylko filozofia. Zanim wzmogą się krytyczne falowania w obrębie estetyki jako nauki, Hegel pokaże nie tylko sam mechanizm alienacji sztuki w kulturze, lecz także dominację dziedzin refleksyjnych. Najbardziej spektakularnym być może potwierdzeniem heglowskiej diagnozy (zakładając jej trafność i mając na uwadze nierozzerwalność historii sztuki i refleksji wokół niej) będzie powolne rozchodzenie się trajektorii sztuki i estetyki: logiczna całość tej ostatniej rozpada się na filozofię sztuki i historię, wycofującą się na pozycje empiryczne. Estetyka właściwa, czyli filozoficzny dyskurs o sztuce, toczył się będzie wokół problematyki wartości, ich percepcji i modelu estetycznego poznania, tracąc kontrolę nad sztuką i pozwalając jej wymknąć się z reflektującej sieci. Nie umiając już *myśleć* sztuki, estetyka zacznie ją niebawem atakować. W myśl powyższej interpretacji kryzysu w sztuce nietrudno od-

<sup>21</sup> Tamże, s. 145.

<sup>22</sup> Tamże, s. 148.

<sup>23</sup> Tamże, s. 149–150.



gadnąć, dlaczego tak daleko posunięta nieadekwatność dwóch typów wiedzy dopuszcza kompromis. Po pewnym czasie estetyka dobrowolnie zrezygnuje z anachronicznej terminologii i manieri naginania faktów do idei, by choć połowicznie połączyć się w afirmatywnej relacji z nową sztuką. Czerpiąc obficie z dokonań psychologizmu, fenomenologii, hermeneutyki, będzie już zawsze spieszyć *tropem* sztuki, wypowiadać sądy nieaktualne, podsumowywać i *ex post* nazywać zjawiska i trendy artystyczne. Jest to po dziś dzień jej pięta achillesowa; współczesność leży zaledwie w zasięgu prognoz estetyki.

Nieodzowność poznania sztuki, poczynając od jej empirycznej różnorodności, dostrzegali już Kant, przez co znalazł się po stronie nowoczesności, zostawiając za sobą tradycyjną, doktrynalną<sup>24</sup> ideologię badań estetycznych. Kontynuatorski zamysł Hegla, by dzieła sztuki rozpoznawać w ich zmysłowej konkretności, według stopnia abstrakcyjności ucieleśnionego w niej Ducha, wydaje się dla filozofii sztuki momentem rozstrzygającym. Z jednej strony bowiem ustanawia warunki totalności (samoistności) sztuki jako samowiedzy Ducha (sensowności ludzkiego świata), a z drugiej w sposób wyczerpujący ujmuje dzieje sztuki jako zawsze już zamknięty etap wobec faktu, że „kiedy (...) postacie sztuki [osiągnęły taki poziom], że w pełni zaczęła w nich występować całkowita treść, duch dalej patrzący odwraca się od tej przedmiotowości ku swemu wnętrzu i odpycha ją od siebie. Taką jest właśnie nasza współczesna doba”<sup>25</sup>. Na pierwszy rzut oka owo nieco dogmatyczne twierdzenie Hegla wydaje się zwalniać nas od troski o przyszłość sztuki i filozoficzne dylematy z nią związane. Kształty tej przyszłości, romantyczny renesans sztuk pięknych, pojawienie się nowych jakości artystycznych i estetycznych zasiewają wprawdzie ziarno optymizmu, lecz nie odbierają prawdziwości heglowskiej tezie. Można wprawdzie żywić nadzieję, że sztuka będzie coraz wyżej wznosić się i doskonalić, ale forma jej przestała już być najwyższą potrzebą ducha<sup>26</sup>; oznacza to przynajmniej tyle, że filozofia nie powinna żywić większych roszczeń co do odpowiedniości sztuki i myślenia. Jeśliby taką adekwatność nadal miała na uwadze, to łatwiej będzie refleksyjnej władzy uchwycić ducha w jego bezpośredniości, niż za pośrednictwem dzieła sztuki.

<sup>24</sup> Tradycyjna, prekantowska metoda poznania dzieła sztuki przebiegała według schematu: od ogólnej, gotowej koncepcji do analizy egzemplarycznej.

<sup>25</sup> G.W. F. Hegel: *Wykłady...*, op. cit., s. 174.

<sup>26</sup> Tamże, s. 174.

Zarówno okres romantyczny, jak i czasy późniejsze, obfitować będą u filozofów i artystów w nostalgię zgoła ambiwalentną za minioną świetnością sztuki: Stendhal z wyższością będzie pisał o pięknie figur antycznych z punktu widzenia nowoczesnego patosu rzeźby Michała Anioła, lecz Nietzsche z kolei w *Narodzinach tragedii* zatęskni do „cudownego aktu metafizycznego »woli« helleńskiej”, który zrodził „tragedyę attycką”<sup>27</sup>. Na uwagę zasługuje także, do pewnego stopnia zgodna z heglowskim punktem widzenia, koncepcja H. Taine’a, mówiąca o szczególnego rodzaju korelacji między politycznym rozkwitem państwa (czy też narodu w rozumieniu Hegla) i odpowiadającym mu aktualnym stanem sztuki: według tej koncepcji „pewna suma okoliczności stale panujących”<sup>28</sup> determinuje tempo rozwoju kultury. W przypadku tragedii antycznej na te okoliczności złożyła się bez wątpienia suwerenność niewielkich i pod wieloma względami sprawnie funkcjonujących, republikańskich *polis*; upadek zaś przyniosła dominacja macedońska. Tainowskie pomysły do ujęcia formacji artystycznych w ramy historycznych wpływów w pewien sposób zbiegają się z dużo wcześniejszymi tezami, wysuwanymi przez Winckelmanna i Herdera. Co prawda nigdy w Grecji nie będąc, Winckelmann utrzymuje, jakoby „klimat geograficzny i polityczny” sprawiał, że „Grecy sami byli najpiękniejszą rasą, jaka kiedykolwiek istniała na ziemi”, bo przecież „swoboda zawsze miała swoją siedzibę w tym kraju, nawet w pobliżu królewskich tronów — bo owi królowie po ojcowsku sprawowali swe rządy — zanim jeszcze wzrastające światło rozumu ukazało jego mieszkańcom błogosławieństwa pełnej wolności”<sup>29</sup>. Niezwykły entuzjazm Winckelmanna dla rzeźby greckiej, jego natchniony, wielce subiektywny opis *Apolla Belwederskiego*, interesująca koncepcja cykliczności dziejów sztuki starożytnej (i nowożytnej) — wszystko to zbliża go do Hegla, który niejednokrotnie będzie się odwoływał do ustaleń swojego poprzednika. Podobnie Herder, w tonie bardzo przecież heglowskim, uważał będzie Grecję za „wzór i przykład wszelkiego piękna, wdzięku i prostoty! Młodzieńczy rozkwit ludzkiej rasy — o, gdybyż to mogło zawsze trwać!”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> F. Nietzsche: *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. L. Staff. Warszawa MCMVII, reprint, s. 21–22.

<sup>28</sup> H. Taine: *Philosophie de l'art*. W: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Wyb. E. Grabska, M. Poprzęcka. Warszawa 1974, s. 510.

<sup>29</sup> J.J. Winckelmann, cyt. za: H. Honour: *Neoklasycyzm*. Warszawa 1972, s. 68–69.

<sup>30</sup> Te pełne emfazy wypowiedzi Herdera podaje za: j.w., s. 72.

Aktualność powyższego poglądu klasyków idealizmu niemieckiego staje się coraz większa w związku z takimi symptomami współczesności, jak posthistoryczność i śmierć sztuki. Zagadnienie to wymagałoby jednak porzucenia dotychczasowej tematyki, toteż z konieczności zostanie tutaj pominięte.

Innym, szczególnie przez Gadamera wyeksponowanym przejawem kryzysu współczesnej estetyki jest zerwanie kontaktu między dziełem sztuki a odbiorcą, które nastąpiło między innymi za sprawą romantycznej „ucieczki” artystów ku wolności, a także wspomnianej powyżej swoistej autonomizacji piękna (przynajmniej z metodologicznego punktu widzenia, zainicjowanej przez Kanta), które starał się będzie oswoić (zsubiektywizować) psychologizm. Reakcja fenomenologiczna na ten dziewiętnastowieczny nurt nowoczesnej nauki przywróci ezoterycznej konkretyzacji tej wartości jej subiektywny fundament, a dokona się to za sprawą Edmunda Husserla i Romana Ingardena.

Od czasów romantycznych artyści starają się uwolnić od odbiorcy sztuki poprzez modyfikację ujęcia artystycznego ujmowania natury (dotąd prostej, bezpiecznej, obłaskawionej przez człowieka i bezdusznej) jako niepojętego, kosmicznego żywiołu. Trochę na modłę archaicznej religii, nie bez asocjacji pitagorejskich, romantycy wsłuchiwać się zaczęli w naturalną „muzykę sfer”, której językiem przemawia także duch ludzki. Przesyceni neoklasycznym majestatem formy, dla której nie starcza wzniosłych treści, artyści romantyczni podporządkowują proces kreacji autoekspresji graniczącej z ekshibicją, uznając dzieło sztuki za indywidualny wyraz własnego ducha.

Dotąd sztuka, na usługach kościoła, dworu, społecznego zapotrzebowania, wydawała na świat dzieła wyczerpujące, skończone, zawierające jednoznaczne przesłanie; dziełom tym romantyzm przeciwstawia mglisty koncept, zaledwie szkic przedstawienia (jak w przypadku owoch z widoczną przyjemnością opisywanych przez Stendhala przedmiotów, które zajmując drugi lub trzeci plan w obrazie są głównym motywem całego przedsięwzięcia estetycznego). Nowoczesny twórca programowo skonfliktowany z odbiorcą, targany wewnętrzną walką, sprawuje nad dziełem władzę absolutną, zdominowawszy je pełnym sprzeczności dramatyzmem, emocją, ekspresją. Sztuka spłaciła dług ludzkości; zerwanie jednak nie jest tak radykalne, jak wskazuje na to położenie artystów. W dużej mierze po ich stronie leży wina „upadku wykształconego społeczeństwa i jego kultury estetycznej”<sup>31</sup>, jak mówi

<sup>31</sup> H.G. Gadamer: *Dziedzictwo Europy*, op. cit., s. 41.

Gadamer, choć niebagatelny wpływ na to musiało mieć wkroczenie cywilizacji w fazę industrialno-konsumpcyjną, pauperyzacja niektórych dziedzin sztuki, jej umasowienie i podział na tzw. kulturę wysoką i niską. „Wkroczyliśmy w epokę nauki”, pisał w dziewiętnastym wieku August Comte, i sztuka zaangażowała się po części w działalność rozrywkową. Jednocześnie już pod koniec osiemnastego wieku pojawiły się muzea, w 1789 ma miejsce pierwszy *Salon*. Wkrótce bardzo modne stają się ze wszech miar edukujące podróże *dilletanti* do Włoch, Paryża, Petersburga, od dawna pełną parą pracują Akademie. Niektórzy artyści wspomagają ideowo Rewolucję Francuską (*vide* David, którego wbrew wszelkiemu rozsądkowi, choć nie bez pewnych poszlak<sup>32</sup>, okrzyknięto „doskonałym artystą politycznym”).

Artyści zatem przetrwali, chroniąc się na obrzeżach skomercjalizowanego społeczeństwa, wiodąc intensywny żywot w autarkicznym światku bohem. Odwieczna, wywodząca się z antyku uniwersalność sztuki, jedność samowiedzy artysty i obywatela — odeszły w przeszłość. Interes artysty przestał być interesem odbiorcy masowego, a następnie nawet odbiorcy indywidualnego, co znalazło swoją kulminację w hasle *l'art pour l'art*. Na początku swojej tułaczki, jak malowniczo powiada Gadamer, „artysta w swoim losie członka bohemy odnajdywał ślad aury otaczającej wędrownych komediantów”<sup>33</sup>.

W literaturze przedmiotowej zwykło się uznawać za *nowoczesną* tę formację w kulturze, którą z *duchem romantycznym* — za wyjątkiem tego, że stanowi według Hegla *jego* rozwojowe ogniwo (tudzież dzięki terminologicznej zbieżności) — niewiele ma wspólnego. Nomenklatura opisująca style artystyczne i ich następstwo w kulturze operuje niekiedy charakterystyką pejoratywną: tytułem przykładu warto przypomnieć, że termin *barok* oznaczał początkowo bombastyczność formy przyćmiewającej treść dzieła sztuki, zaś *rokoko* określało powszechną wtedy formalną muszlowatość. Hegel, przeczuwając koniec sztuki, nie uznawał jednak współczesnego stylu za *ostatni*, mimo że z naszej perspektywy Heglowi przypadło być świadkiem *ostatniej* tak silnej spójności stylistycznej. Wyraźne niebezpieczeństwo dostrzegał dopiero na horyzoncie przyszłości, ostro krytykując romantyczną *ironię*, której źródło wybić miało wraz z pojawieniem się fichteńskiego systemu

<sup>32</sup> O jakobińskim epizodzie Davida szerzej pisze Hugh Honour w: op. cit., s. 84. „Rozróżbmy dużo czerwieni”, pouczał David w swojej pracowni, podczas gdy „jadące ku gilotynom wozy turkotały za oknami”.

<sup>33</sup> H.G. Gadamer: *Aktualność piękna*, op. cit., s. 8.

idealizmu subiektywnego. W powszechnym mniemaniu historyków filozofii (dziś już na szczęście mocno zweryfikowanym, przede wszystkim za sprawą Kronera i Hyppolite'a) lata poprzedzające *Fenomenologię ducha* uchodzą za „lata spędzone w cieniu Schellinga”<sup>34</sup>, choć przecież system Hegla wiele zawdzięcza także Fichtemu; okazuje się daleko idącą syntezą obydwóch<sup>35</sup>. Powróćmy jednak do owego wątku romantycznego, ponieważ ofiarami krytyki heglowskiej — poza Fichtem i jego nieskończoną i nierozstrzygniętą opozycją — stają się także Jacobi, Schleiermacher i Novalis (nie mówiąc już o Schellingu i jego filozofii Absolutu, która Heglowi bardziej przypomina filozofię przyrody niż *ducha*). Aby uzasadnić cel podjęcia w naszych rozważaniach owego wątku krytyczno-filiacyjny, którego dalej rozwijać nie ma tu potrzeby, wystarczy powiedzieć, że pozwoli nam on nieco szczegółowiej określić sytuację nowoczesnego artysty, a następnie uwidoczni konsekwencje, jakie z niej wynikają dla sztuki i jej — znów po heglowsku rozumianej — nieaktualności.

Romantyczne położenie artysty zostało już wyżej pokrótce wskazane. Czas teraz na zbadanie, co na ten temat mówią ojcowie niemieckiego idealizmu, druga obok francuskiej kuźnia romantyzmu. Dla Schellinga „artysta osiąga najwyższą wolność nie w walce, lecz w odnalezionej harmonii, w koincydencji z absolutem, w estetycznej twórczości; to świat sztuki oferuje nam najwyższe odkrycie: absolut”<sup>36</sup>. Można tu wnosić, że wolność ta nie zostaje zamknięta w jakichś granicach, choć jest pewną funkcją aktywności twórczej, i jest raczej wolnością *do* (absolutu) niż wolnością *od* (artysty jako siebie). Zarówno u Schellinga, jak i u Hegla, owa wyższa harmonia, lub innymi słowy synteza formy i ducha, uchodzi za fundamentalny cel sztuki, czyli pośrednio także artysty. „Sztuka wolna, i to zarówno, jeśli chodzi o jej cel, jak i jej środki”<sup>37</sup>, to dla Hegla sztuka samoistna w zakresie autoteliczności, wyzwolona, lecz jednak nie wykluczająca wartości partykularnych wyobrażeń piękna, niesprzecznych z pewnymi kanonicznymi prawami estetyki. Moment subiektywności pojawia się i uprawomocnia wtedy, kiedy prawda ducha zostaje wcielona w adekwatną dla siebie formę; wolność artysty wszak jest tylko pozorną wolnością, skoro jej zakres pokrywa się z zakresem formalnego *residuum* sztuki (ostatnia

<sup>34</sup> J. Hyppolite: Op. cit., s. 8.

<sup>35</sup> Idealizmu subiektywnego Fichtego i obiektywnego Schellinga.

<sup>36</sup> Por. J. Hyppolite: Op. cit., s. 12.

<sup>37</sup> G.W. F. Hegel: *Wykłady...*, op. cit., s. 13.

forma — poezja). Nie tak zatem należy pojmować romantyczną wolność artysty, a z drugiej strony, nie trzeba jej ograniczać tylko do pokazania przez artystę pleców odbiorcy. Wolno jednakże, uznając za Heglem dzieło sztuki jako wytwór ludzkiej działalności, przyznać mu także subiektywną ważność, i tym tropem będą podążały romantyczne manifesty artystów. „Twórczość artystyczna nie jest działalnością podług jakichś z góry określonych przepisów, lecz jako czynność duchowa musi tworzyć sama z siebie i dostarczać duchowi (...) innych twórców o większym bogactwie treści i szerszym zakresie indywidualności”<sup>38</sup>, powiada Hegel, a jednak ostrzega przed zbyt daleko idącą dowolnością, wskazując na pewne ważne skutki, wynikające ze skrajnego indywidualizmu artystycznego. Nie tylko natchnienie, fantazja, abstrakcyjnie pojęty geniusz artysty tworzą dzieło, lecz także rodzaj artystycznej samowiedzy, reguł i porządku stojącego na straży tożsamości sztuki. Hegel z pobłażliwym uśmiechem odnosi się do niemieckiego „okresu geniuszów” (Goethe, Schiller), których twórczość poetycka ograniczać się miała jakoby tylko do łamania klasycznych reguł i konwencji: toż to przecież „prymitywizm i barbarzyństwo”. Nie przecenia też nadmiernie tak zwanego geniuszu wieku dziecięcego, zwłaszcza muzycznego, utrzymując, że „talent muzyczny zapowiada się (...) już w najmłodszych latach, kiedy głowa jest jeszcze pusta”<sup>39</sup>; chodzi tutaj o postępującą wraz z poziomem intelektualnego wykształcenia umiejętność świadomego, refleksyjnie ugruntowanego wyrazu, jakiego duch za pośrednictwem artysty może dostąpić.

Żadna próba uściślenia opisu sytuacji artysty w heglowskiej filozofii sztuki nie może się obejść bez lapidarnego choćby opisanie krytyki *romantycznej ironii*. Wątek ten wywodzi Hegel od Fryderyka Schlegla, jego rozwinięcie upatrując w systemie Fichtego, zaś przewyciężenie u Schellinga (i zapewne również u siebie). Abstrakcyjna formuła Ja dopuszcza według Hegla, że „To, co istnieje, istnieje tylko dzięki Ja, to zaś, co istnieje dzięki mnie, mogę w równym stopniu sam unicestwić. (...) Wszystko, co ma być samo w sobie i dla siebie, okazuje się (...) pozorem”<sup>40</sup>. Rezultatem takiego stanu rzeczy jest działalność artystyczna jako swoista gra pozorów, nie traktująca ani treści, ani jej kształtu artystycznego *na serio*. Pewien rys solipsystyczny, który ocenia tę teorię, Hegel usiłuje znieść, abstrahuje od etycznego rozwiązania Fich-

<sup>38</sup> Tamże, s. 47.

<sup>39</sup> Tamże, s. 49.

<sup>40</sup> Tamże, s. 110.

tego, rozprawiając się z wirtuozerstwem ironicznie-artystycznego życia”, które „ujmuje siebie jako boską genialność”<sup>41</sup>, wynalezioną przez romantyków, pełną samouwielbienia, negatywności i melancholii (będącej skutkiem tej niepowetowanej straty, jaką poniósł podmiot uwięziony przez pana von Schlegla w ciasnej klatce samotności). Melancholia uosabia dla Hegla matkę „chorobliwych pięknoduchów”, drażnionych „poczuciem nicości podmiotu pustego i błahego”, jak powiada z widocznym sarkazmem autor *Wykładów o estetyce*. Koniec końców, twierdzi on, że od artysty powinno się wymagać obiektywności w tym sensie, że z treści, która poruszyła w nim najczulsze ze strun i sprowadziła natchnienie, *nie wolno mu niczego zatrzymać dla siebie*. Widać teraz, że wymóg obiektywności ma charakter imperatywny, powinnościowy, i — dopowiedziałby Hegel — artysta nie jest nigdy głębszy od swego dzieła. Ową głębię, którą tak silnie wyeksponuje styl romantyczny, często krytykowany za ekshibicjonizm, Hegel musiałby uznać za co najmniej estetyczny falsyfikat.

Zapośredniczyć się w czymś absolutnym, to cel, którego w rzeczywistości romantyczna sztuka nie osiąga (przynajmniej nie tak, jak życzyłby sobie tego Hegel). Zejście twórców do artystycznego podziemia zbiega się w czasie z komiczną do pewnego stopnia absolutyzacją roli artysty, któremu w sukurs przychodzi na początku XIX wieku litografia, a po kilkudziesięciu latach fotografia i film. Sztuka leży już prawie na ulicy, reprodukcje znaleźć można na łamach dzienników, lecz niezupełnie bezkarnie: ginie po drodze jej niepowtarzalna *aura*. Konflikt jednak przybiera na sile, teoretycy romantyczni w osobach Stendhala, Delacroix i Baudelaire’a piszą dzieje niedalekiej przyszłości, „romantyzują” już nawet niereformowalni akademicy. Nawiązuje się brzemienna w skutki dla współczesności *correspondence des arts*, wielka synteza sztuk, która na długie czasy zintegruje świat artystów. Ani się obejrzymy, jak przez Europę przetoczą się kolejne *-izmy*, i oto pierwsza awangarda już stoi u wrót kultury, żądając rozluźnienia formalnych rygorów; w łaski estetyki wkradnie się malarstwo abstrakcyjne, kpiące z naiwnego poszukiwacza uniwersalnych treści. Naigrywanie się z odbiorcy uświęcać będzie futurystyczny imperatyw epatowania, szokowania przede wszystkim gustów klasy średniej, zaś radość tworzenia *odciśnie się* niemal *gwałtem* na współczesnym społeczeństwie. Negować je, wraz z aktualnymi realiami, będą także da-daści, wielcy prowokatorzy i prześmiewcy. Surrealizm odda

<sup>41</sup> Tamże, s. 112.

panowanie nad aktem twórczym podświadomości: koniec z kontrolą racjonalną, fasadą urojonej sensowności.

Co to oznacza dla odbiorcy? Zanik porozumienia z artystą poprzez medium dzieła, wyobcowanie sztuki, która jedynie uderza dziwnością, prowokacją, transgresją norm. W sztuce dwudziestowiecznej nowoczesna jest taka działalność artystyczna, która łamie pewne tabu: kulturowe, normatywne, obyczajowe. Sztuka znalazła na moment swoje wielkie przeznaczenie, znów się uprawomocniła. To, co przed stu laty budziło dreszcz emocji, obrażało uczucia i sprowadzało uczciwego mieszczaucha na moralne manowce, dziś już wystawia swój zakurzony „tradycjonalizm” w muzealnych salonach. Druga awangarda, dysponująca już całkiem efemeryczną materią (ulotne, jednorazowe instalacje, sztuka konceptualna, akcje, happeningi) jeszcze radykalizuje owo transgresyjne obrazoburstwo, zaspokajając rosnące oczekiwania już teraz masowej publiczności. Paradoks współczesności polega, jak się zdaje, na tym, że odbiorca do znudzenia epatowany przez sztukę i działalność wymykającą się wszelakim krytyczno-artystycznym klasyfikacjom nieustannie oczekuje rytualnego, skandalizującego łamania zakazów (trochę jak w myśl starego porzekadła, że apetyt rośnie w miarę jedzenia). Istnieje jednak zasadnicza różnica między tradycyjnie pojmowanym tabu kulturowym (w sensie antropologii kulturowej) a tabu współczesnym, które obwarowuje już tylko szczątkowa sankcja prawna (wszak żyjemy w społeczeństwie liberalnym). Przekroczyć tabu to dzisiaj zasłużyć na aplauz. Artysta stoi w krzyżowym ogniu oczekiwań odbiorców, że dokona transgresji. Nie jest tak, że transgresja dokonuje się zupełnie bezkarnie (dla twórcy i odbiorcy oznacza zawsze większe lub mniejsze ryzyko, „tylko” artystyczne, a innym znów razem aż egzystencjalne, jeśli traktować samobójstwo jako dzieło sztuki). Współczesne tabu zdaje się odradzać, czego symptomem może być choćby oprotestowywanie przez „zielonych” objazdowej corridy czy spektakularna reakcja autorytetów kulturalnych na pracę dyplomową Katarzyny Kozyry, zatytułowaną *Piramida życia*. Nowoczesne tabu zabezpiecza nietykalność śmierci. Szczęśliwie, profanacja zwłok ciągle jeszcze uchodzi w naszym obszarze kulturowym jeśli nie za świętokradztwo, to przynajmniej za przestępstwo, a w sukurs temu tabu przychodzi naturalna niechęć człowieka do martwego ciała (pomijamy tu dewiacje psychologiczne).

Swoiste wyeksmitowanie romantycznego artysty poza obręb „normalnego” życia publicznego zaowocowało więc poważnymi konsek-



wencjami. Najważniejsza z nich, to przyznanie artyście absolutnej wolności. Arbitralna działalność twórcza wymknęła się nie tylko spod kontroli społecznej, ale rozwinęła znacznie szybciej niż aparat teoretyczno-pojęciowy, którym dysponuje historia sztuki, estetyka, filozofia. Przed kilkudziesięciu już laty sztuka, jako całkowicie arbitralna sfera działalności ludzkiej, zredukowała niemal do zera tak zwane ryzyko artystyczne. Oznaczało to nie tylko bezkarność artysty, lecz także rozmycie granic sztuki, swoiste niezróżnicowanie ze światem potocznego życia. Jak zauważa Gadamer, sztuka wkradła się do naszego domu pod postacią stylu, bibelotów, pamiątek, reprodukcji (tu można się odwołać do Waltera Benjamina). Stała się manieryzmem bycia przedmiotów w Heglowskim rozumieniu maniery (partykularność, przypadkowość cech artysty, które ciążyą nad ostatecznym kształtem dzieła), metodą operującą narzędziem artefaktualizacji i masowej reprodukcji technicznej. Dziś, po doświadczeniu antysztuki i wobec obcowania z postszuką, sytuacja wydaje się bardziej zagmatwana niż kiedykolwiek, aczkolwiek wielce krzywdzące jest uznawać poszukiwania Hansa Georga Gadamera, tzn. jego próby ponownego uprawomocnienia sztuki, za „błądzenie Ostatniego z Wielkich Naiwnych”.

Doprowadziwszy te z konieczności skrócone dzieje nowoczesnego artysty do współczesności, możemy teraz powrócić do problematyki zasadniczej, skupiającej się w tezie o przeszłościowym charakterze sztuki, i refleksji nad nią, która od czasów Hegla przeżywa nieustający kryzys i oczekuje uprawomocnienia w sztuce, która sama to uprawomocnienie straciła. Dyskusja o sztuce, w której pierwsze ważne stanowisko przypada Platonowi, świadczy być może o pewnym roszczeniu ze strony filozofii do dominacji w kulturze. W tym względzie Platon mógłby znajdować w Heglu swojego poplecznika, a kto wie, czy nie sukcesora. Pytanie o prawomocność sztuki, radykalnie formułowane przez współczesność, ma znacznie dłuższą tradycję, niż na pozór mogłoby się zdawać. Z samego faktu istnienia fenomenu twórczości artystycznej nie sposób wnioskować o tym, co sztuce nadaje rangę jeśli nie aksjologiczną, to istotnościową (przy odwołaniu się do hermeneutycznej kategorii ważności). Czy zatem możliwe jest ugruntowanie sztuki, która za sprawą konfliktu z innymi dziedzinami kultury (zwłaszcza dyskursem pojęciowym) i pośrednio także dzięki rozstrzygnięciom Heglowskim straciła aktualność, immanentny fundament, i od dłuższego czasu oczekuje pomocy

(filozofów, których Platon i Hegel uczynili mężami opatrnościowymi wszechczasów)?

Pojawienie się motywu platońskiego w obrębie tych przemyśleń nie jest przypadkowe. Na przekór Sokratesowi, Platon piętnuje zgorszenie, jakie sieje rzeźba obdarzona przez artystę *widzącymi* oczyma. Widzieć bowiem (kontemplować prawdę) to wyłączne prawo (i jednocześnie zaszczytna powinność) filozofującej duszy. Spojrzenie zmysłowe błąka się zaledwie w cieniu idealnej rzeczywistości, toteż platońska koncepcja wychowania (analogicznie do nowożytnego *Bildung*) przykładą wielką wagę do kształcenia umiejętności duchowych, obywateli się bez pośrednictwa władz zmysłowych w obcowaniu z prawdą. Platon, podobnie jak Hegel, traktuje niepełne, zapośredniczone w zmysłowym oglądzie i w zmysłowej formie poznanie jako zaledwie wstępny i w istocie mało ważny epizod. Platon pragnie wygnać poetów z idealnego Państwa, zaś Hegel uważa poezję za najwyższy, aczkolwiek schyłkowy etap w rozwoju ducha absolutnego. Poeta heglowski umiera śmiercią naturalną i zmartwychwstaje jako filozof, platoński – tragiczną i bezpowrotną. Obaj umierają z wyroku filozofii. Można szukać analogii jeszcze dalej: w platońskim stanowisku wobec pisma. Platonowi obcowanie z poezją przywodzi na myśl obcowanie z prawdą przekłamaną, jej iluzoryczne piękno daje złudne poczucie dotykania prawd wiecznych. Wyższym jeszcze stopniem przekłamania epatuje pismo. W *Fajdrosie* powiada Platon, że „wynałazek ten jest lekarstwem na pamięć”, lecz „ten wynalazek niepamięć w duszach ludzkich posieje, bo człowiek (...) zaufa pismu i będzie sobie przypominał z zewnątrz, ze znaków obcych jego istocie (...). Więc to nie jest lekarstwo na pamięć, tylko środek na przypomnienie sobie”<sup>42</sup>. To pierwszy argument Platońskiej krytyki. Drugi już *explicite* odnosi się do sztuki: „coś strasznie dziwnego ma w sobie pismo, Fajdrosie, a prawdę powiedziawszy, to i *sztuka malarstwa*. Toż i jej płody stoją przed tobą jak żywe, a gdy ich zapytasz o co — wtedy bardzo uroczyście milczą. A tak samo słowa pisane”<sup>43</sup>.

W dalszym ciągu tego zadziwiającego wywodu powiedziane jest, że pismo (a w domyśle także sztuka) z chwilą zobiektywizowania się (przybrania trwałej postaci znaku pisarskiego lub ikonicznego) i oderwania od autora poczyną cieszyć się fałszywą wolnością, bowiem pismo — z racji swego pośredniczącego charakteru — przedkłada myśl autora adekwatnie tylko tym, którzy już uprzednio *wiedzieli*, natomiast

<sup>42</sup> Platon: *Fajdros*. Przeł. W. Witwicki, s. 79.

<sup>43</sup> Tamże, s. 80.

nie wtajemniczonym nie mówi nic albo zgoła kłamie. Jest zatem albo niepotrzebne, albo szkodliwe. Symptomatyczne jest to, że Platon wstrzymując się (wedle nowej interpretacji szkoły Giovanniego Reale<sup>44</sup>) od powierzenia najistotniejszych, najbardziej wartościowych myśli piśmu, stara się uchronić własną filozofię od wypaczeń, na które — pod nieobecność autora (jak to u dekonstrukcjonistów bywa) — każde słowo pisane jest narażone. Utrzymując, że w każdym dziele pisanym (a są to czasy regularnego funkcjonowania publicznych bibliotek) zawiera się mnóstwo rzeczy *nie na serio*, staje się Platon poniekąd ojcem—założycielem współczesnej dekonstrukcji, wraz z jej ironią, rozplenieniem i migotaniem sensu. Prawda, o której poznanie filozof tak szlachetnie walczy, dostępna jest tylko oglądowi bezpośredniemu, wszelkie (zwłaszcza nieadekwatne) obrazowanie jej może tylko zaszkodzić poznającemu. Ugruntowane w historii filozofii przekonanie o funkcjonowaniu w kulturze Antyku przekazu ustnego, znajduje w Platonie obrońcę w czasach, kiedy następuje kryzys tego sposobu komunikowania sensu. Argument, że pismo jedynie przywołuje rzeczy już poznane, ale ich nie stwarza, wolno być może odnosić także i do sztuki. Wielce krytyczny stosunek Platona do mimesis w sztuce, to tylko wierzchołek całego problemu (podwójne zafałszowanie idealnego bytu w zmysłowym wytworze artysty). Wszak Hegel sztukę o zapędach mimetycznych także ocenia dość nisko. Dzieło sztuki, które chce uchodzić za ważne (i jest nim, zakładając najwyższą adekwatność ducha i zmysłowego kształtu), niesie ze sobą treści zrozumiałe same przez się tylko temu odbiorcy, który z owymi uniwersalnymi znaczeniami ma do czynienia także w innych, pozaartystycznych obszarach aktywności. Taka jedność oczywistości kończy się wraz z antyczną polis, i dlatego Hegel tam właśnie odnajduje pierwszy symptom kryzysu sztuki: jej niezrozumiałość (poprzez upadłość powszechnych ideałów). Absolutyzacja znaczenia pisma jako medium sprawiła, że z pełnym zaufaniem cała zachodnia metafizyka powierzyła swój dorobek literaturze, i dopiero zwrot ku stanowisku platońskiemu, dotąd traktowanemu jako sofistyczny wybieg, pozwala zweryfikować współczesnym bałwochwalcze stanowisko wobec pisma. Zagadnienie to jednak znacznie wykracza poza założenia tego tekstu, toteż na zakończenie dygresji o Platonie warto zważyć wnioski, jakie rysują się na horyzoncie naszej swobodnej analogii: Platon występuje przeciwko piśmu w imię dominacji tradycyjnego przekazu, który z wolna schodzi ze sceny filozoficz-

<sup>44</sup> Por. G. Reale: *Platon. Nowa interpretacja*. Warszawa 1994.

nej; Hegel obwieszcza nieaktualność znaku artystycznego, otwierając drogę najpierw wyobrażeniowemu poznaniu ducha, a potem pojęciowej bezpośredniości ducha. Cel obu filozofów jest ten sam: uwolnienie pojęcia od pisma i ducha od jego ciasnej formuły artystycznej, a w planie dalszym niezakłócone zewnętrzną rzeczywistością pojednanie duszy z absolutem (należy mieć jednak na uwadze, że Hegel radykalizuje platońskie powinowactwo duszy i idealnej prawdy). W *Fajdosie* jest mowa o tym, że przekaz ustny zadowala się *najkrótszymi i najprostszy- mi* słowami, które nie odsyłają do niczego innego oprócz prawdy. Przywodzi to na myśl heglowskie *pojęcie*, które rodzi się na pograniczu poezji — najdoskonalszej i najoszczędniej korzystającej z tworzywa zmysłowego dziedziny sztuki. Czyste pojęcie byłoby z pewnością Platonowi bardzo bliskie.

Problematyzację wewnętrznego rozchwiania sztuki istotnie zawdzięczamy Platonowi. Wraz z nim w kulturze Antyku następuje zasadniczy zwrot przeciwko mediacyjnej funkcji sztuki, przeciwko naturalizmowi i formalnej indolencji głównie sztuk plastycznych, jeśli chodzi o adekwatność artystycznych środków wyrazu i transcendencji. W tym samym momencie Hegel lokuje narodziny nowożytnej religijności, chrześcijańskiego mistycyzmu i judaistyczną awersję do wizerunku Boga. Rozpoczyna się długotrwały konflikt Księgi i Obrazu, który oficjalnie rozwiązany zostanie na II Soborze Nicejskim, kiedy to sztukę uzna się za jeden ze sposobów przedstawiania prawd objawionych. Chrześcijaństwo ustanawia na nowo prawomocność sztuki. Tę heglowską z rodowodu myśl rozwija także Gadamer, analizując formalną łączność sztuki średniowiecznej z Antykiem, zarówno greckim, jak i rzymskim, oraz podnosząc znaczenie niemieckiej reformacji dla muzyki (Bach, Schütz). Wielki religijny fundament sztuki — zdaniem Hegla — nie przywrócił już jednak sztuce jej dawnej samoistności, autentyzmu, świętości. Sztuka sakralna pozostała na wieki w służbie religii, zawsze już nieaktualna i miniona. Z chwilą, kiedy padło sakramentalne zaklęcie „Bóg umarł” (w dużej mierze za sprawą samego Hegla), sztuka straciła po raz wtóry swoje obiektywne oparcie, o czym już była mowa na początku naszych rozważań. Współcześnie z rzadka tylko pojawiają się nowe formacje — czy raczej subkultury (artystyczne, paraartystyczne, kontestacyjne itd.) — które szukają jakiegoś silniejszego związku z pewnymi raczej *idées fixes* niż *ideami* jako takimi. W świecie drobnych narracji nie ma już miejsca na dominujący nurt, absolutyzację znaczenia takiego czy innego

–izmu, jak to miało miejsce jeszcze przed kilkudziesięciu laty. Antysztuka, posztuka, śmierć sztuki, to zjawisk, które z góry wykluczają nie tyle samą potrzebę uprawomocnienia, lecz w ogóle jego istnienie. Jednym z nielicznych myślicieli, którzy nie poddają się nastrojowi schyłkowości i kryzysu w sztuce i estetyce, jest przywołany tu często Gadamer. Jego założenie o „równoczesności sztuki” pozwala rozpatrywać ją całościowo, globalnie, bez historycznego rozdrabniania (lecz bez nadmiernego ahistoryzmu), otwiera przed nami — mimo końca sztuki — jej nieskończony horyzont, eksponuje jedność i niewyczerpalność jej hermeneutycznego rozumienia. Agresywna negacja, właściwa współczesnej sztuce, jeśli w ogóle można jeszcze tak ją nazywać — widziana oczyma wielkiego filozofa — jest wyrazem historycznej dialektyki. Sztuka co prawda zagraża własnej tożsamości, graniczy często z autodestrukcją artysty, eliminacją procesu twórczego, dzieła i komunikatu artystycznego, wreszcie (już od dawna) odbiorcy, posiada nienaruszalną (nawet dla wielkich obrazoburców) tradycję, i niedefiniowalne, choć oczywiste, piękno. Współczesny filozof i estetyk, Roger Scruton, powiada, że „prawdziwi reformatorzy sztuki myślą o sobie w kategoriach, którymi posługiwali się reformatorzy religijni. Opisują swoją twórczość jako »odnowę« tradycji, którą pozornie burzą, oraz jako kontynuację istniejących już wzorców”<sup>45</sup>.

*Aktualność piękna*, znamienity tytuł zbioru wykładów Gadamera, odsyła jednak do tego, co ofiarowali nam Grecy. Sztuki piękne, czyli takie, dla których najwyższą artystyczną wartością pozostaje piękno, dysponują taką siłą atrakcyjności, jak platońskie idee, i szczytą się powszechną ważnością (jak chciał Kant). Doniosłość czy raczej *wzniosłość* piękna artystycznego, jest być może jedyną rzeczą, jaką z czystym sumieniem od sztuki możemy przyjąć. Dla Gadamera ważniejsza jest jednak integrująca rola sztuki: wokół jej obiektywnego piękna nawiązana zostaje komunikacja, zbudowana wspólnota ujawniająca istotny sens: „dzieło sztuki stoi w środku rozpadającego się, zwykłego nam i swojskiego świata jako rękojmnia porządku. I może wszystkie wysiłki ocalenia i zachowania, na których się wspiera kultura ludzka, czerpią się z przykładu, jaki daje dzieło artysty i doświadczeniu sztuki: porządkowania wciąż na nowo tego, co nam się rozpada”<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> R. Scruton: *Doświadczenie estetyczne a kultura*. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. Z. 3, 1991, s. 117.

<sup>46</sup> H.G. Gadamer: *Sztuka i naśladownictwo*. W: *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 1979, s. 141.