

Kamilla Najdek

O kilku istotnych pojęciach w systemie estetyki Gernota Böhme

Sztuka i Filozofia 24, 8-12

2004

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kamilla Najdek

O KILKU ISTOTNYCH POJĘCIACH W SYSTEMIE ESTETYKI GERNOTA BÖHMEGO

Diagnoza Böhme, dotycząca stanu „tradycyjnej estetyki”, jest jednoznaczna: nie potrafi ona sprostać ani temu zadaniu, jakie przypisuje się jej od czasów Baumgartena, ani – przede wszystkim – temu, które stawia przed nią zmieniająca się rzeczywistość współczesnego świata. W uproszczeniu, punkt wyjścia jego rozważań można przedstawić tak oto: klasyczną estetykę wolno zasadnie określić jako estetykę sądu. Jej przedmiotem jest sztuka i dzieło sztuki. Pierwotny zamysł wyrażony przez Baumgartena w *Aisthetica*, aby uczynić z estetyki teorię zmysłowego postrzegania, bardzo szybko został zarzucony. Filozofowie od Kanta po Adorna, twierdzi Böhme, systematycznie wykluczali z niej wielki kompleks pytań dotyczących przyrody, kształtowania przestrzeni, przedmiotów codziennego użytku, a więc wszystkich tych elementów, które bezpośrednio wpływają na to, jak czujemy się w świecie, jak świat wpływa na nasze zmysły.

Pozostając teorią sztuki wyrażającej i przedstawiającej, estetyka nie ma klucza do współczesnych zjawisk artystycznych. Kapituluje wobec obrazów, które nic nie mówią, niczego nie przedstawiają i nic nie znaczą, wobec muzyki pozbawionej formy i literatury, która odcina się od jednoznacznego sensu. Brakuje jej też możliwości opisu tak niepokojących zjawisk, jak postępująca estetyzacja rzeczywistości, codzienności, polityki, czy ekonomii. Jeśli rozumieć pod pojęciem estetyki wierzchnią warstwę, obszar simulacji, pisze, to należałoby po części zgodzić się ze stwierdzeniem Baudrillarda, że obecnie fikcja wypiera rzeczywistość. Po części, ponieważ rzeczywistość – na przykład w postaci wojny – potrafi brutalnie wdrzeć się w nasze życie. Niemniej jednak żyjemy w świecie, w którym wyraz (*Ausdruck*) dominuje nad byciem rzeczy. Ta dominacja oznacza odsunięcie rzeczywistości tak, że staje się ona niedostrzegalna. „Żyjemy w czasach teatru, nowego baroku” – stwierdza z naciskiem w *Anknüpfung. Ökologische Naturästhetik und die Ästhetisierung des Realen*¹. Przed

¹ Esej zawarty w: G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

współczesną estetyką stoi zatem zadanie wypracowania systemu kategorii, które pozwoliłyby, z jednej strony, adekwatnie opisać świat zdominowany przez fikcję (to zadanie estetyki polityki, ekonomii, mass mediów), a z drugiej odtworzenie drogi zmysłowego poznawania świata.

W tym teoretycznym założeniu sam umieszcza siebie w pobliżu Wolfganga Welscha, wysoko oceniając jego próbę nadania teoretycznego wymiaru współczesnej estetyzacji rzeczywistości, gdzie *aisthesis* staje się na powrót poznaniem, a poznanie zasadą *aisthesis*. Inaczej jednak niż Welsch, który produkcję artystyczną i teoretyczny namysł nad sztuką czyni modelem zachodzących współcześnie zjawisk, Böhme dąży do wydobycia tego, co odróżnia poznanie estetyczne od poznania cechującego nauki przyrodnicze, sprawia, że odkrywa ono w świecie coś, co nie jest dane w innych sposobach poznawania. Stąd równie ważna jest dla niego myśl Baumgartena. Wraz z twórcą estetyki zwraca się ku zmysłowemu poznaniu rzeczywistości, w tym również przyrody i środowiska. To, co nazywa problemem środowiska, to przede wszystkim problem cielesności, człowieka pojmowanego nie jako duch czy rozum (tę kategorię radykalnie odrzuca), ale jako ciało w przestrzeni innych ciał. Ekologia w estetycznym ujęciu oznacza według niego namysł nad tym, jak się czujemy w budowanym przez nas świecie, jak zmysłowo odczuwamy nasze otoczenie. Chodzi o to, że każde działanie wpływające na kształt naszego otoczenia – czy będzie to wyłożenie pokoju tapetą w kwiatki, założenie ogrodu, dobór kolorów stacji metra, czy wystrój wnętrza domu handlowego – wpływa na nasze samopoczucie (*Befinden*). Konsekwencją takiego ujęcia estetyki przyrody ma być to, że przestaje ona być teorią sądu estetycznego. Jej centralne kategorie to **postrzeganie** (*Wahrnehmung*) i **odczuwanie** – dodajmy, odczuwanie synestezyjne, angażujące wszystkie zmysły. Zasadniczym tematem stają się nie tyle rzeczy dane w postrzeżeniu, ale to, czego doświadczamy, obcując z owymi rzeczami – **atmosfery**.

Jaka intuicja kryje się za pojęciem atmosfery, Böhme wyjaśnia na następującym przykładzie: Kiedy wchodzę do jakiegoś pomieszczenia, to w jakiś sposób udziela mi się jego atmosfera. Czuję się w nim dobrze, albo źle, mam ochotę w nim zostać, albo prędko wyjść. Podobnie reagujemy na ludzi, przedmioty i dzieła sztuki. Atmosfera to sposób, w jaki one nam się udzielają. Sztuce, a zwłaszcza sztukom wizualnym, przypada w tym kontekście szczególna rola. Sprawiają one, że w pomieszczeniach muzeum możemy doświadczyć atmosfery, która jest wyłączona z kontekstu działania. Dzięki temu poznajemy atmosfery jako takie i możemy nauczyć się obcować z nimi (1995, s. 16).

Atmosfera jest podstawowym pojęciem estetyki Gernota Böhme. Kryje się w niej zarówno coś z Benjaminowskiej „aury”, „atmosfery” Hermanna Schmitza, coś z estetyki Heideggera, z fizjognomiki Johanna Lavatera, Gestalt i antropozofii. Od Benjamina przejmując Böhme koncepcję szczególnego oddziaływania przedmiotu, modyfikując ją jednak istotnie, ponieważ nie chce ograniczać aury do oryginału. Nawet modernistom, takim jak Duchamp, zauważa, nie udało się zrównać przedmiotu wystawionego na wystawie sztuki z przedmiotem codziennego użytku. Tę szczególną emanację przedmiotu odnajduje również w pojęciu atmosfery Schmitza, które przyjmuje, z tym jednak zastrzeżeniem, że należy odrzucić krytyczne nastawienie estetyczne wobec przedmiotu. Leżącą u jego podstaw klasyczną relację podmiot-przedmiot proponuje zastąpić **ekstazą przedmiotu**. Przedmiot nie byłby wówczas definiowany ani w odróżnieniu od innych przedmiotów, ani przez posiadane cechy, ale przez sposób, w jaki sam siebie eksponuje. Myśl tę konkretyzuje na przykładzie niebieskiej filiżanki. Jeśli powiadamy, że filiżanka jest niebieska, to pojmujemy ją jako przedmiot określony przez kolor niebieski, i w ten sposób różniący się od filiżanek białych, żółtych, złotych i innych. Kolor niebieski jest czymś, co według nas przedmiot posiada. Niejako niezależnie od niebieskości myślimy o filiżance istniejącej w określonym miejscu i czasie. Ale niebieskość filiżanki daje się pomyśleć inaczej, a mianowicie jako jakiś sposób bycia w przestrzeni, który sprawia, że jej obecność jest odczuwalna. Niebieskość naszej filiżanki nie będzie wówczas czymś do niej przyklepionym, lecz odwrotnie, jest czymś, co promieniuje w otoczenie, co w jakiś sposób brzmi. Istnienie filiżanki w takim ujęciu jest już dane, bo niebieskość jest sposobem, w jaki ona jest, jest artykułowaniem jej obecności.

Estetyka atmosfer, twierdzi Böhme, ma spory potencjał krytyczny. W oczywisty sposób nie musi ograniczać się do analizy sztuki. Postuluje uznanie wszystkich produktów działalności artystycznej – od kosmetyki po scenografię, od reklamy po modę i kicz. Kicz miał w tradycyjnej estetyce chronić prawdziwą sztukę przed zalewem estetyzacji życia i świata. Dostrzegano go tam, gdzie produkty estetyczne miały wartość użytkową i oddziaływały na emocje. Mógł to być obrazek w sypialni, pocztówka, zachód słońca, a nawet niektóre dzieła sztuki. Jego wyznacznikiem było to, że nie odwoływał się do władzy sądenia, lecz chwycił za serce. Jako że estetyka (na razie) zawiesza sądy jakościowe, otwiera się na kicz, który stanowi naturalną potrzebę człowieka.

Tyle, jeśli chodzi o intuicje leżące u podstaw analiz Gernota Böhme, systematycznie wyłożone w *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als*

allgemeine Wahrnehmungslehre, budzą zarówno zrozumienie, jak i niepokój. Niewątpliwie program rehabilitacji zmysłów i poznania zmysłowego jest próbą wyjścia poza świat opanowany przez znaki, ku rzeczom samym. Oznacza też powrót estetyki do punktu wyjścia, to znaczy jej przedmiot nie zawęży się do sądu o tym, co piękne i wzniosłe w sztuce, a dotyczy również zagadnień politycznych, ekologicznych, gospodarczych itd. Nie jest w tym podejściu osamotniony, czego jest również świadom. Sam pisze zresztą wielokrotnie o pokrewieństwie z Welschem i Baudrillardem, a zapewne należałoby dołączyć do ich grona Derridę czy Lyotarda. Poniekąd Böhme wartość swojej refleksji widzi nie tyle w oryginalności spojrzenia na przedmiot estetyki, co w systematyzacji. Dlatego wykłady, w których prezentuje system swojego myślenia, zaczyna od prezentacji Baumgartena.

Tutaj zaczynają się moje wątpliwości: otóż filozofia Baumgartena mogłaby stanowić wiarygodną podwalinę jego systemu, gdyby przejęta została w całości. Jest ona mianowicie oparta na koncepcji retorycznej, zapożyczonej od starożytnych, i zorientowana na wszelkie dziedziny życia społecznego. W tej koncepcji mieścił się zarówno ideał mówcy, jego wykształcenia, zdolności prezentowania sądów, wprowadzania porządku w chaos spostrzeżeń – ideał pięknego myślenia jako postawy moralnej – jak i postulat aktywnego uczestnictwa w świecie. Faktycznie stało się tak, że Baumgarten, który w swych pismach nad wyraz często sięga do Cyncerona, nie zastanawia się bezpośrednio nad zagadnieniem człowieka jako obywatela, bez którego nie istniała właściwie retoryka rzymska. Podejmuje bezpośrednio kwestię sztuki pięknego myślenia w ścisłym powiązaniu z poetyką, ale problematyka polityczna zawsze jest w jego myśleniu obecna – właśnie poprzez stałe odniesienia do starożytności. Z drugiej strony, należy pamiętać, że Baumgarten odnosi się wprawdzie do rzeczywistości odbieranej zmysłowo, ale wyrażanej poprzez znaki. I nimi właśnie się zajmuje. Piękno i sztuka to według niego zasady porządkowania i przedstawiania. Stosuje się do nich retor, filozof, ale przede wszystkim artysta. Co ważne, i również zgodne z przeświadczeniami starożytnych, nie każdy potrafi pięknie myśleć, podobnie jak nie każdy potrafi pięknie mówić. Böhme jednoznacznie odcina się od tych retorycznych podstaw estetyki. Odrzuca zarówno kategorię piękna, jak i pięknego myślenia. To po pierwsze. Po drugie, według niego zmysły nie dostarczają materiału, który następnie ulegnie przetworzeniu, ale same niosą już informacje: np. że tutaj czuję się dobrze, że atmosfera tego wnętrza mi odpowiada. Piękno i wzniosłość zastąpione zostają

zatem wartościami związanymi z emocjami, takimi jak przyjemność i przykrość, wygoda i niewygoda, sympatia, antypatia. W moim poczuciu zciera się tu granica między doznaniem a poznaniem, i właściwie nie wiadomo, do jakiego porządku należy refleksja estetyczna, bo przecież nie zatrzymuje się ona przy prostym opisie doznań, lecz wartościuje je, próbuje ująć w ramach teorii. Kiedy Böhme pisze na przykład o estetyzacji polityki i gospodarki jako niepokojących zjawiskach współczesnego świata, zjawiskach dających się zaleczyć przez to, że uświadomimy sobie mechanizmy manipulowania emocjami, to odwołuje się do wartości, których nigdzie nie uzasadnia. Więcej, również samo zmysłowe doznanie wymyka mu się spod kontroli. Nie dysponując uznanymi kategoriami opisu, sięga po rozwiązania wątpliwe. Tak więc portret Sokratesa w *Der Typ Sokrates* zbudowany jest w odniesieniu do zasad fizjognomiki Lavatera. Böhme uczynił to w pełni świadomie – ten portret Sokratesa opublikował więcej niż jeden raz. Kolejnym problemem, który wyłania się już na poziomie opisów, jest subiektywizacja ocen i sądów, która w jakiś sposób rości sobie prawo do ogólności. Böhme bardzo krytycznie ocenia estetykę Kanta, której poświęcił zresztą odrębną książkę. Nie potrafił jednak znaleźć przekonującej formuły dla własnego przedsięwzięcia. Wydaje się, że jego myślenie byłoby bardziej przekonujące, gdyby pozostał bliżej Baumgartena i zgodził się na związek estetyki z retoryką. Wówczas mógłby zasadnie bronić zarówno subiektywnych wypowiedzi, odwoływania się do intuicji oraz wszelkiego rodzaju *locis communis*, na których bazuje przecież wypowiedź retoryczna. Czytając Böhme, trudno oprzeć się wrażeniu, że ma on skłonność do wyważania drzwi, mając w rękę pasujące klucze.