

Waldemar Prusik

Sztuka i mistyka : ekspresja jako artystyczne doświadczenie absolutu

Analiza i Egzystencja 21, 131-147

2013

Artykuł został 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.

WALDEMAR PRUSIK*

SZTUKA I MISTYKA EKSPRESJA JAKO ARTYSTYCZNE DOŚWIADCZENIE ABSOLUTU

Słowa kluczowe: intuicja, ekspresja, abstrakcja, uczucie, wyobrażenia, Absolut
Keywords: intuition, expression, abstraction, feeling, imagination, Absolute

Artykuł dotyczy pojęcia sztuki jako intuicji emocjonalnej, która w akcie twórczym jest „wyrażana” i realizowana w zewnętrznym tworzywie, przez co staje się intuicją i ekspresją. Koncepcja intuicji-ekspresji odwołuje się do metafizyki, która za pierwsze *principium* obiera tzw. s t w ó r c z ą w y o b r a ż n i ę, a której precyzyjną wykładnię spotykamy w neoplatonizmie arabskim, przede wszystkim u Ibn Arabiego¹. Kategoria stwórczej

* Waldemar Prusik – dr filozofii, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Filozofii Uniwersytetu Szczecińskiego. Autor m.in. monografii systemu aksjologii ogólnej Henryka Elzenberga pt. *Wartość – byt czy nicłość? Aksjologia Henryka Elzenberga* (Lublin 2001) oraz rozprawy na temat aksjologii fenomenologicznej Maxa Schelera i Nicolai Hartmanna pt. *Fenomenologia wartości. Max Scheler i Nicolai Hartmann* (Szczecin 2011). E-mail: preussen@wp.pl.

¹ Kategoria stwórczej wyobraźni – jak pokazuje P. Jaroszyński – bierze początek już w systemie Platona, który w *Timajosie* opisywał, jak bóg oddziałuje na duszę poety, kiedy ten śpi, a więc kiedy jego rozum jest nieaktywny. Wówczas poecie zjawiają się obrazy, których on sam nie rozumie, a które znacząco determinują jego utwory. W ten sposób już Platon pokazywał, jak sztuki poetyckie pozbawione są racjonalności, będąc tworem nierozumnej sfery duszy, i przez to samo dał podstawę dla tzw. manicznej teorii sztuki. Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa: Gutenberg Print 1996, s. 88–91.

wyobraźni jako substancji boskiej powoduje, że sztuka, która ją zakłada, pragnie być poznaniem ostatecznym, pełnym, wręcz absolutnym wglądem w stwórcze idee boskie, wykazując przy tym wyraźne aspiracje mistyczne. Celem artykułu będzie więc przyjrzenie się, na czym w istocie te funkcje poznawcze sztuki polegają oraz jakiego rodzaju „mistyka” staje się jej udziałem. Pytanie, jakie należy przede wszystkim postawić, brzmi: na ile omawiane tu przypadki doświadczenia artystycznego wykazują związek z przeżyciem mistycznym, przy zastrzeżeniu, że rzeczywiste doświadczenie mistyczne jest poznaniem niezmysłowym i nadnaturalnym, a jego przedmiotem jest objawiający się osobowy Transcendens?

Ibn Arabi, podążając za Plutarchem z Aten, Jamblichem czy Synezjuszem z Cyreny, u których wyobraźnia była substancją pośrednią pomiędzy duchem – *Nous* (światem idealnym) – a materialnym wszechświatem, pokazywał, iż nic nie istnieje ani nie działa, jeżeli nie jest pochodne od wyobraźni. To bowiem, co duchowe, „ożywia” ciała, a to, co materialne, ujawnia ducha². Rzeczywistość kosmiczna istnieje i działa na mocy substancji pośredniej między ideami *Nous* a rzeczami konkretnymi, zawierając ją w sobie i będąc przez nią ukonstytuowaną, zaś substancja ta ma naturę „niematerialnej” czy też „niecielesnej materii”. W ten sposób – jak pokazuje H. Corbin – na świat Ibn Arabiego składają się:

(a) Rzeczywistość anielskich (cherubińskich) i n t e l i g e n c j i, odpowiadająca dziesiątemu aniołowi Awicenny. Stanowi ona rzeczywistość czystych inteligibiliów (idei).

(b) Rzeczywistość w y o b r a ź n i jako pośredniej substancji („niecielesnie materialnej”). Jest ona hipostazą inteligencji i zawiera w sobie idee-wyobrażenia, czyli przedstawienia idei, które nie są ogólne, jak idee, ale i nie tak konkretne, jak materialne rzeczy czy ich zmysłowe wrażenia. Należą tu również „figury-archetypy” i „ciała subtelne”.

(c) Ś w i a t materialnych konkretów, poznawalny zmysłowo, jako bezpośrednio („stwórczo”) pochodny od wyobraźni³.

² „[...] »où le spirituel prend corps et où le corps devient spirituel« , constitué d'une matière sensible et corruptible”, H. Corbin, *L'Imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn Arabi*, Paris 1958, s. 6.

³ „Il existe pour eux objectivement et rellement, un triple monde: entre l'univers apprehensible par la pour perception intellectuelle (l'univers des Intelligences chérubiniques) et l'univers perceptible par les sens, il existe un monde intermédiaire, celui des Idées-Images, des Figures-archetypes, des corps subtils, de la matière immatérielle.

W ten sposób nic z tego, co kosmiczne, nie jest działającym organizmem w oderwaniu od stwórczej wyobraźni, co znowu znaczy, że wyobraźnia jest powszechną, immanentną w rzeczach, boską zasadą, do której szczególnie odnoszą się wizje teofaniczne i historyczne symbole⁴. Dlatego też to, co dane w wyobraźni ludzkiej, jest zawsze wiedzą naddyskursywną (bo nadmysłową i nieodnoszącą pojęć ogólnych do naoczności), czyli „symboliczną”, właściwą dla mistycznych doświadczeń, a przez to samo wiedzą natchnioną teofanicznie, czyli daną przez substancję boską, która jako byt transcendentny jest zarazem stale we wszechświecie obecna (immanentna). Doświadczenie wyobrazeniowe o tyle więc przewyższa rozum, dyskurs i naturalne doświadczenie, o ile ujmuje zarazem transcendencję i immanencję Bożego bytu. W ten sposób wyobraźnia daje czysto boskie widzenie świata, a więc wgląd w boskie idee stwórcze, które dane są jej na mocy emanacji. Wyobraźnia jest bowiem hipostazą boskiego *Nous*, czyli czystej inteligencji. Człowiek zaś – artysta (poeta) – wyobraźnią obdarzony i mający tym samym stwórczy, równy Bożemu, ogląd świata, jest jednostką „pełną”, „wyjątkową”, bo mistycznie natchnioną i równą Bogu, gdyż współstwarzającą świat konkretny. Człowiek natchniony wyobrazeniowo jest więc zawsze **d u c h o w o w o l n y** od zewnętrznych konieczności empirycznych. W tej właśnie wyobraźni stwórczej człowiek ogląda Boga, a Bóg – swoje stworzenie. Wyższość wyobraźni nad intelektem polega tu na tym, że poznanie intelektualne ujmuje tylko transcendencję i tym samym nie ujmuje w pełni Boga i Bożej stwórczości, gdyż Boża substancja jest nie tylko transcendentna, ale i immanentna w rzeczach konkretnych. Człowiek „wyjątkowy” (mistyczny), posiadając wiedzę wyobrazeniową, przewyższa w ten sposób byty anielskie, które będąc tylko czystymi inteligencjami, nie mają pełnej wiedzy o Bogu i stwórczym akcie Boga. Tylko bowiem wyobrażenie, jako „przedstawienie” boskich idei, ujmuje samego Boga w sposób „pełny”, tj. w jego immanencji i transcendencji zarazem⁵. I tu już, u Ibn Arabiego, spotykamy się z określeniem wyobrażenia jako poznania absolutnego (Boga i świata zarazem), będącego zawsze wolnym wobec zmysłowych naoczności i nadrzędnym wobec pojęć ogólnych

Monde aussi reel et objectif, consistant et subsistant, que l'universe intelligible et l'universe sensible, universe intermédiaire” (tamże).

⁴ Tamże.

⁵ Por. P. Jaroszyński, dz. cyt., s. 113–115.

przedstawieniem doskonałym, bo ukazującym rzeczywistość w jej wzorach ogólnych (ideach) i konkretnych formach (wyglądach) zarazem.

Rudolf Steiner nie bez powodu zatem uzna wyobrażenie za „przeżycie” albo „odczucie” reprezentujące idee i łączące myślenie z postrzeżeniem⁶. Tylko wyobrażenie ujmuje rzeczywistość, będąc „konkretnym pojęciem” i łącząc ściśle jednostkowe „postrzeżenie” z pojęciem ogólnym jako „intuicją” idei. Spostrzeżenie bowiem, które jest materialne i zmienne, nie jest samo w stanie ująć rzeczywistości, ponieważ rzeczywistość nie sprowadza się do materialności i jednostkowości rzeczy, i gdyby na spostrzeżeniach oprzeć nasze poznanie, to jego rezultatem byłby obraz świata pozbawionego jedności, która go tłumaczy i urzeczywistnia⁷. Z kolei pojęcie jest wprawdzie ogólną „intuicją” idei, ale ze względu na ogólny charakter nie uchwytuje tego, co rzeczywiste, tylko to, co abstrakcyjne. Jedynie więc wyobrażenie, łącząc oba te czynniki poznania, ujmuje rzeczywistość w jej konkretności i powszechności zarazem, a „obserwacja”, która obejmuje czynnik spostrzeżeniowy wraz z „myśleniem”, stanowi właściwą metodę uzyskiwania wiedzy wyobrażeniowej⁸. Wyobrażenie jest zatem całościowym ujęciem jednej,

⁶ „Wyobrażenie nie jest niczym innym, jak intuicją odniesioną do określonego postrzeżenia, jest pojęciem, które kiedyś połączone zostało z jakimś przeżyciem i które zachowało swój z nim związek. [...] Wyobrażenie jest zatem zindywidualizowanym pojęciem. [...] Wyobrażenie stoi zatem między postrzeżeniem a pojęciem, wskazującym na pewne postrzeżenie. [...] Wyrazem tego indywidualnego odniesienia jest u c z u c i e, które manifestuje się jako przyjemność lub przykrość” (R. Steiner, *Filozofia wolności. Główny zarys nowoczesnego światopoglądu*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: Spektrum 2000, s. 80–81, podkr. – W.P.). O ile, jak mówi dalej Steiner, uczucia indywidualizują człowieka, o tyle też stanowią najbardziej rzeczywiste ujęcie bytu powszechnego (immanentnego w rzeczach), pod warunkiem wszakże, że naszym uczuciom nie pozwolimy zdeterminować swojego życia tak, aby nie stały się one jedynie przeżywaniem tego, co sensoryjne (o co przecież nietrudno z uwagi na indywidualność zarówno naszych uczuć, jak i zmysłowych wrażeń). Jeżeli więc nasze uczucia pozostają w koherencji z tym, co rzeczywiste i powszechne w rzeczach konkretnych, wówczas jesteśmy na właściwej drodze do ujmowania tego, co idealne: „Im głębiej zaś zstępujemy w życie osobiste, naszym uczuciom pozwalając współbrzmieć z doświadczeniami w świecie zewnętrznym, tym bardziej odłączamy się od bytu powszechnego. Prawdziwą indywidualnością będzie ten, kto swymi uczuciami najdalej sięgnie w sferę idei” (tamże, s. 82).

⁷ Tamże, s. 179–181. Postrzeżenia zmysłowo konkretne zaciemniają poznanie, bo rozbijają jedność świata na iluzoryczne części-elementy.

⁸ Tamże, s. 181.

powszechnej i rzeczywistej zasady bytotwórczej, która poza jednostkowymi rzeczami nie istnieje, a która wszystkie je tłumaczy, poczynając od przyrody nieożywionej, poprzez życie biologiczne i zmysłowe, a na duchowości i tworach kultury kończąc. Wizja świata – i system filozofii – jest tym sposobem wizją – i filozofią – monistyczną, zaś mnogość konkretów daje się wówczas pojąć tylko jako „przejawianie się” owej pierwszej substancji, która pojęta jest tu na sposób pierwotnego, nieodróżnicowanego dynamizmu i określana jako „Jedność”, „Praistota” czy „Duch”⁹. O ile natomiast wyobrażenie jest „pełnym” poznaniem bytu pierwszego (duchowej jedni kosmosu), o tyle też sama wyobraźnia przedstawia się tu jako ów pierwszy byt, czyli stwórcza substancja świata. Tylko to jest zatem rzeczywiste, co jest przez wyobraźnię wypełnione i ukonstytuowane. Dlatego też moralność, zasadzając się na wyobraźni, zasadza się – mówi Steiner – na „twórczej fantazji moralnej”, która wedle swoich przeżyć (jako reprezentacji idei łączących w sobie intuicję z postrzeżeniem) ustanawia „ideały” moralne (i kulturowe) dla siebie, a wszystko, co ustanowi, obowiązuje powszechnie. Ideały są tym dla kultury, czym prawa ewolucji dla przyrody, a to znaczy, że wyobraźnia twórcza jako immanentna zasada kosmiczna jest absolutnie wolna od jakichkolwiek konieczności kosmicznych i absolutnie kreatywna (stwórcza) dla wszystkiego, co jest. Świat jest zatem jej emanacją, a człowiek miejscem, gdzie przejawia się ona i działa najpełniej, bo w sposób wolny¹⁰. Wyobraźnia więc, tak jak u Ibn Arabiego, przewyższa intelekt, a także i wolę, bo ujmuje to, co rzeczywiste w pełni, a ujmując, poddaje motywy, czyli cele dla woli, ustanawiając przy tym „ideały” – a więc powszechne prawa – moralne, i w ten sposób determinuje wolę jako władzę wykonawczą¹¹. Tak więc twórcza fantazja umożliwia wolne działania ducha, które tym samym są działaniami realizu-

⁹ Steiner dodaje, że jego monizm i implikowana przezeń etyka „indywidualistyczna” stoi w zupełnej zgodzie z teorią ewolucji, a nawet ją usprawiedliwia przez to, że twierdzi, iż wszelki rozwój ma ciągłość od najmniejszej drobinie materii, poprzez organizmy, aż po ducha, a to dzięki temu, że rozwój – zarówno ewolucyjno-przyrodniczy, jak i duchowo-moralny, a poprzez to i kulturowy – nie wykracza poza siebie, co znaczy, że zasada rozwoju musi być jedna i immanentna w całym świecie konkretów. Jako taka zaś musi być nieodróżnicowanym w sobie, pierwotnym dynamizmem o naturze duchowej. Gdyby bowiem nie była duchem, nie mogłaby uzasadnić przejść rozwojowych między życiem materialno-zmysłowym a życiem moralnym i duchową kulturą ludzką. Zob. tamże, s. 145–147, 180–194.

¹⁰ Tamże, s. 140–172.

¹¹ Tamże, s. 167.

jącymi boskość świata. Prowadzą świat (przyrodę i kulturę) do Bóstwa jako pierwotnej duchowej jedni, tyle że ten „Bóg” jest tylko w rzeczach i nigdzie więcej. Wolny duch ludzki jest zatem „panem” świata (współstwarzającym) i zarazem jego „wybawcą” z oków materialnych determinacji. Człowiek – jako wolny duch – czyni nie to, co „musi” albo co „powinien”. Nie ma bowiem żadnych obowiązków, zakazów ani powinności, jeżeli jest tylko wolność fantazji. Człowiek jako wolny duch, natchniony wolną, twórczą fantazją, czyni tylko to, co chce, tzn. co w wolnej fantazji ustanawia, bo wszystko, co z niej pochodzi, pochodzi przecież z substancji absolutu i jest stwórcze, i zbawcze zarazem¹². Kto zatem jest natchniony wyobraźnią, jest kimś „wyjątkowym”, „pełnym”, jest nacechowany mistycznie, a jego działania polegają tylko na wolnej ekspresji. W takim stanie rzeczy Steiner musi uznać wolność za „siłę” duchową, przez co „wolna wola”, będąc władzą wykonawczą dla wyobrażeń, staje się „silną wolą”, i właśnie – jak dodaje – na silnej woli opiera się moralność¹³.

Bóstwo zatem wypełnia i organizuje wszechświat, a najpełniej realizuje się w człowieku jako „wolnym duchu”, czyli wolnej fantazji. Ujęcie więc tego, co mistyczne, jest zawsze wewnętrznym samopoznaniem, które dokonuje się na sposób „obserwacji”, a więc w wolnym wyobrażeniu. W taki

¹² Tamże, s. 140–172.

¹³ Tamże, s. 167. Warto tu zauważyć zbieżność między „silną wolą” Steinera i wolą mocy Nietzschego. W obu tych bowiem przypadkach uzasadnieniem tego, co „rzeczywiste” w świecie jest ostatecznie wewnętrznie sprzeczna i przez to dynamiczna pierwotna substancja podmiotująca wszystko, co jest, bo wszystko, co jest, jest ciągłym rozwojem, stawaniem się. Wolność w obu tych wypadkach polega na tym samym: na dominacji (panowaniu), przejawiającej się w bezwzględnym ustanawianiu, pojętym jako rozwój, a więc jako zamienianie starego nowym (ustanawianie jest niszczeniem), co w pełni koheruje z pojęciem absolutnej zasady wszechświata jako wewnętrznej sprzeczności. Tylko bowiem jako wewnętrzna sprzeczność daje się zrozumieć Steinerowską Jednię, o ile wypełnia ona i organizuje i to, co materialne – nieduchowe, i to, co duchowe – niematerialne. Wolność w takim stanie rzeczy również sprowadzi się ostatecznie do tego, czym jest jej zasada (Jednia), tzn. do sprzeczności. Wolność bowiem jest tylko niezależnością wobec materialnych konieczności przyrody, natomiast sama w sobie jest koniecznością bytową. Znaczy to, że działania są wolne, gdy realizują wyobrażenia stwórcze, zaś te ostatnie leżą całkowicie w naturze bytu – wyobraźni i poza nią nie wykraczają. Są więc działaniami nie wolnymi, lecz „naturalnymi” dla duchowej natury wyobraźni, a jako takie dają się określić jako konieczne. Stanowią zatem „pęd” czy instynkt. Rzecz jasna, takie pojęcie wolności nie może tu – podobnie jak i u Nietzschego – dziwić, z uwagi na ewidentnie neoplatońskie założenie pierwszej substancji.

sposób Steiner otwiera możliwość uzasadnienia antropozofii stanowiącej mistyczną wykładnię świata, bo tylko w człowieku poznaje się Boga, który nie wykracza poza świat. Wiedza zatem konieczna i absolutna jest wiedzą o naturze duchowej człowieka, bo przecież ta natura duchowa tłumaczy wszystkie rzeczy. Ponieważ zaś cała prawda o Bogu i o świecie zawiera się w wyobrażeniach, to w zasadzie nie ma potrzeby „obserwować” rzeczy zewnętrznych i ich wyobrażać, gdyż wystarcza wewnętrzne doświadczenie (przeżycie) wyobrazeniowe, czyli wewnętrzna intuicja, w której „wyraża się” cała treść świata jako treść absolutna (boska)¹⁴. Moment „zerwania” ze światem, wiążący się z „samooswieceniem wewnętrznym”, tak typowy dla doktryn gnostyckich, występuje zatem również i tutaj.

Antropozofia, którą Steiner w końcu zbuduje, będzie miała od razu filozoficzne ugruntowanie, a jako mistycyzm „uwalniający” na sposób neognostycki człowieka i jego twórczość, polegającą wyłącznie na ekspresji intuicji, spełnianą na dodatek nie przez intelekt, ale przez wyobraźnię, podziela w sposób szczególnie na Kandinsky’ego teorię sztuki, zrywającą ze światem konkretów właśnie z uwagi na jego „mystyczną podszewkę”, która wystarcza sama sobie i we wszelkiej formie konkretnej dopatruje się „skrótów” bądź „symbolu” tego, co boskie.

Celem sztuki Kandinsky’ego jest przedstawienie „f o r m y a b s t r a k c y j n e j”. Forma abstrakcyjna, jak powiada ten artysta, stanowi „istotę duchową”. Jako to, co duchowe, jest zaś zawsze ściśle „wewnętrz-

¹⁴ „Człowiek ogarnia zatem w swym myśleniu wspólną wszystkim, przenikającą wszystkich Praistotę. Wypełnione treścią życie rzeczywistości jest zarazem życiem w Bogu. [...] Duch ludzki w istocie nigdy nie wychodzi poza rzeczywistość, w której żyjemy, i nie jest to dlań konieczne, ponieważ w świecie tym zawiera się wszystko, czego potrzebuje do jego wyjaśnienia” (tamże, s. 183). „Monizm wykazuje, że naszym poznaniem ujmujemy rzeczywistość w jej prawdziwej postaci, a nie w subiektywnym obrazie, który miałby się jakoby wcisnąć między człowieka a rzeczywistość. Dla monizmu pojęciowa treść świata jest ta sama dla wszystkich ludzkich jednostek. Zgodnie z zasadami monizmu jednostka ludzka uważa inną jednostkę za podobną sobie, ponieważ żyje i znajduje w niej wyraz ta sama treść świata. [...] Myślenie prowadzi wszystkie podmioty postrzegające ku wspólnej ideowej jedności we wszelkiej różnorodności. Jeden świat idei żyje i znajduje w nich swój wyraz jako w wielości jednostek. Dopóki człowiek ujmuje sam siebie jako jedynie za pomocą postrzegania, dopóty uważa siebie za odrębnego człowieka; jednakże gdy tylko spojrzy na rozbłyskujący w sobie świat idei, obejmujący wszystko, co istnieje jako odrębne, wówczas zobaczy w sobie żywo rozbłyskującą absolutną rzeczywistość” (tamże, s. 182).

na” i niekonkretna, w odróżnieniu od „formy konkretnej”, czyli od figury, która zawsze jest zewnętrzna. To, co wewnętrzne, stanowi więc „duchowy aromat” albo „brzmienie” formy konkretnej, tak że abstrakcja „wybrzmiewa” w tym, co konkretne. Dlatego dzieło sztuki ma właśnie to „brzmienie” ducha-abstrakcji uchwytować¹⁵. Forma konkretna, inaczej określana jako „organiczna”, jest zawsze szczegółowa, a przez to zmienna i dana w zewnętrznej naoczności. Sama więc przedstawia tylko to, czym jest w swojej konkretności i zmienności. Forma abstrakcyjna stanowi natomiast zawsze treść istotną, czyli daje się pojąć na sposób wewnętrznej istoty konkretnego. Stąd też formy konkretne, będąc tym, w czym abstrakcja „wybrzmiewa”, stanowią – mówi Kandinsky – „element ludzki w boskiej mowie”¹⁶. W ten sposób malarstwo abstrakcyjne wyraża to, co ściśle duchowe i niezmiennne (istotne) w tym, co konkretne. Dlatego też figura zostaje tu wyparta przez abstrakcję, która tym samym pojęta jest nie jako uogólnianie (indukcja) czy „odrywanie”, lecz jako zerwanie z figurą, czyli z konkretnością form malarskich¹⁷. Sztuka abstrakcyjna stanowi przez to ekspresję wewnętrznej treści intuicyjnej, czyli abstrakcji, która jest „skrótom” albo „widokiem” duchowej substancji niezmiennej, a więc i niezróżnicowanej w sobie i jednej. Abstrakcja, jak mówi Kandinsky, zawsze dana jest nie w pojęciu intelektualnym i nie w dyskursie, ale tylko w „uczuciu”. Błąd, jego zdaniem, popełniają konstruktywiści, którzy formalizują abstrakcję i przez to ustatyczniają sztukę, powodując jej zastój czy wręcz „śmierć”. Abstrakcja tymczasem nie jest pojęciowana, lecz „odczuwana” w dziele sztuki, czyli obrazie, przez co i samo dzieło sztuki, jako „przedstawiające” abstrakcyjnie, jest „odczuwane”¹⁸. W takim stanie rzeczy musimy odnotować to samo, co było czytelne u Steinera: sprowadzenie intuicji abstrakcyjnej (istotnościowej) do przeżycia uczuciowego. Intuicja ta zostaje wyrażona w dziele, a dzieło, jako przedmiot „odczucia”, samo staje się ekspresją. Będąc zaś ujęciem wyobrazeniowo-przeżyciowym, jest intuicją tego, co „abstrakcyjne”, „wewnętrzne” i „duchowe”. To, co

¹⁵ W. Kandinsky, *Język form i kolorów*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabowska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 249–251.

¹⁶ Tamże, s. 252.

¹⁷ Zwraca na to bardzo trafnie uwagę P. Jaroszyński. Zob. P. Jaroszyński, dz. cyt., s. 206–207.

¹⁸ W. Kandinsky, *Język form i kolorów...*, dz. cyt., s. 249.

abstrakcyjne, jest tym samym zawsze intuicyjne i ekspresyjne zarazem i „przejawia się” w sztuce.

Dlatego sztuka z natury – powiada Kandinsky – zmierza do „syntezy”, która pozwoli jej na wielkość i monumentalność z jednej strony (bo kiedy w jednym dziele stosuje się z powodzeniem środki wyrazu typowe dla różnych dziedzin sztuki, uprawia się sztukę „monumentalną”), zaś z drugiej na ujęcie w intuicji-ekspresji „ducha sztuki”, czyli tego, co powszechne i konieczne dla wszystkich dyscyplin sztuki¹⁹. I muzyka, i malarstwo są niezróżnicowane pod względem celu, jaki realizują²⁰. Ujmują i wyrażają „wewnętrzne brzmienie” konkretów, które postrzegają w nacożnościach zewnętrznych. Ujmują więc i wyrażają tę samą „duchową” i abstrakcyjną istotę rzeczy konkretnych. Tym sposobem abstrakcja staje się formą samego dzieła²¹. „Każdy zatem artysta – czytamy – jako sługa sztuki wyraża to, co właściwe jest sztuce w ogóle”, co jest „wiecznotrwale” i przenikające wszystkich ludzi, narody i czasy, i znajduje wyraz w dziele każdego artysty, narodu i epoki²². W taki sposób ten sam „duch” – powiada malarz – wyrażał się w sztuce Egiptu, Indian, co i we współczesnej architekturze czy malarstwie²³.

„Duch sztuki” zatem przejawiający się w każdym dziele jest według Kandinsky’ego jeden, niepodzielny, bo niezmienny i powszechny. I ten właśnie „duch”, jako jedna i konieczna zasada, dany jest w „odczuciu”, czyli wyobraźniowym przeżyciu, które „wyobraźniowe” jest o tyle, o ile dzieło będące obrazem-wyobrażeniem stanowi jego intuicję. Dzieło zatem jako jego (ducha) przejaw (ekspresja) jest uorganizowane przez to, co duchowe i stanowi jedność kompozycyjną (strukturalną). Duchowość formy abstrakcyjnej czyni więc dzieło „wewnętrznie koniecznym”. Na tej „konieczności” polega wybitność dzieła, podobnie jak i sam proces ekspresyjnie twórczy. Konieczność wewnętrzna, konstrukcyjna zarówno dzieła, jak i procesu twórczego pochodzi tylko od ducha, ponieważ to on sam jest „wewnętrzną koniecznością”, organizującą życie człowieka jako

¹⁹ W. Kandinsky, *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, w: *Artyści o sztuce...*, dz. cyt., s. 469.

²⁰ Tamże, s. 471.

²¹ Tamże, s. 471–472.

²² W. Kandinsky, *Język form i kolorów...*, dz. cyt., s. 258.

²³ Tamże.

artysty natchnionego intuicją abstrakcji. Abstrakcja (forma abstrakcyjna), która jest celem sztuki, stanowi więc owo „prawo wewnętrznej konieczności”, podporządkowujące sobie wszelkie tzw. konieczności zewnętrzne, czyli konieczności materialne (kosmiczne). To, co wewnętrznie konieczne, jest więc tym, co abstrakcyjne, czyli jest „istotą duchową”, która w dziełach się wyraża. Duchowość wyrażająca się poprzez artystyczną ekspresję to zatem nic innego, jak powszechna, absolutna substancja boska, wybrzmiewająca w formach konkretnych i tym samym sprowadzająca te formy do abstrakcji (a sztuki przedstawiające do sztuk niefiguratywnych). Dzięki tej duchowości uzyskuje jedność również i sam artysta. Znaczy to, że jest on zdolny operować zewnętrznymi przedstawieniami, przeżyciami, odczuciami, tak jak tworzywem, zachowując wobec nich pełną wolność. Wolność zatem jako cecha ducha (artystycznego absolutu) realizuje się w duchu ludzkim obdarzonym intuicją abstrakcji, czyli w y o b r a ż e n i e m tego, co konieczne i powszechne w rzeczach. Artysta, jako „człowiek nowoczesny”, jest więc wolnym duchem Steinera, natchnionym treściami boskimi. Duch zatem okazuje się tutaj absolutną, twórczą substancją, która powoduje, że i artysta, i sztuka odznaczają się pełnią wolności wobec konieczności zewnętrznych (konkretów przyrody). Artysta Kandinsky’ego musi więc zostać zrozumiany jako wolny, natchniony mistycznie duch, wyrażający swoją duchowość w dziełach. Przez to zarazem duchowość sztuki utożsamia się z duchowością artysty, a ta – z duchowością absolutną, tzn. z twórczą w y o b r a ż n i ą. I znowu, tak jak u Steinera, człowiek zawiera w sobie czysto duchową treść najwyższej zasady wszystkich konkretów, w których ta zasada jest immanentna, tak że wewnętrzna intuicja (odczucie) pełni znów funkcję powszechnego ujęcia natury, a ta całościowa (totalna) intuicja wszechrzeczy jest intuicją Boga immanentnego, daną (wyrażoną) w sztuce. Sztuka w takim stanie rzeczy pełni funkcję s t w ó r c z ą wobec świata, bo stanowi wgląd w stwórcze idee wyobraźni. Poszczególne artefakty są więc zawsze r e p r e z e n t a c j a m i bytu boskiego (widoki, skróty, symbole). Ekspresja artystyczna natomiast oznacza m i s t y c z n e doświadczenie pierwszej substancji. Z tego powodu dzieło daje się określić jako „e p i f a n i a”.

Terminem „epifania” z kolei określał dzieło sztuki Theodor Adorno (choć, podobnie jak Heglowi i idealistom niemieckim, zarzucał Kandinsky’emu statyczne, a przez formalne pojmowanie artystycznego absolutu jako pozytywnej substancji). W *Dialektyce negatywnej* uznał

„z a s a d ę n e g a c j i” za pierwszą zasadę tego, co rzeczywiste²⁴. Zgodnie z tą zasadą wszelka rzeczywistość zmierza do tego, c z y m n i e j e s t, czyli do swojej „n i e t o ż s a m o ś c i”. Nietożsamość (negacja) determinuje rzeczy konkretne i jest ich aktualizacją. Dlatego rzeczy w sposób naturalny do negacji zmierzają, gdyż na negacji polegają. Negacja czysta to zatem Adornowski odpowiednik absolutu, immanentnie determinujący rzeczywistość i realizujący się w niej. Można powiedzieć, że konkrety są determinacjami negacji i jej „przejawianiem się”.

Również sztuka z tego właśnie powodu wymyka się wszelkim próbom zdefiniowania²⁵ i dąży do własnej nietożsamości²⁶. W odróżnieniu jednak od poznania intelektualnego, sztuka nie posługuje się pojęciami, ale „obrazami” (*images*), czyli w y o b r a ż e n i a m i. W ten sposób każde dzieło sztuki jest „obrazem”. Poznanie intelektualne jest zawsze jednoznaczne i nie spełnia swojego celu ostatecznego (*telos*), jakim jest ujęcie prawdy koniecznej. Jako pojęciowe, czyli jednoznaczne, zawsze ujmuje prawdę w jej partykularności, a nie totalności. Ujmuje bowiem tylko to, co w rzeczywistości „antagonistyczne”, a nie „zrównane”. Tylko sztuka, uciekając od jednoznaczności, taki cel może spełnić, i w tym stanowi „racjonalność” poznania. Sztuka bowiem nie interesuje się pojęciami, lecz konkretami danymi w wyobrażeniu (*imago*). Dlatego też sztuka jest wobec przyrody „mimetyczna”, co oczywiście nie znaczy, że ją naśladowuje, ale że dążąc do swojej nietożsamości, znosi w sobie przyrodę (dla której jest przeciwieństwem). Zniesienie przyrody oznacza tu „zrealizowanie” w sztuce piękna rzeczywistego, które przyroda jedynie „zapowiadała”²⁷. Realizacja piękna absolutnego – mówi Adorno – przebiega wszak nie w pojęciu (jednoznacznym), lecz w wyobrażeniu, którym jest dzieło sztuki. Znosząc pojęcie, wyobrażenie ujmuje to, co w przyrodzie przejawia się (zapowiada) jako k o n i e c z n e. Dlatego – jak czytamy – sztuka jako „żywa mimesis”, czyli jako „niepojęciowe powinowactwo” pojęcia intelektualnego (subiektywnego, podmiotowego tworu), jest „racjonalna”, bo przełamuje ów „an-

²⁴ Th. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: PIW 1986, s. 3, 10–21.

²⁵ Th. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994, s. 5.

²⁶ Tamże, s. 142–145.

²⁷ Tamże, s. 121–123.

tagonizm” podmiotu i przedmiotu, przyrody i artefaktu. Sięga do tego, co „rzeczywiste”, czyli „nie tożsame”, i ujmuje piękno absolutne. Jeżeli więc nietożsamość tłumaczy tu wszystko, a wszystko o tyle istnieje, o ile jest nietożsame (wszak i sztuka do nietożsamości zmierza), to konieczne poznanie polega zawsze na zrównaniu przeciwieństw, przez co z kolei „neguje” substancjalność wszystkiego. Piękno zatem nie może być – mówi Adorno – tym, czym było u idealistów niemieckich (głównie u Hegla). Nie może być żadnym bytem jako ostatecznym celem działań rzeczy (żadnym duchem-rozumem), ani żadną w ogóle pozytywną substancją. Piękno musi być prawdziwie dynamiczne, czyli musi zmierzać do samozanegowania się. I tak bez końca. Piękno więc o tyle jest „duchem” sztuki, absolutem estetycznym, o ile „się staje” *ad infinitum*, to znaczy, o ile jest nieskończonym procesem negowania (nietożsamości). Dlatego sztuka może się przejawiać w swoich twórcach tylko pod warunkiem ich (dzieł sztuki) negatywnej procesualności (zmiernienia ku własnej nietożsamości). Piękno zatem, jako absolutny „duch” sztuki, realizuje się tylko w wyobrażeniach, a nie w pojęciach, bo wyobrażenia zrównują to, co obiektywne (przedmiotowe przedstawienia), z tym, co subiektywne (podmiotowe pojęcia).

Widać tu, jak wyobraźnia również w teorii Adorna przewyższa intelekt i stanowi „racjonalność” poznania absolutu, czyli piękna w sensie koniecznym, tj. w sensie negatywnej totalności, a nie partykularnego członu przeciwieństwa. W ten sposób artefakty są tutaj „epifaniami”, albo – co znaczy tyle samo – „fajerwerkami” bądź też „eksplozjami” tego, co momentalne i niepowtarzalne. Duch sztuki (absolut) jest zatem tylko czystą negacją, a przez to dzieło jako epifania czy fajerwerk stanowi „objawienie” ducha, bez którego w ogóle nie jest możliwe. W dziele więc „objawia” się „transcendencja”, przez co można dzieło nazwać „niebieskim zjawiskiem” i „zjawiskiem ekspresyjnym” jednocześnie²⁸. Transcendencja jednak ducha sztuki jest zarazem immanencją w swoim poszczególnym dziele. W ten sposób duch, unosząc się nad wszystkimi swoimi „epifaniami”, nie wyczerpuje się w żadnym z nich i jest zawsze negacją czystą, podczas gdy dzieła zaledwie do niej zmierzają. Zarazem, przejawiając się tylko w dziełach, duch sztuki poza nimi nie występuje. W przyrodzie jest tylko „zapowiedziany”. Stąd piękno przyrody nie jest rzeczywiste i potrzebuje „mimetycznej” sztuki, aby się urealnić. To z kolei zawsze oznacza negację

²⁸ Tamże, s. 148–150, 155.

piękna naturalnego. T r a n s c e n d e n c j a – znowu jak u Ibn Arabiego, Steinera i Kandinsky’ego – utożsamia się z pełną i m m a n e n c j ą, a ujęcie absolutu, „zrównanego”, negującego transcendencję i immanencję, a przez to „totalnego”, dokonuje się w w y o b r a ż e n i u (*imago*) czyli w dziele sztuki. W ten sposób dzieło jako na wskroś *thesei* (coś boskiego) jest zawsze tym, co „ludzkie” i reprezentuje to, co *physei* (coś naturalnego), czyli przyrodę²⁹. Tu z kolei dowiadujemy się, że b o s k o ś ć i n a t u r a l u d z k a t o j e d n o i t o s a m o. Pokrywa się to całkowicie z „zasadą immanencji” absolutu w świecie konkretów, a w człowieku szczególnie. Natomiast o ile to, co boskie dane jest w pełni, bo w transcendencji i immanencji jednocześnie, tylko w wyobrażeniu, o tyle a b s o l u t (negacja) najbliższej odpowiada naturze w y o b r a ż n i. Dzieła sztuki w takim stanie rzeczy są „m i s t y c z n y m i w y d a r z e n i a m i”, a artysta znów – natchnionym „m i s t y k i e m”, ujmującym we własnych wyobrażeniach naturę wszechrzeczy. Wobec tego wyobrażenie, jako akt „teofaniczny”, trzeba uznać za wewnętrzne przeżycie transcendencji. Na tyle pozostaje ono aktem „stwórczym”, urzeczywistniającym piękno świata, na ile jest aktem „samoznoszącym się”. W każdym razie tylko w dziele sztuki (jako wyobrażeniowo-przeżyciowej intuicji) dokonuje się samopoznanie artysty, czyli jego wewnętrzne „oświecenie”, w którym to, co „boskie” (*thesei*), objawia się i wyraża.

Wedle Benedetto Crocego natomiast sztuka jest prawdziwie rzeczywista, podczas gdy świat empiryczny rzeczywisty nie jest. Sztuka stanowi rzeczywistość konkretów, a to z tego powodu, że jest zawsze „wizją, czyli intuicją”³⁰. Od czasu Lwa Tołstoja, który określił sztukę jako wywołane i wyrażone uczucie³¹, intuicja-wizja-kontemplacja posiada naturę emocjonalnego przeżycia i jest zawsze ekspresją³². Nie ma – mówi Croce

²⁹ Tamże, s. 116, 160.

³⁰ B. Croce, *Zarys estetyki*, tłum. zbiorowe, Warszawa: PWN 1962, s. 27.

³¹ „Wywołać w sobie uczucie raz doznane i wywoławszy je w sobie, za pomocą ruchów, linii, fal, dźwięków, obrazów wyrażonych słowami, oddać to uczucie tak, iżby inni go doznawali – na tym polega działanie sztuki. Sztuka jest czynnością ludzką na tym zasadzającą się, iż świadomie przy pomocy pewnych znaków zewnętrznych, komunikuje innym uczucie przez się doznawane, a ci inni zarażają się tymi uczuciami i przechodzą je sami” (L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, tłum. A.J. Cohn, Warszawa 1901, s. 73.

³² Na uczuciowy i ekspresyjny charakter sztuki, która odtąd pozwala się ująć jako tzw. intuicja-ekspresja, zwrócił uwagę Herbert Read. Zob. H. Read, *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa: PWN 1982², s. 213 i n.

– ekspresji bez intuicji i intuicji bez ekspresji, i zawsze polega ona na „odczuciu” tego, co rzeczywiste. Emocjonalna intuicja-ekspresja, ujmująca to, co rzeczywiste, jest zawsze „obrazem” albo „wyobrażeniem”³³. Uczucie, obraz, intuicja i ekspresja stanowią tu jedność, którą Croce nazywa „syntezą *a priori*”³⁴. Tak określona intuicja z n o s i p r z e c i w i e ń s t w o między konkretnością postrzeżeń a ogólnością pojęć. Stąd jest c a ł o ś c i o w y m widzeniem rzeczywistości, czyli jednością kontemplacji. Jako synteza jest zawsze „przedstawieniem” wyobrażeniowym („obrazem”). Intuicja nie jest więc ani ogólna, ani jednostkowa, lecz jest pośrednia między pojęciem i przedstawieniem uczuciowym. Ujmuje w ten sposób to, co wewnętrzne, czyli ducha, i wyraża się w tym, co zewnętrzne, czyli w dziele sztuki. Jako jedność jest więc eksterioryzacją ducha, czyli e k s p r e s j ą artystyczną. Artysta, będąc intuicją (sztuką) obdarzony, okazuje się znowu „c z ł o - w i e k i e m p e ł n y m”, bo w jego duchu ujednia się intuicja z ekspresją, a wewnętrzność z zewnętrznością. Jedność ducha gwarantuje więc jedność uczuciowej intuicji-ekspresji³⁵. Artysta to zatem „natchniony duch”, pełen treści wyobrażeniowych, który wyrażając je w dziele sztuki, wyraża zarazem siebie i absolut. Ekspresja artystyczna, jako akt duchowy, jest wobec tego ekspresją tylko tego, co rzeczywiste, niezróżnicowane i co stanowi jedność wewnętrzną, czyli „totalność” ducha³⁶. Duch bowiem to absolut przebiegający różne stadia rozwoju: od „syntezy estetycznej” (poetyckiej), gdzie artysta ujmuje w wewnętrznej intuicji emocjonalnej konkrety i wyraża je w dziele³⁷, poprzez „syntezę logiczną”, gdzie duch z wyobrażenia abstrahuje pojęcia (powszechniki), aż po „syntezę praktyczną”, w której duch obrazy-uczucia,

³³ B. Croce, dz. cyt., s. 58, 60.

³⁴ Tamże, s. 56.

³⁵ Tamże, s. 62.

³⁶ Tamże, s. 62–63.

³⁷ Tylko więc za sprawą artystycznej ekspresji-intuicji konkrety zyskują „realność”, której same w sobie nie posiadają z racji swojej „czystej fizyczności” (tamże, s. 29–30). To sztuka jako intuicja-ekspresja jest „określonością” albo „obrazem” uczu i tylko w przedstawieniu wyobrażeniowym (w dziele sztuki) rzeczy dane są „całościowo”, tzn. na sposób przekraczający i konkretność postrzeżeń, i ogólność pojęć (tamże, s. 35–42), a tym samym tylko w dziełach sztuki (obrazach-ekspresjach) rzeczy zyskują piękno rzeczywiste (tamże, s. 64).

już w formie pojęć, odnosi do woli i wprowadza w czyn³⁸. Rozwój ducha jest tu zawsze ruchem samego absolutu, stanowiącego jedność (totalność) intuicji, ruchem kołowym i nieskończonym. Na każdym bowiem etapie „syntezy *a priori*” duch (podmiot) uzyskuje odpowiedni stopień intuicji rzeczywistości, a tym samym odpowiedni stopień „nasylenia” uczuciowego, które zawsze wiąże się z odpowiednio wielkim „niepokojem” czy „nienasyleniem”. Dlatego też przejścia od etapu estetycznego do logicznego, a potem do praktycznego, dokonują się samoistnie (*a priori*) i koniecznie. Także i etap praktycznej syntezy ducha nie jest etapem ostatnim i nie zamyka jego rozwoju. Praktyka działań wiąże się bowiem również z nowym uczuciem „niezaspokojenia”, czyli sama staje się „intuicją nowej intuicji”, a przez to prowadzi zawsze do „nowej sztuki”. I tak rozwój się zapętla (*ricorso*) i ostatnia faza rozwoju (*corso*) staje się pierwszą³⁹. Prawdziwej rzeczywistości nie stanowi żadna z poszczególnych faz rozwoju ducha, którakolwiek wzięta oddzielnie „synteza”, ale – jak mówi Croce – „synteza syntez”, czyli sam w sobie duch, który jest „prawdziwym absolutem” i do którego Croce stosuje termin *actus purus*. Tylko z jedności ducha czerpią rzeczywistość poszczególne jego formy aktywności, czyli poszczególne syntezy *a priori*⁴⁰.

Jeżeli więc intuicja-ekspresja jest etapem rozwoju absolutu, to wyobrażenia i poznanie poetyckie (za B. Vico zresztą przejęte) stanowią pierwszy etap poznania koniecznego. Duch ujmuje tu konkrety w sobie samym na sposób intuitywno-ekspresywny. Sztuka jest etapem pierwszym poznania

³⁸ Tamże, s. 81–89. Croce powiada, że wiedza teoretyczna postuluje (i zakłada) praktykę jako cel (od czasów Vica, Kanta i Hegla). Dlatego też poznanie teoretyczne jako sądowe i ogólne może się realizować tylko w praktycznych działaniach. Pozostawione samo dla siebie, jest skazane na degenerację prawdy, bo ta nie wyraża się przecież w ogółach (powszechnikach), ale w intuicjach, które przekraczają ogólność i konkretność zarazem (tamże, s. 86–88). Por. też: P. Jaroszyński, dz. cyt., s. 138–139.

³⁹ „Ta nowa rzeczywistość, która jest życiem ekonomicznym i moralnym, zmienia człowieka intelektualnego w człowieka praktycznego, w polityka i świętego, w przemysłowca i bohatera, i logiczną syntezę *a priori* przekształca w praktyczną syntezę *a priori*. Ale i ona jest uczuciem wciąż nowym, nowym pragnieniem, nową wolą, nową namiętnością, w której duch też nie może się zatrzymać i która przede wszystkim jako nowego materiału domaga się nowej intuicji, nowej liryki, nowej sztuki. W ten sposób ostatnie ogniwo ciągu styka się z pierwszym ogniwem, koło się zamyka, a przebieg rozpoczyna się na nowo”, B. Croce, dz. cyt., s. 88–89.

⁴⁰ Tamże, s. 89.

koniecznego i stanowi odmianę wiedzy absolutnej. Rzeczywistość świata dana jest znowu poprzez sztukę, a wszystko, co sztuką nie jest, jest nierzeczywiste. Sztuka stanowi więc dziedzinę stwórczej wyobraźni i pozostaje przez to bardziej substancjalna niż fizyczny świat. Wyobraźnia zatem, będąc pierwszym poruszeniem ducha, czyni sztukę rzeczywistością (prawdziwą wobec świata materialnego). Intuicja-ekspresja, spełniana przez wyobraźnię, jest wówczas aktem kreacji estetycznej, czy też „kreacji przez ekspresję”, w którym ustanawia się rzeczywistość przedmiotu poznania. Po heglowsku mówiąc, będzie ów akt ujęciem rzeczy w sobie jako *Nicht-Diese*, bo danej w konkretności istnienia. Sztuka jako pierwsze poznanie rzeczywistości rzeczywistość więc kreuje, a wyobraźnia jest tu wyobraźnią stwórczą i daje się wyraźnie zrozumieć na sposób *h i p o s t a z y* ducha absolutnego, który na drodze rozwoju do siebie „dochodzi”, uzyskując w końcu stan pełnej jedności. Dzieło sztuki to zatem znowu akt mistycznego zakorzenienia świata w absolicie, a obdarzony wyobraźnią artysta jawi się jako „człowiek doskonały”.

We wszystkich tych wypadkach zauważamy więc: (a) moment teofanicznego natchnienia, (b) zerwania ze światem konkretów i zwrócenia się ku wnętrzu duchowemu, oraz (c) moment „objawienia” – na drodze ekspresji – tego, co nadnaturalne, „prawdziwie rzeczywiste” i absolutne. Wszystkie te teorie sztuki zasadzają się na starej, neoplatonsko-arabskiej teorii wyobraźni stwórczej, wyznaczającej ich *quasi-* czy pseudomistyczne aspiracje. W każdym razie nie wykraczają one poza tradycję tzw. mistyki naturalnej, typowej dla panenteistycznego modelu rzeczywistości, a opierającej się na przeżyciu wyobrażeniowo-emocjonalnym. Tymczasem mistyka objawiona od strony przedmiotowej zasadza się na Transcendencji, zaś od strony podmiotu – na klasycznie ustalonej *contemplatio (visio)*, jako doświadczeniu-przeżyciu całkowicie azmysłowym, mającym charakter zasadniczo poznawczy. Doświadczenie transcendentnej „Egzystencji” jako tego, co daje się określić w terminie *ekstasis*⁴¹, właściwe dla mistyki objawionej, istotnie więc odróżnia się od intuicji uczuciowej jako przeżycia wyobrażeniowego, które poza wewnętrznym, duchowym porządkiem podmiotu nie wykracza.

⁴¹ Warto zwrócić uwagę, że nieprzypadkowo termin grecki został przekalkowany na łacińskie *existentia*.

ART AND MYSTICISM
EXPRESSION AS AN ARTISTIC EXPERIENCE OF THE ABSOLUTE

Summary

Theory of art as so called the theory of intuition-expression extremely and clearly demonstrates the way of a mystic experience as a experience of the Absolute. Croce's concept of the Absolute is a sign of being spiritual, no diverse in itself, what is more fully given in an emotional (feeling) artistic expression (artwork). Imagination as an appropriate representational power expressively became, in this context, the sphere of the Absolute (indifferent intuition, totality of Being) in which the Absolute realizes – through creation of art – the material world. An artist, because of his creative imagination, appears for Croce as a complete, perfect man and fulfills a creative and demiurge function for the world. According to Kandinsky, inspired by Steiner's antroposophy, art doesn't present concrete things but using a maximum simplistic concrete form, expresses and shows things in itself, as an ideal, spiritual, absolute but compared to the world of concretes, the mentioned things are internal, substantial, essential and "abstractive". Abstraction as a "true reality" demands of giving up the empirical world and looking continuously at the sphere of absolute "necessity". Art is a specific, inspired knowledge of the Absolute and an abstract artist inspired by this knowledge and expressing it in his artworks must be understood in a way characteristic of mysticism (an inspired visionary-prophet, perfect man). In Adorno's aesthetic theory art actualizes the nature in aspect of beauty and this actualization consists in changing towards the lack of identity. An individual (each one) artwork is the "epiphany" of "spirit" of art, that is an aesthetically Absolute. As a result an artwork presents itself as a kind of "mystic event", but an artist expressing the sphere of the Absolute still be an inspired visionary going beyond the natural (empirical) order.

All of these theories of art are based on the old neoplato-arabian theory of "creative imagination" which determinates their quasi- or pseudo-mystic aspiration. They are not go beyond tradition, that is "natural mysticism" (characteristic of pantheism). This kind of mysticism differs from revelation mysticism on the grounds of Transcendence (aspect of a object) and classical moment of *contemplatio* (aspect of a subject).