

Etienne Souriau

Sztuka i filozofia

Sztuka i Filozofia 3, 25-41

1990

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.

SZTUKA I FILOZOFIA¹

Jeśli filozofia jest refleksją umysłu nad samym sobą, to obejmuje trzy zasadnicze dziedziny: refleksję o nauce, refleksję o sztuce, refleksję o konkretnej praktyce życia (o działaniu w tym sensie, w jakim kształtuje ono istotę działającą): *theorein, poiein, pratein*.

Ale nawet wówczas, gdy nadamy *pratein* sens w wysokim stopniu moralny, podział taki nie może nas w pełni satysfakcjonować, tyle bowiem działania zawiera się w nauce i w sztuce, ile nauki i sztuki w działaniu. Prawdziwą istotę tego troistego podziału stanowi priorytet przyznany przez myśl temu czy innemu spośród trzech jej aspektów, zależnie od tego, czy uważa się ona lub urzeczywistnia przede wszystkim bądź jako posiadająca treść, bądź zmierzająca do realizacji dzieła, bądź, wreszcie jako związanie z czynnikiem sprawczym, z którego się wywodzi i z którym się utożsamia.

Z tej racji nauka jest sztuką w tym sensie, że całość jej osiągnięć uznawana jest za dzieło; działanie jest sztuką, ponieważ istota działająca może stanowić wytwór swojego działania. I na odwrót: sztuka jest nauką, ponieważ ma treść, a także działaniem przypisywalnym artyście.

Rzecz jasna, tak określone pojęcie sztuki w bardzo znacznym stopniu wykracza poza dziedzinę, oczywiście bardzo czystą, bogatą, podstawową, a nade wszystko bardzo charakterystyczną, lecz równocześnie bardzo wąską, jaką jest siedem sztuk pięknych. Ale nawet jeżeli zostanie ono oparte jedynie na tej wąskiej i podstawowej dziedzinie sztuk pięknych, to refleksja o sztuce, o ile zgodzimy się z naszym powyższym stwierdzeniem, zawsze będzie nie tylko istotną, lecz także konieczną dziedziną wszelkiej filozofii refleksyjnej, bez względu na formę myśli, na temat której ze szczególnym upodobaniem owa refleksja zostanie podjęta. Refleksyjne ujęcie, z punktu widzenia estetycznego, dowolnej myśli spontanicznej będzie zawsze użyteczne, zawsze uzasadnione, nierzadko konieczne.

Ala jeżeli filozofia nie będzie refleksyjna; jeżeli jest bezpośrednia; jeżeli jest, konkretnie i jednostkowo, bądź to najwyższą formą poznania, bądź *opus maius*, bądź zbawienną adaptacją istoty działającej do całej problematyki działania, to czy trzeba dodawać, iż dwie spośród trzech wymienionych koncepcji przyznają sztuce pozycję uboczną i dodatkową w stosunku do podstawowego działania filozoficznego? Nie należałoby się z tym zgadzać. Abstrakcja, która wydziela ze

¹ Pierwodruk w „Revue Philosophique” I—III, 1954, s. 1—21 (Presses Universitaires de France).

sztuki (mam tu na myśli sztuki piękne) filozofię, nawet teoretycznie nastawioną na cel pozaestetyczny, wytwarza cząstkowy i zdeformowany obraz tej filozofii w żywej rzeczywistości swojego wysiłku.

Poszukajmy, wymieńmy konkretnie związki między filozofią a sztuką, rozpoczynając do najbardziej konkretnych, tych mianowicie, które jawią się bezpośrednio historykowi filozofii.

Pierwszy z tych związków może być określony jako *symbioza epoki*.

Bez względu na pożytek, jaki wynika z podziału całego życia ludzkiego umysłu na odrębne zakresy po to, by jaśniej wyeksponować fakty i na tej podstawie wyznaczyć kierunki głównych ograniczeń, abstrakcja wywodząca się z ich organicznej jedności stanowi tu rzeczywiście tylko abstrakcję. I ona właśnie stanie się niebezpieczeństwem, a następnie błędem, skoro zapominając o tej jedności, uzna się owe odrębne zakresy za rzeczywiście od siebie niezależne. Dotyczy to zarówno przykładów jednostkowych, jak zbiorowych. Być może, dla jasnego opisanego biografii Leonarda de Vinci pożyteczne będzie oddzielenie w jego osobie artysty i uczonego, potraktowanie w sposób odrębny i sukcesywny tych dwóch aspektów jego życia duchowego; będzie to jednak zabieg sztuczny. Goethe był poetą, rysownikiem i biologiem. Nikt jednak nie zrozumie *Nocy Walpurgii* z drugiej części *Fausta*, jeśli zapomni o naukowych zainteresowaniach poety. Nikt nie zrozumie jego teorii transformacji kręgowców, jeżeli zapomni o wielkiej poetyckiej wizji życia, która ją ożywia i inspiruje. Podobnie będzie w stosunku do tego bytu zbiorowego, o jakim winniśmy pamiętać, kiedy myślimy o całkowitym i autentycznym ograniczaniu ludzkiej myśli: człowiek zastanawia się, pragnie, wyobraża sobie, cierpi i ma nadzieję, uczy się, odkrywa, kalkuluje, stawia hipotezy, tworzy systemy astronomiczne, odkrycia fizyczne i chemiczne, poematy, obrazy, symfonie, budowle, instytucje i prawa. Są to liczne i różnorodne dowody działalności, której jedność podobnie jak wewnętrzne konflikty i zamierzone rozbieżności składają się na całość organiczną. Nic nie daje się oddzielić od reszty, nawet jeżeli mamy do czynienia z faktem jednostkowym. Byłoby bardzo dziwne, gdybyśmy myśleli, że filozof jest umysłem samotnym a jego związki z innymi ograniczają się do spraw naukowych, kontaktów zawodowych z jednym lub kilkoma poprzednikami, którzy sami byli wyłącznie filozofami!

Z pewnością dobrze jest pamiętać o tym, że Spinoza czytał Kartezjusza. Nie mniej właściwe będzie przypomnienie, że jako dziecko bawił się on w bezpośrednim sąsiedztwie pracowni Rembrandta.

Czy mogę dobrze zrozumieć *Rozprawę o metodzie*, jeśli nie wiem, lub po prostu zapomnę, że w owych czasach dzieciństwa Spinozy (miał on wówczas pięć lat), kiedy Kartezjusz ogłaszał w Lejdzie tę *Rozprawę*, nie tylko Rembrandt przeniósł właśnie stolicę malarstwa z Haarlemu do Amsterdamu, lecz także: malował jeszcze stary Rubens (pracował nad *Ogrodami Miłości*); Franz Hals, Brouwer (który zmarł młodo następnego roku) i Van Ostade znajdowali się

u szczytu formy; we Włoszech żyli nie tylko Galileusz i Torricelli, ale i Monteverdi, a w tym samym 1637 roku w Wenecji inaugurowano pierwszy teatr operowy?

Zakładając nawet (co z pewnością jest nieprawdą), że Spinoza nie znał dzieł Rembrandta i że Kartezjusz nie wiedział nic o Monteverdim, to w niemniejszym stopniu prawdą będzie powiązanie Spinozy z Kartezjuszem poprzez ważny moment duchowej aktywności kultury zachodniej, która obejmowała także Monteverdiego i Rembrandta. Tekst, jaki nam się proponuje w rubryce tematycznej *Filozofia*, a dotyczący produkcji książkowej tego okresu, podobny jest do wyschniętego preparatu anatomicznego. Życie, które wyjaśnia, zalicza ją do sił żywotnych, jakie ją inspirują, ale inspirują one także Filipe de Champaigne i Georgesa de La Tour, Simone Vouet i trzech braci Le Nain (najstarszy miał nieco więcej lat niż Kartezjusz, dwaj pozostali byli młodszy), trzeba także pamiętać o postaciach takich jak Hardy, Mairet, Rotrou (który ponadto był ekstrawaganckim tragicomikiem) czy Saint-Sorlin, który przedstawił swoich *Wizjonerów* w tym samym roku ukazania się *Rozprawy o metodzie*, kiedy Corneille pokazał właśnie swojego *Cyda*.

Powiedzmy więcej: *Rozprawa o Metodzie* przeczytana w roku 1637 przez Paryżan, którzy właśnie obejrżeli premiery *Cyda* i *Wizjonerów* jest (w swej aktualnej witalności) czymś zupełnie innym niż *Rozprawa* przeczytana przez H. Rittera w roku 1814 (był on zdania, że w owym tekście „niewiele znajduje się rzeczy nowych” i że „Kartezjuszowi można jedynie przypisać zasługę jaśniejszego sformułowania powszechnie znanego sposobu widzenia”), a był to nie tylko rok, w którym umarł Fichte, a Schelling ogłosił *Ueber die Gottheiten von Samothrace*, lecz także chwila, w której, podczas gdy młody filozof berliński zaciąga się do wojska i jedzie na kampanię francuską, Géricault maluje *Rannego Kirasjera*. A *Rozprawa* jest czymś jeszcze innym czytana przez kandydata do habilitacji z filozofii, który właśnie obejrzał wystawę tkanin Le Corbusiera, czy film o *Błękitnym księżycu*.

Tego typu studium równoczesności (jeszcze bez stawiania pytań o wpływ bezpośredni, jakiemu ulegał czy jaki wywierał filozof) natychmiast rzuca istotne światło na dzieło filozoficzne w taki sposób odszywnione, odszkolnione, ożywione. Będzie to tylko (a jest czymś znacznie więcej) efekt światła uwydatniającego pulsowanie życia w dziele w momencie jego rokmitu, nie jest więc obojętne, czy wiemy, że filozofia Heraklita współczesna jest świątyniom Selinuntu i Agrigentu (dramatyczne konflikty proporcji geometrycznych i ludzkiego modułu); że *Summa Theologiae* świętego Tomasza z Akwinu powstaje w tym samym czasie co katedra w Beauvais (wysiłek w celu doprowadzenia do maksimum fizycznie możliwej rozpiętości strukturalnego kanonu sztuki gotyckiej, wreszcie doskonale opanowanej); że Kartezjusz, którego już przypominaliśmy, należy do pokolenia nie Le Bruna, ale Georgesa de La Tour, malarza *flammula*, pozostającego w filozoficznym pokrewieństwie z Kartezjuszem po-

przez wspólne uleganie wpływowi Pierre'a de Bérulle; że niespełne dwa lata różnicy wieku dzieli dwóch synów Edynburga: filozofa Davida Hume'a i malarza Allana Ramsaya (można by dostrzec istotne pokrewieństwa między ich dociekaniem na temat natury ludzkiej); że wreszcie rok urodzenia Bergsona jest także rokiem urodzin poety Alberta Samain i malarza Georges'a Seurat. Fakt, że Bergson chronologicznie bliski jest noeimpresjonistom, a nie grupie, do jakiej należą Monet, Manet, Sisley, Pissaro, Renoid, z których każdy liczy średnio od dwadzieścia lat więcej, a wszyscy znajdują się w formie twórczej, gdy Bergson jest jeszcze studentem; mamy tu przyład faktu ludzkiego, z jakiego bergsonizm, jako fakt duchowy, nie daje się bez szkody wykorzenić.

Z tego właśnie względu trzeba przywiązywać tak wielką wagę do próby, jaką stanowi dokładne zastosowanie do filozofowania estetycznych przejawów danej epoki. Oznacza to poszukiwanie nie tylko pełnego ludzkiego znaczenia tego czasu, lecz także i jego dialektycznej funkcjonalności, aby w ten sposób odnaleźć ją w dziele filozoficznym, które ze swej strony stanowi jej ekspresję. Bardzo płodna jest analiza Platona, kiedy się go przedstawia, jak to doskonale uczynił P. M. Schuhl, na tle sztuki jego czasu; kiedy mówi się o jego dziele: „w tym samym czasie gdy wielcy mistrzowie poszukują nowych dróg, w sztuce helleńskiej odnajdujemy tendencje archaizujące”¹ i kiedy zwraca się uwagę na „zgodność ideału platońskiego z właściwościami kompozycji i proporcji, które stanowią cechy dominujące w nowej szkole Sikionu”². O Abelardzie wiele mówi stwierdzenie Cassirera, że należy w nim widzieć nie tyle przedstawiciela gotyku, ile romańszczyzny; czy też precyzyjniej, że przynależy on do tego dokładnie momentu, w którym dokonuje się wielka rewolucja artystyczna, jakiej pierwszym przejawem jest bazylika Saint-Denis. Bardzo znacznie wzbogacimy interpretację Leibniza przypominając, iż jest on zasadniczo i w samej istocie swojego myślenia przedstawicielem baroku. Trzeba też przyjąć, że *estetyczne motywacje* jego filozofii (a są one szczególnie istotne dla niektórych podstawowych jego myśli) są właśnie tymi, które charakteryzują barok: dość w tym względzie przypomnieć tematy „największego urozmaicenia”, „dodatkowego podziału części na mniejsze części, z których każda odznacza się własnym ruchem”, paragrafy 57—58 czy 74 *Monadologii*, a także jego poglądy na symbolizację układów z prostymi i na Ekspresję jako rodzaj, w którym naturalna percepcja, biologiczna uczuciowość i poznanie naukowe są również rodzajami (*List XXIV do Arnaulda*), i podobnie we wszystkich innych rozważaniach.

Dodajmy także, iż pod tym pierwszym względem sztuka nie jest spekulatywnie uprzywilejowana. Konfrontacja między filozofowaniem i jego artystycznym odpowiednikiem zmierza jedynie do restytuowania integralnego momentu duchowego i do włączenia doń filozofowania. Zbieżności naukowe, społeczne

¹ P.—M. Schuhl: *Platon et l'art de son temps*, II wydanie, s. 20.

² R. G. Steven, cytowany przez P.—M. Schuhla (tamże).

czy ekonomiczne są nie mniej znaczące. Zauważmy jedynie, że o ile reintegracja artystyczna nie ma przywileju spekulatywności, to ma często przywilej metodologiczny; zwłaszcza gdy mamy do czynienia z filozofami takimi jak Platon, Kartezjusz, Leibniz — którzy są szczególnie wrażliwi na analogie naukowe. W istocie konfrontacja artystyczna ujawnia w sposób szczególny coś w rodzaju „duchowego naddatku” unoszącego filozofię ponad poziom refleksji naukowej, która jej służy za podstawę.

Drugi krąg faktów dotyczy *paradygmatycznego wkładu sztuki do określonej filozofii*.

Fakty omawiane powyżej miały charakter zbiorowy i bezosobowy. Były w zasadzie, jak to starałem się wykazać, niezależne od osobistej wiedzy, jaką może posiadać filozof na temat sztuki czy dzieł artystycznych. Podobnie sprawa „źródeł artystycznych” filozofa jest czymś bardzo odmiennym od tego, o czym była mowa. Różnica jest tym większa, że źródła te często nie pochodzą z tej samej epoki. Jeśli Lukrecjusz takie źródła znajduje często w rzeźbie, zwłaszcza w rzeźbie kamiennej swojego czasu (Ad. Blanchet wskazywał na niektóre z nich), są to przecież sprawy nie mające szczególnego znamienia aktualności. W innych przypadkach różnice czasu stają się bardzo duże. Zacytujemy dowolny przykład: poetyckie i literackie źródła Augusta Comte’a. Olbrzymi wpływ, jaki wywarły na niego wizje Dantego, ujawnia się nie tylko w religii pozytywistycznej; daje się zauważyć na wielu stronicach poświęconych spekulacjom filozoficznym i socjologicznym: solidarność żywych z umarłymi, podwójne, statyczne i dynamiczne, oblicze struktur zbiorowych itp. Podobnie, istotnym ograniczeniem prawdziwego wpływu muzyki na umysł Bergsona byłoby zadowolenie się stwierdzeniem, iż o niej rozmyślał, iż chętnie posługiwał się nią jako kategorią porównawczą itp.; trzeba natomiast stwierdzić, że źródłem niektórych stronic Bergsona są niektóre fragmenty muzyczne Wagnera. A co się tyczy współczesnych, to niech wolno będzie autorowi tych słów przypomnieć, że sygnalizował, przed ponad dwudziestu już laty, w tym samym czasopiśmie, pełną zbieżność podstawowych tematów heideggerowskich z tymi, które znajdujemy w sławnych dziełach Albrechta Dürera.

Jak widać, w żadnym wypadku nie są to przykłady powierzchowne, służące epizodycznym ilustracjom takiego czy innego fragmentu filozofii: podkreślam, że są to źródła. Tym bardziej istotne, że nie zawsze zostały uznane; że ujawniają się poprzez przenikanie i poprzez inspirację, że odegrały rolę poznawczą w samej duszy filozofa, w jej głębi i dzięki osobistemu przypomnieniu. Związki filozoficzne Ravaissona z dziełem Leonarda da Vinci są do tego stopnia nasycone, że on sam uznał je ostatecznie za zjawiska poza świadomością. Prawdę mówiąc, użykalibyśmy pełniejszą wiedzę na ten temat, gdybyśmy lepiej poznali źródła światopoglądu, którego kształtowanie poprzedza często zawodowe powołanie filozofa.

Niewątpliwie wpływ sztuki, a ściślej takich czy innych dzieł artystycznych, na umysł filozofa jest bardzo zróżnicowany, zależnie od konkretnej indywidualności. Wszędzie jednak, gdzie można go uchwycić, ujawnia się jako głęboki i osobisty, związany z faktem, że każdy kluczowy temat wprowadzony do filozofii poprzez tajemne obcowanie z dziełem sztuki działa tam skrycie i niemal nieustannie. Zaznacza swój wpływ na rozległe obszary całości rozważań. Zasluguje ponadto na uwagę fakt, że techniczne wyjaśnienie tematycznego paradygmatu odnalezionego w sztuce jest niemal nieokreślone. *Rycerz i Śmierć* czy *Melancholia* mają swoje odpowiedniki na ponad pięćdziesięciu stronicach *Sein und Zeit*: są to inspiracje podstawowe.

Ale filozoficzne znaczenie tego typu faktów byłoby ujęte jeszcze zbyt powierzchownie, gdyby zadowolić się stwierdzeniem w nich pewnych przypadkowych zbieżności biograficznych i osobliwych inspiracji, czyli pewnego rodzaju ewentualnej porady, zbawiennej nawet, udzielonej przez sztukę. Byłby to zaledwie zarys metodologicznej wartości operacji intelektualnej, której pełne znaczenie pojawia się dopiero w systematycznej i monograficznej eksploracji filozoficznych treści sztuki. Kiedy G. Santayana przypomina nam, że prawdziwa filozofia znajduje się zarówno u poetów, jak u filozofów zawodowych i że trzech poetów: Lukrecjusz, Dante i Goethe sami określają całą myśl europejską, kiedy Marcel Brion mówi nam o „pojęciu czasu u Rembrandta”¹; kiedy R. de Tolnay analizuje filozoficzną symbolikę schematów kompozycyjnych Michała Anioła; kiedy R. Grinnell, W. Koehler, E. Panofsky, P. Francastel i jeszcze wielu innych analizują historyczne przeobrażenia zbiorowego sposobu myślenia o przestrzeni w sztukach plastycznych, na przykład w zmienności perspektywy malarskiej — to wszystkie te stanowiska i prace zmierzają do idei bardzo prostej, mającej jednak konsekwencje bardzo poważne, że obok filozofii werbalnej przedstawionej w dziełach teoretycznych istnieje spontaniczna i żywa filozofia ekspresji plastycznej, muzycznej czy poetyckiej, która zasługuje na uwagę w nie mniejszym stopniu co filozofia książkowa i profesjonalna.

Czy mamy tu jednak do czynienia z pewnym typem filozofii rozpościerającej się wokół filozofii teoretycznej? Z pewnością nie i ma to istotne znaczenie. Jeżeli proste i jednorodne studia nad równoczesnością uzupełnimy dla kontroli studiami nad odpowiedniościami treści, to ujawni się fakt znaczący, mianowicie niemal nieustanna, a często bardzo istotna przewaga filozofii zawartej w sztuce

¹ Można by także cytować piękne *Etudes sur le temps humain (Rozważania o czasie ludzkim)* G. Pouleta; byłyby one jednak na tym miejscu mniej istotne, ponieważ nie są poświęcone wyłącznie poetom (por. np. rozdział *Uwagi o czasie u Racine'a*; zob. także Vigny, Gautier, Baudelaire) lecz także filozofom (Montaigne, Kartezjusz, J. Rousseau, Diderot). Studia nad czasem ludzkim w malarstwie, rzeźbie czy architekturze miałyby bez wątpienia jeszcze większe znaczenie (na temat obecności i roli czasu w tych dziedzinach sztuki autor tych słów pozwala sobie odesłać do swojej pracy *Time in the Plastic Arts* w „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, czerwiec 1949) różnice czasu u Tintoretta, Rafała, Poussina, Rembrandta czy Delacroix; w świątyniach egipskich czy greckich, kościołach romańskich czy gotyckich itp.

na filozofią teoretyczną. Są to symptomy bardzo nieraz trudne do przedstawienia w sposób pojęciowy: pewnego rodzaju blask muska najpierw szczyty sztuki, zanim zsunie się w głąb dociekań filozoficznych. Czyż trzeba dodawać, iż często rewolucja ludzkiego umysłu rozwijała się jasno i wyraźnie w sferze artystycznej, zanim jeszcze pojawiły się konkretne tendencje w filozofii sensu stricto? Przykład najważniejszy: Renesans, którego przejawy poetyckie i plastyczne miały niemal dwieście lat przewagi nad kierunkami teoretycznej filozofii¹. W ten sposób idea refleksji o sztuce ujawnia się jako studium nad zwiastunami ducha.

Powiązanie trzecie (można je określić jako *związek spekulatywny*): miejsce, jakie sam filozof, po refleksji, przyznał w swej filozofii (czy też w filozofii w ogóle, takiej jaką uznaje) medytacji nad sztuką. Mówiąc brutalnie i być może zbyt powierzchownie: byłby to estetyka określonego filozofa i miejsce tej estetyki w całym jego systemie.

Trzeba powiedzieć, że często mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju ograniczeniem stwierdzonym poniewczasie przez filozofa w stosunku do tej ascezy artystycznej, której początkowo uległ w sposób głęboki i globalny.

Powiedzieliśmy: ujęcie brutalne i często powierzchowne. Nieraz także mylące. Przede wszystkim (co wynika z poprzednich rozważań) estetyka explicite, dzięki której filozof zaspokaja, poprzez rodzaj kompozycji, potrzebę ujęcia teoretycznego, jest mało istotna wobec estetyki implicite, którą można wyprowadzić z analizy jego dzieł, operacji zresztą często delikatnej, nierzadko przypadkowej, ale zawsze owocnej. Estetyka Kartezjusza, jakkolwiek prawie w całości implicite, zasłużyła na specjalne studia, zresztą zbyt mało liczne². Estetyka Leibniza nie stała się przedmiotem żadnego studium godnego uwagi.

¹ Jedyne wyjątek, na pozór istotny: romantyzm, którego pozycja filozoficzna najczęściej przywoływana — Fichte, Schelling, Hegel — zdaje się pozostawać między preromantyzmem a wielkim romantyzmem literackim, malarskim i muzycznym. Ale każdy, kto się dobrze zastanowi, zauważy, że trzech filozofowie romantyczni bezpośrednio wyrazili bardzo tylko niewielki zakres romantyzmu artystycznego, oraz że część filozofii współczesnej na nowo odkrywa niektóre treści tego romantyzmu, który z uwagi na pewien rodzaj przemęczenia wielkimi tematami szybko uległ wyczerpaniu. Jeszcze jedno dobrodziejstwo filozoficznej analizy sztuki polega na uczeniu widzenia rzeczy w głębi, bez ulegania zewnętrznym uproszczeniom ewolucji linearnej. Zresztą, istotne znaczenie współczesnego neoheglizmu samo wystarczałoby do ukazania, gdyby okazało się to potrzebne, jak istotne są aktualne inspiracje romantyzmu. Może być również interesujące stwierdzenie, jakkolwiek mamy tu do czynienia z faktem jednostkowym, że chcąc znać Albrechta Dürera za ważne źródło filozofii współczesnej, spostrzegamy bez trudu, że chodzi tu o Dürera takiego, jakiego widzieli, anlizowali i uznawali za mistrza romantycy („o mój mistrzu, Albrechie Dürerze, o stary malarzu myślicielu” itd.). Podobnie znaczenie przyznane nieświadomości i działaniom onirycznym jest, jak to słusznie wykazał A. Béguin, cechą charakterystyczną inwencji romantycznej.

² Dawne i niemal dziś bezużyteczna książka Em. Krantza, kilka stron Lansona, dobry choć zbyt skondensowany artykuł O. Revault d'Allones'a; niepublikowany projekt Jeana Laporte, by o jeden rozdział uzupełnić jego *Rationalisme de Descartes*, a także tu i tam jakaś stronica w pracy historyczno-literackiej czy w jakimś wydaniu takiego czy innego dzieła filozofa.

A przecież jest ona może jeszcze bardziej ważna od estetyki Kartezjusza, z uwagi na pogłębione dociekania stanowiące, jak to powyżej podkreślaliśmy, motywację jego idei filozoficznych. I niedługo ją odnajdziemy z racji wpływu, jaki wywarła. Z drugiej strony, nawet u filozofów (Kant, Hegel i in.), którzy poświęcili estetyce systematycznej odrębne dzieła, często jedynie fragmentarycznie podejmuje ona problem wymagający ujęcia *explicite*. W estetyce Kanta najważniejszy jest sposób, w jaki nakłada się na cały jego system wypełniana przez nią rola organiczna i funkcjonalna; jest to potrzeba, jaką odczuł, w pewnym momencie swojego filozoficznego działania, by rozważyć krytykę władzy sądenia pod kątem estetycznym.

Istnieją jeszcze inne trudności, nad którymi warto się zastanowić w tej analizie estetyki jako wyspecjalizowanego narzędzia filozofowania. Dwie wydają się nader istotne.

Po pierwsze zdarza się, że ta estetyka nie jest w pełni oryginalna, że nawet częściowo lub całkowicie została zapożyczona, zachowując wciąż jednak organicznie istotną rolę.

Bergson trzykrotnie zaznaczył swój wkład do estetyki: 1. Książką *Śmiech*, w której *a posteriori* zastosował do bardzo szczegółowego zagadnienia niektóre z głównych wątków swojej filozofii ogólnej; 2. na licznych stronicach swoich prac omawiając w sposób uboczny, ale zawsze bliski własnym intencjom duchowym, problemy charakterystyczne dla różnych sztuk czy też dla sztuki w ogóle, kategorie estetyczne (zwłaszcza *wdzięk*), szczególne uzdolnienia artysty itp; 3. na pięknych i zbyt mało znanych stronicach, zapomnianych często przy tych, którzy badają jego estetykę, a gdzie we wstępie do szkolnego wydania *De rerum natura* dokonał analizy estetycznych aspektów niektórych systemów filozoficznych, a przede wszystkim „poezji atomizmu”.

Trzeba jednak koniecznie dodać, że Bergson początkowo zaakceptował estetykę zarysowaną już przez Ravaissona, G. Séailles, J.-M. Guyau i jeszcze innych, zwłaszcza zwolenników teorii *Einfühlung*, a jego koncepcja intuicji stanowi rozwinięcie, w zakresie ogólnej teorii poznania, idei tych estetyków¹. U. Bergsona estetyka „zaakceptowana” jest być może ważniejsza jako źródło inspiracji filozoficznej od estetyki „przekazanej”.

Ta uwaga prowadzi do drugiej z zapowiedzianych trudności. Ze względu na przesadę, zapewne mało filozoficzny, ale dość częsty u tych, którzy z pewnego rodzaju przedwczesnym lenistwem wykorzystują tereny wspólne z filozofią, ten filozof, który przyznaje w swoim dziele szczególnie ważne miejsce refleksji o sztuce, zostaje natychmiast uznany za estetyka, a zatem za specjalistę i zaliczony do jednej tylko dyscypliny filozoficznej. Bądź więc zostanie zlekceważone badanie filozofii ogólnej zawartej w tej estetyce, bądź też uzna się za

¹ Na przykład D. Parodi trafnie ukazał, ile filozofia ogólna Bergsona zawdzięcza estetyce G. Séailles's.

dwie odrębne części dzieła to, co w nim jest estetyką i to, co stanowi filozofię ogólną, moralną itp. Z łatwością można by przytaczać przykłady takiego nierozważnego pośpiechu w poglądach, jakie zostały na ten temat wypowiedziane przez uczonych takich jak Santayana, Benedetto Croce i wielu innych. Każdy kto naprawdę jest filozofem, odczuje absurdalność takiego stanowiska i zafałszowanie perspektyw, jakie stwarza uwydatnienie w dokumencie na temat filozoficznego znaczenia sztuki dowodów najbardziej podstawowych i najbardziej pogłębionych, jakie w tej sprawie określono, by następnie usunąć je na bok jego należące do dokumentacji wyspecjalizowanej¹. Jeżeli więc uzna się estetykę za uświadomienie sobie przez filozofa związków jako filozofii ze sztuką, to stwierdzić należy, iż owo uświadomienie jest nieraz, a nawet często, niedoskonałe i niepełne.

Na czwartym miejscu dostrzegamy nowe powiązanie: *filozofowanie uznane za dzieło sztuki*.

Jest to bardzo dawny i bardzo trwały aspekt naszego zagadnienia, wciąż jednak pozostaje aktualny². Miewał często charakter polemiczny: jeśli Arystoteles zalicza dialogi Platona do poematów epickich (a nie dramatycznych); jeśli Destutt de Tracy czy Ribot uznają, nie całą wprawdzie filozofię, ale w szczególności metafizykę, za twór poetyckiej wyobraźni; jeśli Renan dowodzi, iż filozofia ze względu na swe związki ze sztuką pozbawiona jest ścisłych metod konceptualnych — to ma to oczywiście wymowę pejoratywną (zwłaszcza ze względu na fałszywy obraz istoty sztuk i właściwej im pewnego rodzaju prawdy, w szczególności *veritas in essendo*). Z drugiej strony, wspaniałe umysły, których nie można podejrzewać o nastawienie antyestetyczne, mogą być zaniepokojone faktem, że w tej dziedzinie i pod tym względem zostaje zlikwidowana każda zasadnicza różnica między sztuką a filozofią. Jest to niepokój przesadny tak długo, jak długo

¹ Ten sam przesąd obrócił się zresztą parokrotnie przeciw filozofii moralnej. Liczne opracowania historii filozofii (zaczynając od cytowanego powyżej H. Rittera) przedstawiają systemy, umieszczając z reguły i niemal automatycznie moralność na końcu, jak gdyby miał to być rodzaj przedłużenia w postaci konkluzji polegającej na ustaleniu związku między filozofią a działaniem. I chociaż od pięćdziesięciu już lat wielu myślicieli starało się przywrócić właściwe, to znaczy nierzadko pierwsze, miejsce rozważaniom opartym na refleksyjnych studiach nad działaniem, to wciąż utrzymuje się tendencja przeciwna. Krótko mówiąc, systematycznie zafałszowuje się filozofowanie, kiedy umieszcza się estetykę czy moralność na pozycji już z góry wyznaczonej, nie doszukując się w każdej konkretnej filozofii istotnego miejsca, jakie w niej zajmują rozważania na temat bądź estetyki bądź moralności. Ale po to, by dostrzec znaczenie kierunku badań w ten sposób pominiętych, dość stwierdzić, jak bardzo przebrzmiała jest dziś typowa dla wszystkich historyków wieku XIX postawa, która wyraża się w systematycznym przyznawaniu pierwszeństwa teorii poznania.

² Nie będziemy wymieniać tu tych wszystkich, którzy uznawali bądź wnieśli tu konkretny wkład, bądź ujawnili jakiś szczególny aspekt tego zagadnienia: Arystoteles w związku z Platonem, Plotyn, Maimonides, Destutt de Tracy, Schelling, Renan, Ribot, Höffding, Ed. Le Roy, Max Dessoir, Paul Valéry, Alain, Ch. Lalo i I. Edman, ostatnio, w wystąpieniu na posiedzeniu Société Française d'Esthétique.

chodzi o jeden tylko aspekt, ze względu na który filozofia jest sztuką, bez zaprzeczenia, że pod innymi aspektami mogą się one w sposób zasadniczy różnić, czy też jak utrzymuje się istnienie głębokiej różnicy między nią a innymi sztukami¹.

Pojawia się więc ważne pytanie, czy uznając filozofowanie za dzieło sztuki, wyjaśnia się działanie filozoficzne w sposób pośredni, cząstkowy, niemal paradoksalny, eksponując pewne szczegóły dla zaciemnienia tego co najważniejsze, nawet zasadnicze, czy też odwrotnie, ujawnia się coś zasadniczego.

Zdania na ten temat są podzielone. Trzeba jednak stwierdzić, że przedstawienie filozofii zgodnie z jej artystyczną zawartością przez niektórych krytyków można będzie wyłączyć: opierają się oni na mało filozoficznych przesadach i odmawiają szczerych i prostych analiz tego tematu. Są to badacze — na szczęście dzisiaj mniej liczni niż przed pięćdziesięcioma laty — dla których idea sztuki zakłada jedynie coś powierzchownego i nie poważnego; w ten sposób i stanowisko, jakie mieliby zająć, wydaje się im powierzchowne i niepoważne, pozbawione głębi czy majestatu filozoficznego trudu. Ich głos się nie liczy.

Podobnie ci, którzy nie bardzo wiedząc, czym jest sztuka, twierdzą, że taki punkt widzenia natychmiast odebrałby filozofii wszelkie związki z ideą prawdy². Zresztą żadne a priori tego rodzaju nie mogłoby mieć mowy: trzeba najpierw uznać sam fakt, a potem dopiero szukać jego znaczenia.

Bardziej niebezpieczni, ponieważ analizują zagadnienie pod kątem właściwym, ale cząstkowym i niewystarczającym, są ci, którzy rozprawiając o artyzmie filozofa mają na myśli jedynie sprawy stylu, ujęcia, sposobu prezentacji; z tendencją nawet, gdy z tego punktu widzenia filozof zasługuje na estetyczną pochwałę, upatrywania w tym wyłącznie pewnej zasługi dodatkowej. Z pewnością wszyscy zgadzają się, że owe kłopoty (czy też ich brak) natury stylistycznej określają temperament i ruch myśli filozofa; że nie zdajemy sobie wcale sprawy z tego, że Platon mógł pracować niedbale; że nie wiemy, że taki Plotyn czy Bergson pisali z ciężkim trudem w stylu Augusta Comte'a; że nawet (o czym wspominał Emile Bréhier) styl Platona pozostaje w związku z jego teorią inspiracji filozoficznej, a „obrazy” Bergsona (zob. raz jeszcze Bréhier, a zwłaszcza pani Lydie Adolphe) mają głęboki związek funkcjonalny z całą jego teorią filozoficz-

¹ Taka jest, według ostatnich badań, postawa Platona: jego zdaniem filozofia jest sztuką (a jeżeli się o tym zapomni, to trudno będzie zgodzić się na związek między dialektyką wstępującą a dialektyką zstępującą i na zasadę efektywności tej ostatniej). Ale jest to sztuka najwyższa: *filosofia megiste mousike*. I ta właśnie hierarchia ma podstawowe znaczenie. Zostaje skazana zwłaszcza poezja, nie jako *mousike*, ale jako ta sztuka, która ze swej natury występuje przeciw wyższości filozofii i zmierza do podważenia jej autorytetu.

² Autorzy przedstawieni powyżej jako ci, którzy w sposób pejoratywny oceniają ideę pokrewieństwa między metafizyką a poezją, przyjmują argument, że czyni się w ten sposób dzieło wyobraźni i akceptuje tradycyjny pogląd, iż „wyobraźnia jest mistrzynią błędu”. Jest to teoria fałszywa zarówno w stosunku do sztuki jak do filozofii. Pochwalić trzeba Nietzschego, że dobrze wyrażał się o roli wyobraźni w filozofii.

nego myślenia, której stanowią akt metodyczny¹; że wreszcie upowszechnienie filozofowania i jego siła przyciągania lub odpychania umysłów nie daje się oddzielić od tych zagadnień ekspresji. Można by jeszcze podkreślić, że owa estetyczność, tak funkcjonalna u Bergsona, nie byłaby taką gdzie indziej i że idee bergsonowskie przez uczniów lub słuchaczy (jak tyle dzieł filozoficznych, od Arystotelesa do G. Meada) zachowałyby jeszcze swą wartość podstawową.

Któż jednak nie dostrzega, że u każdego filozofa mamy do czynienia ze sztuką, czy raczej sztuka jest w samej filozofii, jest samą tą filozofią, w tym wszystkim, co dotyczy: 1. progresywnego rozwoju; 2. struktury organizacyjnej; 3. spełnienia w międzyludzkiej duchowej obecności, słowem wzmocnienia tego, czym *jest* owa filozofia, niezależnie do tego, czy pragnie się w niej widzieć spójny zespół idei, czy ekspresję intuicji rzeczywistości, czy nawet sposób istnienia czy działania, dla którego zawsze jednak podstawowy horyzont stanowi osiągnięcie dzieła, choćby tym dziełem miał być sam filozof, jako stworzony przez filozofię.

I próżno by protestować: nie jest to sprawa sztuki, ale życia. Prócz tego, że chodzi tu o poziom duchowy, wszelkie rozróżnienie między sztuką a życiem jest abstrakcyjne i sztuczne, pojawi się tylko w tej dziedzinie, sztuka stanowi wewnętrzną zasadę życia, a nie odwrotnie. Taka tylko filozofia, która nie byłaby instauracyjna (ale czyż byłaby to jeszcze filozofia?) mogłaby nie pretendować do miana sztuki; sztuka jest jedynie mądrością instauracji.

Z tej racji każdy, kto chciałby przedstawić swój sposób filozofowania z pominięciem tej mądrości instauracji, z jakiej się wywodzi, jaka pobudza go i jaką spełnia, mógłby co najwyżej przedstawić „system” (w najbardziej ujemnym sensie, jaki można nadać temu słowu). A nawet i w tym systemie przetrwają jeszcze, unieruchomione i usztywnione, najprostsze skutki i najbardziej oczywiste motywacje sztuki, której jest dziełem.

Z pewnością trzeba zdawać sobie sprawę z istnienia szlachetnych zastrzeżeń sformułowanych przez tych wszystkich, którzy pragnęliby zapewnić dziełu filozoficznemu, poza ową *veritas in essendo*; jakiej się ono podporządkowuje, także *veritas in cognoscendo*, może ona nie być jednoznaczna w sztuce i na przykład w wiedzy naukowej. Ale tego rodzaju prawda należy do treści: zawarta jest w treściach bądź czysto naukowych, bądź doświadczalnych czy nawet życiowych. Dodatkowy warunek, który odróżnia sztukę filozoficzną od każdej innej sztuki, odkąd istnieje odniesienie do logicznego sposobu poznania niezależnego od samej sztuki. Ale czy filozoficzna mobilizacja wszelkiej wiedzy, przedmiotu prawowitego przywołania, może być realizowana w sposób inny, niż sprowadzenie całej tej wiedzy do owej *veritas in essendo*, bez której nie istnieje

¹ Gdyby nawet nie istniał żaden inny argument dla wykazania związku między filozofią Bergsona a sposobem jej wyrażania, to już sam fakt przypomniany przez panią L. Adolphe (*La dialectique des images chez Bergson*, s. 182), że bergsonowskim założeniem była teza o „problemach filozoficznych jako wynaturzonych przez język”, wystarczyłoby dla uznania za składnik myśli bergsonowskiej troski o nadanie jej takiej formy językowej, bez której mogłaby zostać wynaturzona.

filozoficzne spełnienie? Nietrudno dostrzec, że sama ta sprawa prawowitego przyzwolenia ma swój sens jedynie wtedy, gdy zostanie zrewidowana i podporządkowana celowi filozoficznemu. W szczególności, czy owo prawo filozoficznej destrukcji, które unicestwia w całym procesie filozofowania istotną część wiedzy, uznanej wstępnie za zdobytą przez doświadczenie potoczne, a nawet filozoficzne, dałoby się jeszcze wytłumaczyć, gdyby nie było aktem poznawczym kierowanym przez prawdę bytu? Nie mówmy więc, że filozofia „dodaje” tę prawdę, właściwą sztuce i dotyczącą całej filozofii, do innej prawdy, wstępnie zebranej w szczególności (co wystarczyłoby zresztą do wniesienia wątpliwości, o jakiej mowa): stwierdźmy, że zawsze działanie sztuki, które pobudza i spełnia akt filozofowania, przywłaszcza sobie rewizję wcześniejszych przyzwoleń zapożyczonych od dyscyplin innych niż sama filozofia. Do każdej konkretnej filozofii należy decyzja, do jakiego stopnia korzysta ona z tego prawa do destrukcyjnej rewizji. Niektóre korzystają zeń tylko w bardzo niewielkim stopniu. Nie ma takiej, która powstrzymałaby się całkowicie. A zasada tej rewizji jest zarazem czysto filozoficzna i podstawowo artystyczna. Często zadajemy sobie pytanie, czy dla filozofa uzasadnione jest dokonywanie wyboru między faktami, które przyjmuje lub odrzuca, które uznaje za priorytetowe lub drugorzędne. W rzeczywistości filozof nie wybiera: wybór jest właściwy doświadczeniu anaforycznemu, które ujmuje fakty w architektonicznej sytuacji filozofowania. I to jeszcze należy do sztuki. Nie zapominajmy, że sztuka jest prawdziwym doświadczeniem ontologicznym: eksploracją dróg, które prowadzą przez wszechświat, od nicości do spełnienia.

Piąty i ostatni związek, jaki mamy rozpatrzyć (a prowadzi nas on od sztuki ogólnej i czystej do wyspecjalizowanych działań sztuk pięknych), to *życie filozofii w sztuce*. Czyli to, co w sposób nieco ograniczony można by określić jako wpływ filozofii na sztukę. Ale jest to stanowisko, które na pozór interesowałoby jedynie historyka sztuki. Musi jednak także w pierwszym rzędzie interesować historyka filozofii.

Świadomość faktu, że filozofia nie może być wyizolowana, że winna zdobyć się na pobudzenie, zebranie, wyrażenie w sposób pojęciowy tego wszystkiego, co określa stan myśli w momencie, kiedy liczą się wszystkie dowody człowieczeństwa, oznacza nie tylko oczekiwanie od niej zespolenia sztuki, nauki i czynności praktycznych tego właśnie momentu; oznacza również i to, że wymaga się od niej czegoś innego niż wynik całościowy, nawet gdyby miał mieć charakter ostateczny. Wymaga się, by filozofia była nie tylko wyjaśnianiem, lecz także siłą witalną i pobudzającą. Żeby forma duchowa (terminu tego używam w rozumieniu Blake’a), duchowa forma filozofowania stanowiła siłę kierującą i zapładniającą dalsze poczynania ludzkiej myśli. To stanie się probierzem jej prawdy (w tym sensie, w jakim powyżej została określona). Z tej racji spojrzenie na rozwój filozofowania we wszystkich rodzajach ludzkiej aktywności, czy tylko w nie-

których i wyspecjalizowanych, polega na zgłębieniu nie tylko jej witalności, lecz jej wiarygodności jako perspektywy, bliskiej czy odległej, przyszłości człowieka.

Tak więc na przykład niektóre filozofie, dzięki swej świeżej odkrywczości, wywołały ferment estetyczny, który nie znalazł żadnej kontynuacji: dokonano się przewartościowanie i dalsze ich losy mogły oddziaływać tylko gdzie indziej. Epikureizm, który tak szybko po swoich narodzinach napotkał i zainspirował genialnego poetę, nigdy już później nie mógł znaleźć takiego artystycznego audytorium (wśród libertyńskich poetów francuskich XVII wieku, którzy do tej filozofii nawiązywali, jedyny wielki poeta, La Fontaine, ledwie zapożyczył od niej kilka motywów moralnych, poetycko natomiast sięgał szerzej do innych źródeł); tymczasem wielokrotnie, zwłaszcza w wieku XIX, epikureizm pobudził w sposób ukryty, ale silny, mentalność naukową. Co do stoicyzmu, który początkowo obfitował w inspiracje estetyczne, to szersza perspektywa dalszego oddziaływania otworzyła się tylko w dziedzinie prawnej i instytucjonalnej. Natomiast zasięg czasowy oddziaływania niektórych doktryn starożytności był olbrzymi, z estetycznego punktu widzenia. Arystotelizm, nie tyle ściśle estetyczny (bo w tej dziedzinie został niemal ograniczony do wpływu *Poetyki* na teatr francuski XVII wieku), ale logiczny, moralny i metafizyczny, który często i być może przesadnie uznawano za wyjąłwiający z naukowego punktu widzenia w Średniowieczu, długo pozostawał płodny w dziedzinie poezji i architektury¹. Ale następnie wpływ jego ulegał stopniowemu ograniczeniu, nigdy jednak nie ginąc całkowicie². Dwie były filozofie starożytne, których artystyczne losy były wspaniałe i wiecznotrwale, pierwszą z nich jest pitagoreizm (nie tylko ze względu na swój olbrzymi i bezpośredni wpływ na muzykę, lecz także w postaci neopitagoreizmu, który pojawia się u Leonarda da Vinci, krótko inspiruje Albrechta Dürera aż do ostatecznego z nim zerwania, co wyraża się w *Melancholii*, i odzyskuje potężne znaczenie współcześnie, splątany z elementami platońskimi). Druga z tych filozofii to platonizm, którego artystyczna żywotność nigdy nie została zanegowana, jakkolwiek największym jego triumfem stał się florencki Renesans. Zabrakłoby filozofowi historycznej uczciwości czy filozoficznej rozległości widzenia, gdyby zapomniał o Ghibertim, Botticellim (myślę tu o wszystkich jego dziełach, a nie tylko o *Pallas (Minerwa)* i *Centaurze*) i Michale Aniele (co najmniej w tym, co dotyczy architektoniki jego kompozycji); raz jeszcze powtarzam, gdyby zapomniał o nich w historii platonizmu, stanowiącego

¹ W sprawie poezji przypomnieć trzeba wpływ *Etyki Nikomachejskiej* z jednej strony na poezję arabską, z drugiej langwedocką. Natomiast co do architektury, to będzie to architektura gotycka, owa kamienna sylogistyka, której morfologia odznacza się dokładnie cechami arystotelizmu.

² Z tego punktu widzenia daje się zauważyć istotne przesada w wysiłkach podejmowanych przez J. Maritaina, aby poprzez tomizm arystotelizować niektóre śmiałe formy sztuki i literatury pierwszej połowy naszego wieku. Tomizm Jeana Cocteau (*bos siculus super tectum*, mawiał Lionel Landry) jest zapewne tylko dowcipnym spojrzeniem umysłu na poetę, którego jedyny znak tożsamości jest pitagorejski, o czym wiedzą ci, co widzieli jego podpis.

rzeczywistość żyjącą. Czy trzeba jeszcze przywoływać inne fakty? Ograniczymy, się do przypomnienia, że o ile barokowy Leibniz, o jakim była mowa powyżej, nie miał żadnego oddziaływania artystycznego, to przeciwnie, preromantyzm elementy jego filozofii (teoria małych postrzeżeń, dynamiczna koncepcja ekspresji, fakt, iż w monadzie „wszystko bierze początek ze swego własnego podłoża”), pojawiające się w wydaniach pośmiertnych, bardzo silnie oddziaływały na Goethego i Herdera’a przez nich i na cały romantyzm. Przypomnijmy, że o ile Proust odzegał się od wszelkich zobowiązań wobec Bergsona¹, to Péguy i inni pisarze (na przykład J. Paulhan) w znacznym stopniu uznali istnienie takich zapożyczeń. Nie zapominajmy o uznanych filozoficznych źródłach surrealizmu. I pamiętajmy, że freudyzm (który trzeba przecież określić jako ogólną filozofię) w bardzo głęboki sposób wpłynął na współczesną literaturę, a nawet na sztukę filmową, a zwłaszcza na rysunek i grafikę, o wiele bardziej niż na malarstwo (w świetle tego stanowiska znaczący wydaje się pogląd, że freudyzm ma charakter bardziej graficzny niż plastyczny)².

W ten sposób istotne pytanie o zasięg czasowy dzieł sztuki (które tak niepokoilo Karola Marksa) odnajduje się w pytaniu o życie w czasie idei filozoficznych: a ich istnienie w sztuce stanowi z pewnością najlepszy kamień probierczy, jakim w tej dziedzinie możemy dysponować. Ale dzieje się tak nie z uwagi na swoiste zbieżności: siła estetycznej animacji, jaką kryje w sobie filozofia, właściwa jest samej istocie jej bytu, jako forma duchowa.

Podsumowując te rozważania, trzeba będzie zarysować konkluzję. Niektóre jej elementy mogłyby dotyczyć sztuki i posłużyć zwłaszcza do przypomnienia (co nigdy nie pozostanie bezużyteczne) wielkości i siły jej duchowej misji, jak również jej zdolności do sięgania w przeszłość.

To jednak, co przede wszystkim pragnęlibyśmy przedstawić, dotyczy filozofii.

Najpierw jednak, z praktycznego punktu widzenia nie będzie zapewne bezużyteczne przypomnienie filozofii rozległości jej powołania, czyli znaczenia, jakie winna nadawać wszystkim rodzajom ekspresji spontanicznej aktywności duchowej człowieka. Wśród licznych odmian tej aktywności sztuka jest jedną z najważniejszych i najbardziej podstawowych. Z pewnością, i niech będzie

¹ W sumie przyznać trzeba, że Bergson wywarł niewielki tylko wpływ na sztukę: było tak zapewne dlatego, że sam wiele jej zawdzięczał i to zwłaszcza tym kierunkom, które przeżywały swój schyłek. O ile daje się podtrzymać pokrewieństwo między Seuratem a Bergsonem (pomimo kilku czynników pitagorejsko-platońskich u Seurata), to Cezanne i konstruktywisci osiągnęli już szczyty swojej malarskiej kariery, kiedy rozszerzała się filozoficzna i literacka moda na bergsonizm.

² Zarówno w tym wypadku jak i w całej rozprawie świadomie przywołujemy przykłady znaczące: jeśli szukano by (co byłoby pozornie bardziej filozoficzne czy też bardziej pouczające) specjalnych przykładów wśród filozofów choć trochę błędzących, których charakteryzuje „wyznawca estetyczny” (Paracelsus, Fludd, Azais, Strada, Marcello Fabri i in.), miałyby to charakter mniej zasadniczy i mniej przekonujący.

wolno autorowi tych słów odwołać się do osobistych wspomnień, dokonała się w tej dziedzinie korzystna zmiana od tych dawnych czasów (w ciągu około trzydziestu pięciu lat), kiedy to przedstawiając niektóre myśli i fakty spośród tu zebranych dostrzegł pewne niedowierzanie w środowiskach filozoficznych, zbyt mocno przekonanych o podwójnym, jakby szkolnym, prymacie refleksji nad nauką i historii filozofii wśród części składowych sztuki filozofowania. Z pewnością długą przebyto drogę. I bez wątpienia znaczna część rozważań tutaj zebranych i ustrukturuowanych nie może już wydać się czymś paradoksalnym czytelnikowi współczesnemu, który z pewnością przypomni sobie, że były prezentowane czy nawet dyskutowane (zapewne z większą dozą talentu niż to uczyniono na tym miejscu) przez licznych myślicieli dnia dzisiejszego.

Być może z tego ustrukturuowania daje się wyprowadzić ujęcie całościowe (które stanowiłoby najlepszą konkluzję).

Istnienie pięciu rodzajów więzi, odrębnych ale organicznie powiązanych, głębokich i współdziałających, między filozofią i sztuką, stanowi jak gdyby sukcesywną grę światel uwydatniających jakości usytuowane w głębi. Nie dość wszakże stwierdzać, trzeba jeszcze podkreślić istnienie wspólnej tendencji instauracyjnej, o istotnym znaczeniu dla spraw człowieka, która stanowi jakby wspólną nić wiążącą artystyczną i filozoficzną ekspresję ludzkiej istoty.

Stwierdzenie to nie jest wystarczające, ale jego wymowa znacząca: oznacza umocnienie, zachętę filozofii do realizacji instauracyjnego powołania, od którego się oddala, czy które porzuca, kiedy ogranicza się bądź do wyliczania, cyzelowania (jeśli można użyć takiego słowa) osiągnięć już dokonanych, bądź do ich dogmatycznego skolaryzowania, bez patrzenia dalej w przyszłość, podczas gdy sztuka, bardziej niecierpliwa, młoda i żywotna, znajduje się już poza chwilą terażniejszą i szuka tego co nowe. Filozoficzna odkrywczność, tak ograniczona w porównaniu z odkrywczością artystyczną (słowa Nietzschego „filozofowie na pokład!” zachowują większą aktualność niż to sądzą na ogół sami filozofowie) wciąż zostaje hamowana przez tendencję filozofii do działania zgodnego z rutyną, zwłaszcza wówczas, gdy jest ona czymś nowym. Śmiała odwaga sztuki porzucania utartych szlaków może do pewnego stopnia stanowić przykład dla myśli filozoficznej. Wciąż bowiem nieliczni są filozofowie, którzy uznawaliby pitagorejską maksymę unikania drogi już zdobytej. Ten kto w filozofii kroczy poza drogą już zdobytą, oczywiście zdobytą przez największą część danego pokolenia, nazbyt często bywa uznawany nie tylko za tego, kto błądzi, a więc pozbawiony jest autorytetu, lecz także ze spóźnionego i to w sytuacji, kiedy w istocie zdolny był do wyprzedzania, ponieważ nie szedł tam, dokąd szli *oi polloi*. *Przykład sztuki* (gdzie niemal z reguły samotnicy zgłębiający *avia loca* mają w ręku przyszłość) zachęcić może filozofię do zwracania baczniejszej uwagi na przejawy nie tyle aktualności, ile bliższej lub dalszej przyszłości: na tym właśnie polega jedna z jej misji. Ten, kto tak właśnie postrzega rzeczywistość,

zauważa zmianę wielu perspektyw i nie jest to bezowocne¹.

Mówiłem jednak, że to nie dosyć. Nie ma żadnej wątpliwości co do tego, że filozofia (podobnie jak sztuka i wraz z nią) musi być instauracyjna. Co jednak stara się stworzyć?

Początkowo stanowi uświadomienie chwili współczesnej w jej humanistycznej totalności, ze wszystkimi bogactwami, brakami, wątpliwościami, dążeniami o sprzecznym niemal charakterze. Ale na tej podstawie powinna szukać nie tylko tego, co nowe i twórcze i co mogłoby wykroczyć poza owe wątpliwości: w tym zakresie mogłaby wystarczyć sztuka; filozofia bierze na siebie odpowiedzialność, której nie ma sztuka. Jest to odpowiedzialność za pełny i rzeczywiście umocniony dalszy rozwój jednoczący chwilę teraźniejszą z przyszłością zgodnie z należą hierarchią.

W sztuce postęp dokonuje się dzięki nieustannemu wzbogaceniu Universum dzieł w taki sposób, że cała Młoda Mądrość (jak mawiali gnostycy) może być do niego włączone i uznana za nowy aspekt wiecznej mądrości; byleby tylko znalazła w danej chwili warunki dla swego czasowego włączenia.

Postęp w filozofii dokonuje się nie tylko w taki sposób, poprzez pojawienie się nowych rodzajów filozofowania wzbogacających Universum: w tym nie różniłaby się od innych sztuk. Od nowej twórczości wymaga wzmocnienia, rozwoju całego Universum zgodnie z porządkiem, który nie jest w sposób konieczny wyznaczony przez czas, ale któremu czas winien móc sprzyjać po to, by postęp stał się równocześnie postępem człowieka w jego rzeczywistej egzystencji.

Także i w tym zakresie filozofia pozostaje współmierna ze sztuką w taki sposób, jak — właśnie dzięki sztuce — spełnia się melodia, przy czym nie pozostaje obojętny żaden z przeminionych już dźwięków, podobnie jak nie liczą się same dla siebie dźwięki, które nadchodzą. Ważne jest spełnienie. Wystarczyłoby więc może powiedzieć, że postęp istotnie filozoficzny stanowi spełnienie ludzkich wartości; trzeba by jednak wyraźnie określić głęboki sens słowa *spełnienie*. I tu właśnie dostrzegamy największe znaczenie, największą odpowiedzialność filozofii. Żadne filozofowanie nie wystarcza samo dla siebie.

¹ Ktoś może powiedzieć: „Ale w przeszłości filozofii nie wyróżnili się samotnicy, ale ci, którzy znajdowali się w ruchu idei”. Będzie to przede wszystkim błąd historyczny wynikający z interpretacji retrospektywnej. Będzie to następnie więcej niż pomyłka, bo błąd polegający na sprowadzeniu postępu filozoficznego do sukcesu u publiczności, nawet z kręgu zawodowego: poszukiwanie takiego sukcesu było często zubożeniem filozofii. Ale wreszcie i przede wszystkim: to właśnie powolny i rozwlekły styl rozważań filozoficznych i ich zwolniony rytm wyjaśniają fakt, który akceptują nieliczni tylko filozofowie — jest to rzeczywiste i poważne ubóstwo literatury filozoficznej, brak dzieł wybitnych obok ogromnej produkcji dzieł przeciętnych i mało ważnych. Fakt ten po części zaciera efekty cofania się wstecz, a zwłaszcza niszczenie w starożytności czy brak edycji w średniowieczu wielu prac mniejszej wagi, których utrata na zawsze jest godna ubolewania. Liczba dzieł sztuki nie daje się porównać z ilością dzieł filozoficznych. Nie trzeba jednak zapominać, dla podtrzymania równowagi, że dojrzewanie filozoficzne dokonuje się znacznie wolniej od dojrzewania dzieł artystycznych.

„Filozofia najwyższa” — jedyny osąd tego, co stanowi filozoficzne spełnienie — winna być w sposób konieczny zaangażowana, choćby pośrednio, w postęp Wielkiego Dzieła; w taki tylko sposób przyczynia się do instauracji nowego punktu widzenia, który przewyższałby wszelkie indywidualne myślenia konkretnego filozofa. Wzmocnienie tego punktu widzenia w poszczególnych dziełach stanowi wątek harmoniczny *megiste mousike*. Zrewidowanie własnego punktu widzenia czy też „punktu widzenia grupy” po to, by uczynić zeń czynnik owej powszechnej harmonii, w której dokona się spełnienie wartości ludzkich w przyszłości (i zapewne wobec własnego sposobu istnienia na rzecz tego co ponadnaturalne) oznacza akt samowiedzy i włączenia do *megiste mousike*. Odrzucenie tej osobistej ascezy i dążenie jeszcze do filozofowania to tyle co przesunięcie filozofii na pozycję jednej z wielu sztuk. Ambicja natomiast, by z filozofii uczynić sztukę najwyższą, stanowi klucz do prawdziwego działania filozoficznego, ponieważ wszystko to, co może zapewnić urzeczywistnienie tej ambicji, nie tylko potwierdza, ale i realizuje Wielkie Dzieło na poziomie istnienia Universum.

Tłumaczyła Irena Wojnar