

Czesław Karkowski

Hegel versus Kant

Sztuka i Filozofia 8, 141-160

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Czesław Karkowski

HEGEL VERSUS KANT

ESTETYKA JAKO FILOZOFIA SZTUKI WOBEC ESTETYKI JAKO FILOZOFII SMAKU

Rozważań Kanta nad pojęciem piękna nie sposób rozdzielić od jego refleksji o władzy sądenia. Przesłanki wyjściowe jego rozumowania można przedstawić następująco: Kant zastanawia się, czy doświadczenie piękna jest przyczynowo związane z postrzeganym przedmiotem, czy też nie zachodzi tutaj żaden związek przyczynowo-skutkowy. W pierwszym przypadku, doznanie przyjemności (rozkoszy) lub przykrości z konieczności wiązałoby się z percepcją określonych cech przedmiotów, wywołujących określone uczucia. Wiedza o pięknie (estetyka) byłaby wówczas wiedzą empiryczną, a swą pewność czerpałaby z doświadczenia. Ponieważ jednak — jak wykazuje Kant — nie da się wskazać na takie cechy przedmiotu (jego przedstawienia), których występowanie w nim rozstrzygałoby o pięknie danego obiektu, zatem nie stanowi ono obiektywnej cechy przedmiotu. Ale nie jest również subiektywnym (tj. czysto osobistym i indywidualnym) odczuciem przyjemności połączonym z danym przedstawieniem, albowiem sąd wydany na tej podstawie byłby sądem interesownym, czyli wyrażającym zainteresowanie zmysłów, intelektu lub rozumu w istnieniu tego przedmiotu z uwagi na jakieś jego empirycznie stwierdzalne własności. A wtedy nie mamy do czynienia z pięknem (sądem estetycznym), ale z jakąś inną postacią uczucia (odpowiednio — sądu). Estetykę jako dyscyplinę wiedzy ustanowić można tylko wtedy, gdy zawężymy jej zakres do sytuacji, w których wydaje się sąd o pięknie i jest to stwierdzenie bezinteresowne. W tym sensie estetyka różni się, według Kanta, od moralności. Toteż pierwsza definicja sformułowana w oparciu o to znamię sądu smaku,

a mianowicie, że „smak jest zdolnością pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania”¹, ma raczej głównie na celu określenie wyraźnej różnicy między moralnością a pięknem, różnicy, którą do czasów Kanta zazwyczaj zacierano, sprowadzając w wyjaśnianiu piękno do dobra, bądź odwrotnie — dobro do piękna.

Natomiast w przypadku drugiej ewentualności, zgodnie z którą piękno nie jest przyczynowo związane z przedstawieniem przedmiotu lub samym przedmiotem, ale doznania estetyczne tylko mu towarzyszą jako jeden z efektów pracy umysłu, oznaczałoby to, że odczucie rozkoszy znamionujące piękno miałyby jako swój powszechnie ważny układ odniesienia odpowiedni rodzaj pojęć. Byłoby więc ono poznawalne w oparciu o odnośne terminy ogólne. Innymi słowy, piękno nie byłoby związane z materialnym aspektem przedmiotu (jak w pierwszym przypadku), lecz z jego stroną formalną. Skoro bowiem doświadczane uczucia są bezinteresowne, przeto jeśli nie empiryczna, to musi istnieć jakaś inna podstawa powszechnej ważności pozwalająca na przypisanie dowolnemu podmiotowi podobnych uczuć.

Ta założona powszechność spowodowała, iż o pięknie sformułowano „sądy logiczne”, czyli sprawiające wrażenie poznania na podstawie pojęć. Tymczasem wypowiedzi o pięknie — sądy smaku — nie są sądami poznawczymi, bowiem przedstawienie nie odnosi się tu do przedmiotu (lub do pojęć ogólnych), ale do podmiotu i doznawanego przezeń uczucia przyjemności (przykrości). Sąd smaku nie jest więc sądem poznawczym („logicznym”), ale estetycznym, przez co rozumie się sąd, którego racja determinująca jest subiektywna. Doznawane uczucie rozkoszy nie określa niczego nowego w przedmiocie (nie stanowi więc jego poznania), ale odnosi się do podmiotu i jego sposobu odczuwania samego siebie, gdy zostaje on pobudzony przez dane przedstawienie. Doświadczana przyjemność pozwala tedy podmiotowi na uświadomienie sobie danego przedstawienia i siebie w tym przedstawieniu, czyli na doznanie świadomości posiadania danej wiedzy.

Rozważania Kanta zawarte w *Krytyce czystego rozumu* i w *Krytyce praktycznego rozumu* dotyczyły warunków wiedzy przedmiotowej, lub warunków działania; w *Krytyce władzy sądenia* natomiast dochodzi

¹ I. Kant: *Krytyka władzy sądenia*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1964, s. 73.

nowy, jakże ważny w późniejszym rozwoju teorii wiedzy moment: uczucia rozkoszy (przykrości) nie wnoszą nic nowego do danej już wiedzy, ale pozwalają na odczucie stanu jej posiadania. Kantowska problematyka doświadczenia zostaje tu poszerzona o sytuację, w której podmiot odczuwa siebie jako sprawcę wiedzy. Już wkrótce wątek ten rozwinie się w klasycznej filozofii niemieckiej w rozważania nad problemem samowiedzy.

O obiektywności poznania stanowią transcendentalne warunki doświadczenia, natomiast subiektywnym warunkiem sądów smaku jest owa zdolność powszechnego udzielania się danego stanu umysłu, który — po spełnieniu rygoru bezinteresowności — mamy prawo przypisywać każdemu.

Lecz co jest przedmiotowym odniesieniem sądu smaku? Według Kanta przecież zgodność sądów, umożliwiająca zaistnienie jakiejś nauki, musi opierać się na odpowiednim przedmiocie (pojęciu). Tutaj zaś takiego punktu oparcia gwarantującego jedność przedstawień czy pojęć nie ma. Gdyby takowy był, wówczas — powtórzmy — estetyka jako nauka o uczuciach byłaby bądź nauką empiryczną, której ważność gwarantowałyby przedmiot, bądź intelektualną refleksją opartą na pojęciach. Natomiast w sądzie smaku nie idzie o odniesienie do przedmiotu (pojęć), lecz o konieczną dla każdego poznania zgodność władz poznawczych z sobą — wyobraźni (władzy przedstawiania) z intelektem lub rozumem. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z pięknem, w drugim — ze wzniosłością. Estetyka nie jest zatem wiedzą opartą na zgodności władz poznawczych z przedmiotem (pojęciem), ale dotyczy ich zgodności z sobą. Adekwatności tej nie da się wyrazić za pomocą pojęć — może być tylko odczuta. Dlatego też Kant formułuje drugą definicję piękna: „piękne jest to, co bez pośrednictwa pojęcia powszechnie się podoba”². Podobnie jak poprzednio, definicja ta ma przede wszystkim na względzie wytyczenie linii demarkacyjnej między pięknem a prawdą: ta druga opiera się na pojęciach, pierwsza zaś — na uczuciach. W ten sposób funkcjonująca potocznie platońska trójjednia: piękna, dobra i prawdy — zostaje wstępnie rozdzielona i

² Op. cit., s. 89.

wyraźnie zakreślony zostaje tym samym obszar właściwych dociekań nad problematyką estetyczną.

Podług Kanta dyscyplina ta zajmuje się subiektywnymi determinantami poznania. Obiektywnym czynnikiem warunkującym akty poznawcze poświęcił filozof dwie poprzednie krytyki, w rezultacie czego ustanowił jakby dwa odmienne prawa w sferze, obowiązujące w jednej i tej samej rzeczywistości: intelekt rządzący się *a priori* zasadą przyczynowości, operuje w dziedzinie przyrody; rozum — postępujący się zasadą celu najwyższego — w sferze ludzkich działań. Rozdział ów tłumaczy Kant tym, że pojęcia przyrody dotyczą zjawisk, a nie rzeczy samych w sobie, natomiast pojęcie wolności, do którego stosuje się rozum praktyczny, obowiązuje w świecie rzeczy samych w sobie i nie może swych zasad przedstawić zmysłowo. Zdaje się więc, jakby nie było możliwości teoretycznego przejścia między obu suwerennymi światami. Ponieważ pojęcie wolności „powinno urzeczywistniać w świecie zmysłów cel wytknięty przez prawa tego pojęcia”³, skoro obiektywnie takiego pomostu znaleźć się nie da, szukać go należy w sferze subiektywnej, tj. w dziedzinie takiego sposobu myślenia o świecie zmysłowym, jak gdyby przedmioty tego świata realizowały jakieś cele. A manifestuje się ono w sądach o dziełach sztuki.

Powyższy zwrot: „jak gdyby”, w odniesieniu do zakładanej teleologii świata, jest w kontekście tej filozofii bardzo ważny, albowiem stwierdza on, że mówiąc o pojęciu celowości niczego bynajmniej przedmiotowi się nie przypisuje, tzn. nie stwierdza się, że faktycznie urzeczywistnia on jakiś cel, lecz jedynie określa się zasadę postępowania w refleksji, polegającą na przyporządkowaniu mu nadzmysłowych racji. Celowość nie jest więc właściwością przedmiotu, lecz zostaje z nim połączona jako jego subiektywny kontekst. Stąd też „przedmiot nazywany jest wtedy celowym tylko dlatego, że jego wyobrażenie połączone jest bezpośrednio z uczuciem rozkoszy; samo to wyobrażenie jest estetycznym wyobrażeniem celowości”⁴.

Uczucie rozkoszy (przykrości) związane jest z celową grą władz poznawczych. Tym samym, odpowiedź na postawione przez Kanta py-

³ Op. cit., s. 19.

⁴ Op. cit., s. 41.

tanie: „czy w sądzie smaku uczucie rozkoszy poprzedza sąd o przedmiocie, czy też odwrotnie?”, brzmi następująco: estetyka dotyczy problematyki subiektywnych determinant poznania, pyta o racje sądu, racje realizujące się bez udziału pojęcia o przedmiocie, a więc niejako przed intelektualnym określeniem przedmiotu doświadczenia. Stan umysłu poprzedzający wszelkie poznanie jest, zdaniem Kanta, stanem powszechnie udzielającym się, aczkolwiek nie można na jego temat argumentować, gdyż opiera się na uczuciach. W procesie formowania sądu smaku dochodzi do swobodnej gry władz poznawczych (wyobraźni i intelektu lub rozumu), w którym nie są one niczym ograniczane w swych poczynaniach. Można tedy powiedzieć, że prawodawczy w świecie przyrody intelekt i prawodawczy w świecie społecznym rozum określają obiektywne warunki, w ramach których urzeczywistnić się może wolny podmiot. Czynniki te — przyroda z jednej strony i społeczeństwo z drugiej — stanowią ograniczenia dla subiektywnie nieskrępowanej twórczości. A swobodę działania władz poznawczych określa Kant w kategoriach dostosowywania się przedstawienia do pojęć intelektu (rozumu), w rezultacie czego pojawia się uczucie rozkoszy, iż tak bez ograniczeń, swobodnie, a jednak celowo działają.

Sąd smaku wydaje się na podstawie odczucia celowości w funkcjonowaniu władz poznawczych. Z drugiej zaś strony twierdzenie, zgodnie z którym upodobanie wiąże się z jakimś celem, zakłada połączenie tego upodobania z zainteresowaniem, a przecież — zgodnie z Kantem — sąd smaku orzekający o pięknie ma być bezinteresowny. Oznacza to, innymi słowy, że upodobanie, o którym sądzi się, iż przysługuje każdemu, ma u swych podstaw subiektywną celowość w przedstawieniu jakiegoś przedmiotu i to celowość bez celu (bez jego określenia).

Ów „cel bez celu”, czy też „forma celowości” jest możliwa wówczas, gdy przyczyny jakiegoś stanu rzeczy nie przypisujemy działającej woli, aczkolwiek jego wyjaśnienie dokonać się może tylko przez odwołanie się do jakiejś woli. A zatem sąd smaku opiera się na czysto formalnej celowości w grze władz poznawczych, a doznanie ich swobodnego funkcjonowania rodzi uczucie przyjemności. Doznanie to pozostaje w stosunku przyczynowości celowej względem wszelkiego poznania. Osta-

tecnie więc, rozkoszowanie się, podług Kanta, wyprzedza poznanie, czyli możemy powiedzieć, iż rozkoszujemy się „po to, aby” poznawać.

W ujęciu Kanta problematyka estetyczna dotyczy obszaru, który stanowi subiektywny warunek poznania w ogóle. Wytworzenie jakiegokolwiek pojęcia o przedmiocie (wydanie logicznego o nim sądu) wymaga uprzedniej szczęśliwej zgodności — wyjaśnianej następnie w kategoriach celowych — wyobraźni (łączącej różnorodność danych zmysłowych w całość) z intelektem (gwarantującym pojęcie jednoczące przedstawienia). Zgodność ta nie opiera się na żadnej regule ogólnej, w ogóle nie podpada pod władzę pojęć, ale może być co najwyżej odczuta właśnie jako przyjemność, na podstawie której formułuje się następnie sąd smaku. Z kolei, że znamion sądu smaku wnosi Kant o tym, czym jest piękno.

Jego specyfika, w odróżnieniu od pojęcia dobra i pojęcia prawdy polega na tym, że jest niezależne od pojęć, a racją jego sformułowania jest czucie podmiotu, nie zaś pojęcie przedmiotu. Natomiast charakterystyczne dla piękna i tylko dla niego jest oparcie sądu smaku na formalnej celowości w grze władz poznawczych. Stąd też Kant formułuje trzecią definicję piękna: „Piękno jest formą celowości przedmiotu, o ile zostaje ona w nim spostrzeżona bez wyobrażenia jakiegoś celu”⁵.

Warunkiem przedmiotowym poznania jest zgodność przedstawienia i pojęć z przedmiotem, dzięki czemu poznanie może być prawomocne, a nie pozostać czysto indywidualną iluzją. W sferze subiektywnej musi zachodzić analogiczność swobodnej gry wyobraźni i intelektu. Przybierać może ona rozmaite proporcje, ale istnieje między nimi stosunek najkorzystniejszy dla jasnego i wyraźnego poznania. Adekwatny charakter wyobrażenia wobec określającego go pojęcia ustalić można tylko na podstawie czucia. Stosunek ów nie podlega żadnemu racjonalnemu dyskursowi, czyli — inaczej mówiąc — nie potrafimy pojęciowo określić, dlaczego dane wyobrażenie uznajemy za szczególnie trafnie dobrane jako zmysłowe przedstawienie jakiegoś pojęcia. Sytuację tę natomiast poddajemy rozstrzygającemu trybunałowi uczuć. A jeśli sąd na tej podstawie wydany jest sądem bezinteresownym, wówczas — zdaniem Kanta — mamy prawo imputować każdemu żywienie podobnych doznań, a więc założyć je jako p o w s z e c h n i e w a ż n e. I zgodnie

⁵ Op. cit., s. 117.

z tą konkluzją „piękne jest to, co bez pomocy pojęcia poznaje się jako przedmiot koniecznego upodobania”⁶.

Te cztery definicje sformułowane w oparciu o analizę własności sądów smaku pokazują, iż przez estetykę rozumie Kant tę dziedzinę filozofii, która obejmuje problematykę subiektywnych determinant poznania. Determinanty te, właśnie z uwagi na ich subiektywność, nie dadzą się opisać za pomocą zasad sformułowanych w języku dyskursywnym, podlegają zaś tylko sferze uczucia. Odczucie wolnej, lecz celowej zarazem gry władz poznawczych, wytwarzającej w efekcie jakieś poznanie, jest stanem umysłu określanym przez filozofa mianem rozkoszy. Stąd też definiuje on piękno jako zmysłowe przedstawienie jakiegoś niejasno uświadamianego pojęcia intelektu: „Za piękno uważa się unaoczniające przedstawienie nieokreślonego pojęcia intelektu”⁷.

Sąd smaku wyraża więc sytuację, w której z uwagi na niedoskonałość skończonego intelektu nie jesteśmy w stanie sformułować sądu logicznego, lecz jedynie czujemy, iż w owym przedstawieniu wspomniana zgodność zmysłowości i intelektu zachodzi. Tym samym — w myśl intencji Kanta — w dziedzinie, którą zajmuje się estetyka, dokonuje się właściwy akt poznania, a estetyka jest epistemologią *par excellence*. Intelekt i rozum operują w świecie danego już materiału, który zostaje przez władze te porządkowany i opracowywany. Natomiast wytworzenie poznania nowego, poszerzenie dotychczasowej wiedzy o elementy, których w niej dotychczas nie było, dokonuje się dzięki swobodnej grze wyobraźni i intelektu (rozumu), gdzie zestrojenie obu władz, dające w efekcie poznanie, nie podlega żadnym regułom, a może jedynie być odczute. Materiał doświadczenia pozbawiony jednoczącego je pojęcia jest kompletną miazgą; intelekt potraktowany nieintencjonalnie — abstrakcyjnym schematem; dopiero ich, tj. władz przedstawiania i pojęć zgodność daje w rezultacie jakieś poznanie.

Zachodząca zbieżność nie ma charakteru przypadkowego, bowiem dla poznawczego aktu musi zaistnieć adekwatność pojęcia względem wyobrazeniowego materiału. Ich trafnym doбором nie rządzą żadne z

⁶ Op. cit., s. 124.

⁷ Op. cit., s. 131.

góry ustalone reguły ogólne, przeto w gestii uczuć leży rozstrzyganie, które z możliwych zestawień są trafne, a które nie. W konsekwencji, kryterium tego rodzaju zestrojenia, aczkolwiek powszechnie ważne, jest wyłącznie subiektywne. Zmysłowe przedstawienie jakiegoś nie dającego się wpierw zwerbalizować pojęcia podlega u samej genezy władzy uczuć, a dopiero następnie może ulec pojęciowemu opracowaniu, poszerzając w rezultacie zakres istniejącej wiedzy.

W sferze tej obowiązuje przyczynowość celowa. Intelpekt tylko analitycznie opracowuje to, co zostało mu dane, a wykroczenie poza zastany obszar wiedzy przypomina procesy podobne do aktów twórczych. Dlatego też, gdy Kant sporządza tabelę wszystkich władz umysłu i przyporządkowuje władzy sądzenia zastosowanie do sztuki, to w świetle dotychczasowej interpretacji powiedzieć można, iż problematyka ta nie ogranicza się *tylko* do sztuki, ale *między innymi* do niej, albowiem w tej dziedzinie zagadnienie subiektywnych determinant poznania staje się najłatwiej dostrzegalne. Trzeba się zatem przyjrzeć poglądom filozofa na sztukę.

Kant dokonuje porównania sztuki z przyrodą, by stwierdzić istnienie ewentualnych podobieństw między obu dziedzinami i w ten sposób ustalić, czy formułowanie sądów na temat sztuki podlega tym samym zasadom, jakie wymagane są dla sądów w świecie przyrody. Te pierwsze określa filozof w kategoriach wytwarzania przez akt woli, co oznacza, iż u jej podstaw znajduje się świadomość. Dzieło sztuki może więc być wyjaśniane przez odwołanie się do inteligencji i jej zamiarów jako do przyczyny sprawczej.

Teleologiczne wyjaśnienie w odniesieniu do przyrody jest nieuprawnione, natomiast dopuszczalne jako subiektywna zasada porządkująca poszczególne empiryczne prawa, dzięki której uniknąć można dręczącego świadomość poczucia przypadkowości świata: z punktu widzenia założonych celów (nie mogą to oczywiście być cele ludzkie) jawi się on jako świat koniecznego uporządkowania, aczkolwiek, naturalnie, konieczności takiej dowieść nie można.

By wyjaśnić piękno przyrody, nie trzeba dysponować uprzednim pojęciem tego, czym dany przedmiot być powinien. Nie jest więc konieczna znajomość jego celu. Wydaje się tu sąd o samej tylko formie celowości, przybierający postać okresu warunkowego: „jak gdyby”. W przypadku sztuki natomiast takie pojęcie musimy przyjąć, by wypo-

wiadając się na temat konkretnego dzieła skonfrontować subiektywny zamiar artysty z gotowym utworem i dzięki temu stwierdzić, czy, z uwagi na założony cel, środki po temu przedsięwzięte spełniają swoje zadanie.

W takim wypadku jednak sąd smaku opierałby się na pojęciach, byłby przeto sądem logicznym, tymczasem Kant wyraźnie podkreśla, że wypowiedzi o pięknie mają u swych podstaw jedynie odczucie przyjemności lub przykrości. Dlatego też: „Gdy mamy do czynienia z dziełem sztuki pięknej, musimy mieć świadomość tego, że jest ono sztuką, a nie przyrodą; niemniej jednak celowość w jego formie musi wydawać się tak wolną od wszelkiego przymusu arbitralnych prawideł, jak gdyby było ono wytworem samej tylko przyrody”⁸.

Tylko wówczas bowiem doznać można swobodnej, a jednak celowej gry władz poznawczych. Ale przecież — co głosi inna teza Kanta — piękno nie jest przyczynowo związane z przedstawieniem przedmiotu, a więc zajście swobodnej gry władz poznawczych nie może być skutkiem doświadczenia jakiegoś przedmiotu. W konsekwencji „piękne jest to, co się podoba w samym sądzie, jaki o tym wydajemy (nie w czuciu zmysłowym i nie przez pojęcia)”⁹. Innymi słowy — celem sztuki nie jest — zdaniem Kanta — wzbudzanie uczuć, jako że wówczas dzieło podobałoby się w oparciu o zmysłowe odczucie, ani też nie polega ono po prostu na apelowaniu do intelektu, wówczas bowiem realizacja przedmiotu osiągnięta przez sztukę podobałaby się na podstawie pojęć. W obu więc przypadkach sztuka podobałaby się z uwagi na jakiś interes, a ten nie ma mocy powszechnego udzielania się. Dlatego też celowość zawarta w dziele sztuki, aczkolwiek zamierzona, musi jawić się odbiorcy tak, jakby była mimowolna, „naturalna”: utwór artystyczny musi przedstawiać się jako twór przyrody, tzn. z pozoru wolny od krępujących i ograniczających go reguł, na podstawie których stał się tym, czym być powinien.

Skoro dzieło sztuki powstaje w oparciu o jakieś reguły (tylko wtedy wyobrazić je sobie można jako możliwe), a jednak nie sposób wyopowiadać się na ich temat bez odwołania się do prawideł określających jego powstanie (nie opiera się przecież na pojęciach), zatem sztuka

⁸ Op. cit., s. 229.

⁹ Op. cit., s. 230.

sama dla siebie reguł nie wymyśla, mimo iż w oparciu o odnośne reguły powstaje. W rozwiązaniu tego problemu znajdujemy przeświadczenie Kanta, zgodnie z którym to przyroda ustanawia dla sztuki prawa. Ta ostatnia staje się więc możliwa tylko jako wytwór *geniuszu*.

Geniusz jest zdolnością (darem, talentem, itp.) za pomocą której zostają w sztuce połączone ze sobą świat przyrody i świat społeczny, a dzieło artystyczne staje się syntezą przyrody i wolności. Geniusz jest zdolnością tworzenia czegoś, na czego realizację nie sposób podać wyraźnie określonych reguł; dokładniej nawet — geniusz tworzy nowe reguły, mimo iż sam nie jest w stanie rozpoznać zasad, wedle których postępuje. I dalej: reguły te, wyabstrahowane z powstałego już dzieła, nie mogą służyć za wzór do naśladowania, gdyż kontynuowanie tego rodzaju twórczości podlegałoby pojęciowemu określaniu, tymczasem winny one służyć wyłącznie jako źródło inspiracji.

O jakich regułach tu mowa? O tworzeniu w toku swobodnej gry wyobraźni i intelektu nowych kombinacji tych dwu władz poznawczych. Sztuka wytwarza zmysłowe przedstawienia jakiegoś pojęcia i to przedstawienia na tyle bogate i różnorodne, iż nie można ich zamknąć w jednym określeniu, a tylko odczuć bogactwo wyobrażeń i celowość pojęć intelektu względem tego przedstawienia. Działalność artystyczna odkrywa przeto przed intelektem obszar rzeczywistości, który ten następnie zamyka w kategoriach pojęciowych, poszerzając tym samym zakres zdobytej wiedzy. O genialności stanowi więc zdolność połączenia wyobraźni i intelektu, której to umiejętności wytwarzania szczęśliwego stosunku, jaki może zachodzić między nimi, nie sposób się nauczyć, jest ona bowiem czymś danym, wrodzonym, a więc elementem świata przyrody. Zdolność ta polega na umiejętności uchwytywania szybko przemijającej gry wyobraźni i połączeniu jej elementów z pojęciem, co daje początek nowej regule, jakiej nie da się wyprowadzić z zasad już istniejących.

Jeśli sądy smaku nie opierają się na pojęciach, zatem — wnioskuje Kant — nie może istnieć nauka o pięknie, takowa bowiem, jak każda inna nauka, musiałaby się zasadzać na racjach dowodowych, formułując „sądy logiczne”. Można w takim razie powiedzieć, iż podług filozofa niemożliwa jest także nauka o sztuce.

Reguły obowiązujące w takiej hipotetycznej dziedzinie wiedzy każdorazowo przełamywane byłyby przez poszczególne utwory artystyczne; a skoro żywiołem sztuki jest wyłamywanie się spod danych reguł, zatem każda wypowiedź o wytworze działalności artystycznej musiałaby z konieczności ograniczać swą ważność do danego, indywidualnego utworu. Nie da się więc dla nauki o sztuce zbudować zasad ogólnych, podobnych do zasad obowiązujących w przyrodoznawstwie. Tym bardziej nie — jak uważa Kant — iż taka wyobrażona nauka abstrachować musiałaby od wszelkich „treściowych” aspektów dzieła. Z uwagi bowiem na bezinteresowność sądów smaku wypowiedź na temat zawartości ideowej utworu notorycznie obciążona byłaby błędem subiektywnego, empirycznego podobańca się.

ESTETYKA JAKO FILOZOFIA SZTUKI

Estetyka Hegla, wielkie trzytomowe studium wydane w oparciu o notatki studentów z wykładów filozofa, znacznie przerasta zakresem problemów i szczegółowym charakterem rozważań dociekania Kanta na ten temat, zwłaszcza że *Krytyka władzy sądenia*, generalnie poświęcona jest estetyce jako dziedzinie refleksji nad subiektywnymi determinantami poznania. U Hegla natomiast, na samym wstępie jego dzieła, znajdujemy deklarację głoszącą, że estetyka jest w jego ujęciu filozofią sztuki, a jej przedmiotem nie jest bynajmniej piękno „w ogóle”, lecz piękno w sztuce.

Z uwagi na zakres dzieła Hegla poniższe uwagi ograniczają się jedynie do fragmentów, które sytuują się w opozycji wobec doktryny Kanta. Pozwoli to na pokazanie filozoficznych racji, dla których poprzez krytykę koncepcji królewieckiego myśliciela, Hegel ustanawia właściwy, jego zdaniem, przedmiot estetyki, mianowicie właśnie filozofię sztuki.

W *Estetyce* nazwiska Kanta prawie się nie wymienia, a jeśli wspomina się o jego idei, to tylko w tonie afirmacji. Niemniej jednak analiza podstawowych założeń Hegla wskazuje na to, iż stanowią one swego rodzaju polemikę z poglądami zawartymi w *Krytyce władzy sądenia*. Hegłowską dyskusję z tym dziełem przedstawić można zasadniczo w czterech punktach — odpowiednio do sformułowanych przez Kanta czterech definicji piękna.

Niewątpliwie na pierwszy plan wysuwa się stanowisko Hegla, zgodnie z którym sztuka spełnia w istocie funkcje poznawcze. Przekonania Kanta o niepoznawczym charakterze sztuki nie da się, w myśl koncepcji autora *Fenomenologii ducha*, utrzymać, albowiem akceptacja takiego poglądu nie jest w stanie udzielić zadawalającej odpowiedzi na zasadnicze w tym wypadku pytanie: dlaczego ludzie tworzą dzieła sztuki? Potraktowanie działalności artystycznej i jej wytworów jako jedynie manifestacji swobodnej gry wyobraźni i intelektu, która to gra niczemu ponadto nie służy, jak swego rodzaju zabawie, mającej na celu pobudzenie i ożywienie władz poznawczych, siłą rzeczy musi ten rodzaj społecznej aktywności ujmować w kategoriach niezobowiązującego działania, dodatkowego względem społecznie ważnych poczynań. Jeśli piękno (artystyczne) ujmie się li tylko jako przedmiot zmysłów, a więc jako coś zdecydowanie różnego od dziedziny myśli, wówczas — zdaniem Hegla — otrzymujemy następujące konsekwencje *implicite* zawarte w doktrynie Kanta.

1. Myślenie pojęciowe nie jest w stanie dotrzeć do obszaru leżącego w gestii uczuć (jak i odwrotnie), a zatem nie ma żadnego prawa, by na ten temat w jakikolwiek sposób się wypowiadać. Przedsięwzięcie Kanta jest przeto u swych podstaw wewnętrznie sprzeczne, ponieważ mówi on o czymś, o czym niemożliwość wypowiedzi z góry i uprzednio zakłada.

2. Głoszenie poglądów na temat piękna umiejscowione w kontekście filozofii, przyznającej najwyższą godność działalności intelektu i rozumu, z konieczności musi prowadzić do deprecjonowania zagadnień podpadających pod kompetencje estetyki. Tkwi tu zatem ukryte przekonanie, wedle którego właściwie nie godzi się poważnie traktować czegoś, co sytuuje się poniżej (albo ponad) sfery doniosłej problematyki filozoficznej.

3. Jeśli natomiast zinterpretuje się myśl Kanta jako koncepcję faktycznie głoszącą, iż właściwe poznanie dokonuje się w obrębie twórczych aktów świadomości, wynikających ze swobodnej gry wyobraźni i intelektu (rozumu), to w takim razie filozofii transcendentalnej umykają z pola widzenia problemy *par excellence* epistemologiczne, a ona sama okazuje się w istocie wyłącznie metodologią. Intelekt nie jest bowiem w stanie ogarnąć, ani wyartykułować, bogactwa twórczych fantazji, ale musi je założyć jako swój fundament, którą to podstawę z drugiej strony lekceważy i odrzuca..

4. Poglądy Kanta tworzą w istocie swego rodzaju normatywną estetykę, która przyjmuje milcząco jako bazę dla swych rozważań jakiś wyselekcjonowany zbiór dzieł artystycznych uznanych za dzieła wartościowe i potraktowane następnie jako twory czystej, autentycznej sztuki, wobec których pozostałe nie zasługują na miano przedmiotów piękna. Według Hegla, w systemie takim nie można wyjaśnić sztuki w jej historycznym rozwoju. Innymi słowy mówiąc, nie udziela on zadawalającej odpowiedzi na pytanie: dlaczego istnieje tak wiele różnych gałęzi działalności artystycznej; a także: dlaczego powstawały i powstają inne, nie respektujące wzorca utwory.

Zdaniem Hegla, błędy te wynikają przede wszystkim stąd, że Kant zaprzeczał, jakoby sztuka pełniła funkcje epistemologiczne, przyznając tę rolę wyłącznie nauce. Tymczasem, jeśli poznanie nie ograniczy się tylko do poznania naukowego, realizowanego w sferze matematyczno-przyrodniczych dociekań, ale poszerzy się go o inne, możliwe, tj. niewykluczone jej postaci, wówczas sztuka pojawi się jako jedna z form poznania, „stanie się jednym ze sposobów uświadamiania i wyrażania boskości, najgłębszych potrzeb człowieka, najogólniejszych prawd ducha. W dziejach sztuki narody wyraziły i utrwaliły swoje najgłębsze wewnętrzne poglądy i wyobrażenia”¹⁰.

Świadomość na drodze swego doświadczenia, opisywanego przez Hegla w *Fenomenologii ducha*, przechodzi przez historycznie zmienne formy, rozpoczynając od wydobycia się z kręgu bezpośrednich doznań zmysłowych, stanowiących jedyną jej „wiedzę” o świecie. Przeciwstawia wtedy zmysłowe obrazy rzeczywistości — myśli, nie mającej swego wyobrażeniowego ekwiwalentu. Dochodzi wówczas do rozbicia na dwa jakby światy, rozdarcia przezwycięzanego następnie w ten sposób, iż świadomość wytwarza dzieła sztuki pięknej „jako pierwsze ogniwo pojednania między tym, co zewnętrzne, zmysłowe i przemijające, a czystą myślą; między przyrodą i skończoną rzeczywistością, a nieskończoną wolnością pojęciowego myślenia”¹¹.

Hegel akceptuje tym samym kantowskie stanowisko na temat sztuki jako czynnika pośredniczącego między światem przyrody i światem wolności, dochodzi jednak do odmiennych rozwiązań. W systemie *Este-*

¹⁰ G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1964, t. 1, s. 14.

¹¹ Op. cit., s. 15.

tyki sztuka jawi się jako efekt poznawczej działalności społeczeństw, wyrażających w zmysłowej formie pojęciowe abstrakcje. Sztuce przysługuje więc — najniższe wprawdzie — miejsce wśród rozmaitych postaci wiedzy.

Ale z kolei w hierarchii uprzedmiotowień ducha sytuuje się ona na wyższym szczeblu realności niż rzeczywistość bezpośrednio istniejąca. W świecie sztuki nie występuje bowiem tak wielka mnogość przypadkowych momentów, nie jest on tak nieuporządkowany i bezładny, jak to się dzieje w świecie przyrody. Ponadto, zjawiska sztuki uwolnione zostają od czystego pozoru, który występuje w niej wyłącznie po to, by wskazywać na „wyższą, z ducha zrodzoną rzeczywistość”. Zmysłowy substrat sztuki manifestuje ponadzmysłowe treści, podczas gdy przedmioty przyrody nie istnieją bynajmniej po to, aby coś komunikować. W przeciwieństwie tedy do Kanta Hegel wyżej sytuuje piękno w sztuce od piękna przyrodniczego; „wyżej” w tym sensie, iż tylko dzięki doświadczeniu artystycznemu możemy — zdaniem Hegla — kontemplować przyrodę między innymi, jako dzieło sztuki, podczas gdy w *Krytyce władzy sądu* mieliśmy do czynienia z sytuacją odwrotną, tj. oglądem sztuki jako przyrody.

Jeśli sztuka jest zjawiskiem przypadkowym, jaka tedy potrzeba — pyta Hegel — skłania ludzi do tworzenia dzieł sztuki? Dotychczasowe koncepcje, w tym w przekonaniu filozofa również propozycja Kanta, lansowały pogląd, zgodnie z którym, skoro sztuka operuje w dziedzinie zmysłowego doświadczenia, przeto jej zadanie polega na wzbudzeniu uczuć i to uczuć przyjemnych. W ten sposób refleksja nad sztuką rozplynęła się w normatywnych rozważaniach nad tym, co należy (bądź nie należy) czynić, by pożądane uczucie wywołać. Stanowisko to zaowocowało w postaci powiązanych ze sobą koncepcji geniuszu i smaku, stanowiących próbę rozwiązania problemu zapotrzebowania na sztukę jako tworu zmysłowej przyjemności. Było ono — zdaniem Hegla — ostatecznym zaciemnieniem problematyki estetycznej. Wszelki bowiem normatywizm estetyczny, usiłujący formułować reguły dla dzieł dobrych, tj. wzbudzających odpowiednie uczucia, okazuje się każdorazowo falsyfikowalnym empirycznie — czyli za wąski wobec bogactwa sztuki. Nieuchronnie nasuwa się tedy wniosek (któremu hołdował, między innymi, Kant) o sztuce jako wytworze uzdolnionego ducha, który żadnym regułom nie podlega, on sam je bowiem tworzy. W ten sposób dzieło

artystyczne poczęto rozpatrywać jako wytwór geniuszu, będącego oczywiście talentem naturalnym, skoro nie działa w oparciu o kulturowo wykształcone reguły.

Podkreślenie przyrodniczego charakteru genialności prowadziło do porównania jego dokonań ze światem przyrody. W zestawieniu z nim dzieła sztuki musiały pojawić się jako twory niższego rzędu, nieudolnie tylko naśladowujące rzeczywistość przyrodniczą, bądź sytuujące się na niższym poziomie kreacji niż poziom stworzonego świata przyrody.

Najogólniej mówiąc, w takim kontekście teoretycznym doszło do *deprecjonowania działalności artystycznej*, co było — w opinii Hegla — o tyle wynikiem nieporozumienia, iż wynikało z błędnej przesłanki wyjściowej. Jego zdaniem wyjaśnienie sztuki poprzez przyrodę nie może pomóc w zrozumieniu jej specyfiki; nie jest w stanie w ogóle niczego wyjaśnić, poza wskazaniem na czynnik (geniusz) wymykający się spod rozumnej kontroli, a więc odwołujący się w ostatecznej instancji do elementu irracjonalnego w człowieku.

Teza o niepoznawczym charakterze sztuki, służącej wyłącznie wzbudzaniu uczuć, pociągała również za sobą konieczność założenia specyficznego dla tej formy doświadczenia, mianowicie *uczucia rozkoszy*, dzięki któremu wrażenie estetyczne odróżnia się od innego rodzaju zmysłowych doświadczeń. O ile dla tworzenia dzieł sztuki pięknej — głosił ów pogląd — wymagana jest genialność, o tyle dla ich właściwego odbioru niezbędna jest zdolność smaku, czyli właśnie daru bezrefleksyjnego rozpoznawania pięknych przedmiotów. Ale — zdaniem Hegla — popełniono w tym miejscu *zasadniczy błąd* polegający na tym, iż uznając taki zmysł z jednej strony zgadzano się co do konieczności kultywacji i rozwijania go w oparciu o stały kontakt z wytworami piękna, a z drugiej — kazano mu występować w postaci bezpośredniego doznania; mimo więc, iż z założenia był to zmysł szkolony, to jednak wypowiedziano się o nim tak, jakby był zdolnością naturalną.

Heglowskie wykłady z estetyki zawierają również krytykę kantowskiego przekonania o bezinteresowności upodobania w przedmiocie piękna. W tym celu podejmuje on rozważania nad stosunkiem zmysłowej strony człowieka do dzieł sztuki. Według niego elementarne, zmysłowe doznanie człowieka w stosunku do przedmiotu przybiera postać pożądania, żywionego przez jednostkę, która dąży do zniesienia samo-

istności obiektu, do pozbawienia go wolności, by w ten sposób zmanifestować swą władzę nad nim, by wykazać, iż dana rzecz istnieje po to, by ją zniszczyć i spożyć. Ale stosunek człowieka do dzieła sztuki jako obiektu zmysłów nie jest bynajmniej stosunkiem pożądania, albowiem zainteresowanie w utworze artystycznym nie dotyczy praktycznej, lecz teoretycznej strony świadomości.

Kant traktował interesowność jako tożsamą z wystąpieniem instrumentalnego stosunku wobec przedmiotu doświadczenia i odpowiednio — bezinteresowność jako równoznaczną z brakiem takiej manipulacyjnej relacji. Stąd też uznawał sztukę (sferę piękną) za dziedzinę pozbawioną praktycznego znaczenia. Skoro piękno w *Krytyce władzy sądzienia* pojawia się jako element bezinteresownego upodobania, tj. przy abstrahowaniu od istnienia danego obiektu, zatem świadomość ujęta w ramy struktury transcendentnej dostrzega przedmiot o tyle tylko, o ile podlega on manipulacyjnym zabiegom. Zaś poddaje się im tylko wówczas, gdy jest ujmowany w swym aspekcie materialnym. Dziedziną wiedzy estetycznej może być jedynie wolna od zmysłowości, swobodna gra wyobraźni i intelektu, oraz rozkoszowanie się ich harmonijną współpracą. Empiryczna postać przedmiotu (włącznie z „treścią” dzieła sztuki), jako zmysłowa, a więc przypadkowa i zmienna, nie podlega żadnym ogólnym prawidłowościom. Element formalny natomiast, jako konieczny i powszechnie ważny, stanowi właściwy przedmiot czystych sądów smaku.

Tymczasem dla Hegla fakt, że zainteresowanie estetyczne różni się od zmysłowego pożądania, wyrażającego w istocie manipulacyjny stosunek wobec otoczenia, nie oznacza wcale, iż piękno ma charakter bezinteresowny. Cała bowiem strona zmysłowa tworu artystycznego nie stanowi — według niego — wyłącznie przypadkowo dołączonego elementu dzieła, lecz ma nakierować refleksję na nadzmysłowe treści, komunikowane za pomocą środków apelujących do wyobraźni, do odczuwania. Zatem w stosunku do obiektów piękna świadomość ujawnia tylko innego rodzaju zainteresowanie, różniące się od interesowności w traktowaniu przedmiotów przyrody. W tym wypadku rozum skupia się na obiekcie w jego indywidualnej egzystencji, w jego niepowtarzalności, nie dążąc bynajmniej do rozważania go w kategoriach elementu jakiejś szerszej klasy. Czyli, jak mówi Hegel, tego rodzaju zindywidualizowanie podejścia cechuje się

tym, że „intelekt naukowy (...) nie pracuje nad przekształceniem go we własną ogólną myśl i ogólne pojęcie”¹².

Zrekonstruowany wyżej tok rozumowania Hegla prowadzi go do wniosku, że strona zmysłowa sztuki istnieje w sposób konieczny, musi więc być wzięta pod uwagę jako niezbywalny składnik przedmiotu piękna, ale funkcjonuje on wyłącznie jako zmysłowy pozór, a w takim razie „dzieło sztuki stoi pośrodku pomiędzy bezpośrednią zmysłowością, a idealną myślą”¹³. Mediatyzująca rola sztuki przejawia się w ten sposób, iż wytwór działalności artystycznej nie jest jeszcze czystą myślą, ale nie jest już elementem czysto materialnego bytu, podobnym do przedmiotów przyrody.

Ten fragment koncepcji Hegla staje się dlań również punktem wyjścia dla dokonania krytyki kantowskiego formalizmu w traktowaniu przedmiotów piękna. Zadanie sztuki polega na komunikowaniu idei, ukształtowanej w zmysłową, apelującą do wyobraźni postać. Działalność artystyczna zmierza tedy do połączenia w jednym dziele obu stron, nazywanych przez Hegla czasami odpowiednio — stroną wewnętrzną i zewnętrzną, a czasami treścią i formą. Teza filozofa o występowaniu koniecznej zgodności między treścią i formą dzieła sztuki, interpretowana w oderwaniu od całego kontekstu problemowego, doprowadziła do zasadniczych nieporozumień, albowiem przeświadczenie to zdawało się sugerować jakąś normatywną zasadę, w arbitralny sposób przyporządkowującą pewne treści określonym ukształtowaniom artystycznym; na przykład, wzniosłość z konieczności rzekomo wymaga tragedii, a przedstawienie czynów bohaterских — eposu. Tymczasem intencje Hegla były w tym przypadku odmienne, choć w dalszym ciągu wykładu, zwłaszcza podczas przedstawiania poszczególnych gałęzi sztuki, wspomnianego normatywizmu się nie ustrzegł.

Filozoficznie jednak rzecz biorąc, skoro celem sztuki jest przedstawianie idei zamkniętej w zmysłowej postaci, tym samym zewnętrzna strona utworu artystycznego, dzięki której nadzmysłowe treści mogą stać się przedmiotem bezpośredniego oglądu i wyobrażenia, musi być silnie spleciona z jego stroną wewnętrzną. Celu takiego nie realizuje natomiast przyroda, albowiem jej zewnętrzny, zjawiskowy kształt nie

¹² Op. cit., s. 66.

¹³ Ibidem.

istnieje „dla kogoś”; innymi słowy mówiąc — jej zmysłowo postrzegany wygląd nie został ukształtowany po to, aby jakieś sensory komunikować.

W tym miejscu Hegłowskiej krytyki Kanta ujawnia się podstawowa idea zawarta w *Krytyce władzy sądzienia*. Przyroda, podług Kanta, wskazuje jakby na samą siebie, na sposób swego wewnętrznego uporządkowania — oczywiście, bez zakładania intencji takiego komunikowania. Refleksja filozoficzna traktująca przyrodę jak gdyby sama w sobie była ona celowa, przebiega w trybie teleologicznym. Natomiast gdy przedmioty rozważa się w kategoriach ich przystosowania do wydającego sąd, wówczas myślenie takie ma charakter estetyczny, uwzględnia bowiem sposób odczuwania podmiotu. Dzieło sztuki (przedmiot piękna) zatem w koncepcji tej nie informuje o niczym innym, jak tylko o swym formalnym uporządkowaniu, celowym z uwagi na władzę poznawczą.

Wiedza o rzeczach pięknych rozpatrywana z punktu widzenia paradygmatu przyrodoznawstwa jako wzorca naukowości, nie może przyjąć kształtu zbliżonego do struktury sądów formułowanych w naukach empirycznych, ale może być wyłącznie „krytyką smaku”. Dyscyplina ta jest w stanie badać jedynie formalne warunki spełniane przez czysty sąd smaku, a więc przy abstrahowaniu od wszelkich momentów „treściowych” przedmiotu, o którym dany sąd się formułuje. Nie ma tu bowiem — zdaniem Kanta — żadnych prawidłowości, których ewentualną regularność uchwycić mogłaby filozoficzna refleksja. Innymi słowy, dziedzina ta jest dowolna w swej przypadkowości, a jej uwzględnienie zanieczyszczałoby czysty sąd smaku empirycznym zainteresowaniem w przedmiocie.

Tymczasem rozważania Hegla prowadzą go do wniosku, iż w doświadczeniu nie mamy do czynienia z jednym rodzajem prawidłowości, ale z dwiema; z jednej mianowicie strony występuje czysto zmysłowy aspekt uchwytowania rzeczywistości, z drugiej — pojęciowe, abstrakcyjne jej opanowywanie. Punktem, w którym niejako przecinają się oba sposoby zdobywania wiedzy o świecie, jest sztuka, gdzie element zmysłowy ("strona zewnętrzna") ściśle wiąże się z czynnikiem intelektualnym ("stroną wewnętrzną"), dając w efekcie specyficzny sposób poznania: zmysłowe przedstawienie pozazmysłowych, rozumowych kategorii.

W ten sposób też Hegel odpowiada na pytanie o przedmiot estetyki: jest nim filozofia sztuki, albowiem tylko w tej dziedzinie do-

świadczenia społecznego schodzą się ze sobą oba szeregi, tworząc w rezultacie charakterystyczny twór pośredni między doświadczeniem zmysłowym a rozumową refleksją. Tym samym więc teza filozofa o koniecznej zgodności treści i formy w dziele artystycznym, w swym podstawowym znaczeniu nie nosi wcale znamion normatywizmu. Głosi ona wyłącznie, że w refleksji nad sztuką nie można abstrachować od jednego z tych aspektów wytworu artystycznego, ponieważ są to nawzajem uzupełniające się strony jednego obiektu. Zdaniem Hegła, Kant nietrafnie ujął przedmiot estetyki, ograniczając zakres jej rozważań tylko do strony organizacyjnej dzieła. Oddzielenie tego, co ono komunikuje, od sposobu, w jaki to czyni, jest zabiegiem sztucznym i z teoretycznego punktu widzenia — nieuprawnionym. Treść dzieła sztuki nie stanowi przecież akcydentalnej przypadłości utworu artystycznego, jego — zaspokajającego tylko zmysłowe gusta odbiorców — dodatku rozpiętego na siatce formalnych, koniecznych i powszechnie ważnych powiązań, manifestujących zasady współpracy władz poznawczych. W sposób tak samo istotny wpływa ona na strukturę organizacyjną tworu działalności artystycznej, jak ta druga strona na sferę komunikowaną.

Ponadto, z punktu widzenia autora *Fenomenologii* ducha takie potraktowanie problemu pozwala na wyjaśnienie miejsca i roli sztuki w procesie rozwoju świadomości. Jeśli stanowi ona specyficzny sposób poznania, będący etapem pośrednim między czysto zmysłowym doświadczeniem, a rozumową refleksją, jest swego rodzaju wiedzą. Jako taką jednak można ją rozpoznać wtedy, gdy porzuci się normatywny punkt widzenia naukowości urzeczywistnianej rzekomo jedynie w sferze matematyczno-przyrodniczych dociekań. Zdaniem Hegła, skończony intelekt, który przyjmuje jedną z możliwych postaci wiedzy za wzorcową, nie jest w stanie rozpoznać natury piękna, albowiem z istoty takiego intelektu ograniczonego w swych horyzontach poznawczych wynikają pewne antynomie.

Mówiąc o skończonym intelekcie ubezwłasnowolnionym przez założony układ odniesienia, Hegel niewątpliwie ma na myśli właśnie między innymi filozofię Kanta, w której rzeczy traktuje się wprawdzie jako przedmioty oglądu i ogólnej refleksji, ale ich adekwatne uchwycenie dokonać się może jedynie przy biernym zachowaniu podmiotu poznającego. „Prawdę moż-

na by zgodnie z tym osiągnąć tylko przez zduszenie zmysłowości”¹⁴. Z kolei, w odniesieniu do sfery praktycznej, podmiot swe zamierzenia realizować może tylko wówczas, gdy kształtując przedmioty w pełni podporządkowuje je swej woli, sam dzięki temu stając się wolny. W Heglowskiej interpretacji Kanta w obu tych sytuacjach nie mamy bynajmniej do czynienia z utrwaleniem rozdziału na przedmiot i sprawcę poznania, ale z filozofią, gdzie dochodzi do skutku dwojakiego rodzaju synteza: w dziedzinie teoretycznego rozumu podmiot „rozpływa się” w przedmiocie, zaś w dziedzinie praktycznego rozumu — mamy do czynienia z zanikiem przedmiotu w działaniu. W systemie Hegla przedmiot w estetyce traktuje się jako rzecz jednostkową, ale rozpatrywany on jest jednocześnie jako piękny, co znaczy, iż w jego istnieniu przejawia się świadoma działalność ludzka. Dzieło sztuki okazuje się więc nierozzerwalną jednią konkretności i abstrakcji, stanowiąc równocześnie pierwszy etap syntezy i świata przyrody.

Poglądy Hegla na doktrynę estetyczną Kanta wyraźnie wskazują, iż w niektórych przypadkach autor *Fenomenologii ducha* manipuluje koncepcją filozofa z Królewca w ten sposób, by stanowiła ona dlań stosunkowo wygodny obiekt ataku; ustawia ją tak, aby tym łatwiej było mu ją zburzyć i na jej gruzach wzniesć gmach własnej propozycji. Wykazywanie ewentualnych nierzetelności Hegla nie jest jednak przedmiotem tej rozprawy. Było nim natomiast pokazanie fragmentu drogi rozwoju estetyki, która z refleksji nad problematyką subiektywnych determinant poznania (będącej w filozofii Kanta swoistym ukoronowaniem siedemnasto- i osiemnastowiecznej estetyki smaku) przekształciła się w filozofię sztuki.

¹⁴ Op. cit., s. 189.