

# Luc Ferry

---

## Homo Aestheticus

---

Sztuka i Filozofia 9, 5-36

---

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# I. Estetyka a polityka

Luc Ferry

## HOMO AESTHETICUS\*

### PRZEDMOWA

Widmo krąży nad myślą współczesną: widmo podmiotu.

Dziś wszyscy je znają lub przeczuwają jego istnienie, nawet ci, którzy nie są zawodowymi filozofami: owa „śmierć człowieka”, która narobiła wiele hałasu w latach 60., ale której kronikę sporządził już Nietzsche, prowokuje do pytań, ciągle jeszcze pozostających bez odpowiedzi. Psychoanaliza, bez wątpienia największe osiągnięcie intelektualne naszego wieku, krocząc śladami kilku prekursorów, do których trzeba zaliczyć autora *Zaratustry*, brutalnie położyła kres idei, że możemy uważać się za panów i władców samych siebie. Podmiot został, jak to się mówi, „rozbity”, a nasze stany świadomości, pojęcia czy uczucia zostały poddane bezustannej determinacji tego, co nieświadome.

Paradoksem, charakterystycznym dla naszej demokratycznej kultury, jest to, że stwierdzeniu o śmierci człowieka towarzyszy wołanie o autonomię, jakiego bez wątpienia nie słyszano jeszcze w historii ludzkości. Ogólnie biorąc, w społeczeństwach liberalno-socjaldemokratycznych, takich jak nasze, żądanie wolności, pojętej jako zdolność samookreślenia się, nigdy nie było tak silne, cokolwiek mówiłoby się o tym tu i ówdzie. Nawet ci, którzy inicjują proces konsumeryzmu obejmującego całą ziemię, najczęściej muszą to robić, choć niechętnie, w imię ideału odpowiedzialności ludzi za ich własny los. Wydaje się, że wartości republikańskiej demokracji, choć nie zawsze budzące entuzjazm, długo jeszcze będą jedynym naszym horyzontem możliwej do przyjęcia polityki. Mamy zatem paradoks, gdyż poczucie nieodwracalnej utraty siebie, przedstawianej jednak przez filozofię współczesną

\* Wstępna część książki Luca Ferry'ego zatytułowanej *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique* (Éditions Bernard Grasset. Paris 1990), tłumaczonej już na kilkanaście języków. W tłumaczeniu pominięto niektóre przypisy (dop. tłum.).

jako rezultat demistyfikacji równie destrukcyjnej, co zbawiennej, towarzyszy wciąż rosnąca wola ponownego przywłaszczenia: w planie indywidualnym pojawiająca się w dążeniu, by odzyskać utraconą przeszłość; w planie zbiorowym przejawiająca się w trosce o to, by nie ulec niezliczonym pułapkom, które świat, rządzący się prawami rynku, ciągle na nas zastawia (jednocześnie oddając nam niewątpliwe usługi).

Paradoks ów, na który jesteśmy skazani, w pierwszym przybliżeniu dałby się wypowiedzieć następująco: czy można być demokratą, wierzyć nie tylko w zalety pluralizmu, ale także w zdolność ludzi do wpływania, choćby w niewielkim stopniu, na swą własną historię (którą to zdolność zakłada się, chcąc nie chcąc, w każdej krytyce czystych praw rynku), jednocześnie akceptując tezę, według której pojęcie woli zostaje zakwestionowane przez odkrycie różnych przejawów nieświadomości?

Taki jest, jak sądzę, filozoficzno-polityczny problem końca naszego stulecia — problem, którego kompromisowe rozwiązanie przyniosłoby umiarkowaną satysfakcję, tak samo, trzeba to powiedzieć i powtarzać, jak każda próba „powrotu” do tych form podmiotowości, które poprzedzały wyłonienie się „podmiotu rozbitego”.

W książce zatytułowanej *La Pensée 68*, Alain Renault i ja zamierzaliśmy przeciwstawić się najważniejszym według nas formom „współczesnego antyhumanizmu”, zakwestionować najistotniejsze momenty krytyki podmiotu, pojętego klasycznie jako świadomość i wola. A ponieważ książka była polemiczna, odpowiadano na nią najczęściej polemiką: zgodnie z zasadą, że dwie negacje oznaczają afirmację, sądzono, że ponieważ krytykowaliśmy krytyków świadomości i woli, oznacza to, że chcieliśmy powrócić do Kartezjusza, potwierdzić — w imię racjonalizmu, którego płytkość dorównywałaby jedynie jego prostactwu, a wbrew Marksowi, Nietzschemu, Freudowi, Heideggerowi i ich francuskim uczniom — dobre stare neokantowskie wartości odpowiedzialności i świadomości, woli i panowania nad sobą. Nie było to oczywiście zgodne z naszym wprost wyrażanym zamiarem — aby nie wracać do tradycji metafizycznego humanizmu, lecz stworzyć, jak podkreślaliśmy to przy każdej okazji, „humanizm niemetafizyczny”; polemika ma jednak swe granice, których rozum nie zna. Poza tym, jak to ładnie mówią dzieci: to rzeczywiście my zaczęliśmy.

Czas polemik przeminął i mam nadzieję, że problem człowieka (podmiotu) może zostać podjęty ze spokojem. Jak to sugerowaliśmy w *La Pensée 68*, nie można porzestać na krytyce ideologii głoszących

śmierć człowieka, zaś aby projekt „humanizmu niemetafizycznego” stał się rzeczywistością konkretną, musi sprostać dwojakiemu wyzwaniu.

Po pierwsze należy — przeciwstawiając się uproszczonemu pojmowaniu nowożytności, definiowanej jako linearne i jednokierunkowe następstwo etapów kształtowania się podmiotu metafizycznego, zamkniętego w sobie i samoprzejrzystego — odtworzyć całą, pełną konfliktów wielość różnych momentów, z których naprawdę składa się historia nowożytnych koncepcji podmiotowości.

Po drugie — ponieważ jednak od razu wykluczamy możliwość zwyczajnego „powrotu do...”, trzeba również zastanowić się, jaki obraz samego siebie może jeszcze mieć znaczenie po różnych dekonstrukcjach podmiotowości — oto problem, nad którym muszą się dziś zastanowić także dekonstrukcyoniści.

W niedawno wydanej książce *L'Ere de l'individu*, Alain Renaut podjął się zbadania tych dwóch kwestii, patrząc na nie z punktu widzenia historyka filozofii. Ja ze swej strony, wierny postawie przyjętej w pierwszych moich pracach, starałem się na zagadnienia te spojrzeć z perspektywy zewnętrznej w stosunku do historii filozofii czystej, w tym przypadku z perspektywy estetyki.

Wybór ten nie ma w sobie nic arbitralnego. Wszystkie problemy, jakie wiążą się z tematem śmierci człowieka, odsyłają do zagadnienia statusu Autora, podmiotu myślącego jako twórcy, do motywu, którego rozpracowanie jest najważniejszym celem refleksji nad sztuką. Warto pamiętać, że z zasadniczych względów, które teraz trzeba wskazać, to właśnie estetyka jest polem, w obrębie którego problemy stawiane przez subiektywizację świata, charakterystyczną dla Nowożytności, dają się zaobserwować, jeśli tak można rzec, w chemicznie czystej postaci.

Od Tocqueville'a do Arendt i Heideggera, od Webera do Straussa i Dumonta, w najwnikliwszych analizach nowożytności, wskazując na erozję tego świata tradycji, zwracano uwagę przede wszystkim na negatywne skutki wyłonienia się indywidualizmu: zniknięcie porządków i instytucji Ancien Regime'u, odczarowanie świata, koniec związku teologii i polityki, przejście od organicznej wspólnoty (*Gemeinschaft*) do społeczeństwa opartego na umowie (*Gesellschaft*), od świata zamkniętego do uniwersum nieskończonego, dezaktualizacja wielkich kosmologii oraz obiektywistycznych i hierarchicznych wizji prawa i polityki, zapomnienie Bytu w epoce techniki... I nie można by — chyba że popełniając grzech, który Nietzsche określał jako wyjątkowy brak „zmysłu tragicznego” — odmówić siły owym interpretacjom Nowożyt-

ności, które nawet jeśli ostatecznie opowiedziały się, jak to było w przypadku Toqueville'a, po stronie *Aufklärer*, najpierw bezlitośnie wyliczyły cenę, jaką trzeba zapłacić za taki czy inny „krok Postępu”.

Analizy te zgodne są co najmniej w kwestii pewnej diagnozy, na którą nie możemy pozostać ślepi i obojętni: Nowożytność wepchnęła nas w krąg, który może jeszcze dziś, dziś bardziej niż kiedykolwiek, zasadnie wydawać się niektórym ludziom kręgiem piekielnym. Z jednej strony bowiem stopniowy zanik punktów orientacyjnych, w sposób prawie naturalny odziedziczonych po przeszłości, sprawia, że stajemy bezradni wobec najprostszych i wobec najtrudniejszych problemów codziennej egzystencji: patrząc z perspektywy jednostki, łatwiej jest nadać znaczenie naszym sukcesom, niż naszym porażkom, naszym momentom „aktywnym” (w sensie nietzscheańskim), niż chorobie i śmierci, którym tradycyjne wspólnoty umiały jednak wyznaczyć miejsce teoretyczne i praktyczne. Jeśli dziś mielibyśmy stworzyć ową filozofię nieszczęścia, jaką u Rousseau odnajduje Alexis Philonenko, to musiałaby ona odpowiedzieć n. tanie, którego banalność mogłaby się wydawać rozbijająca: czy patrząc na ludzką skończoność, która nie może zostać włączona w obręb tradycyjnej wspólnoty, ani też odnaleźć miejsca dzięki takiej czy innej eschatologii, możemy jeszcze wierzyć, że nasze projekty, nasze cele, z konieczności ograniczone, mają swój własny sens, lub, jeśli ktoś woli inne sformułowanie, że sam sens posiada jeszcze jakiś sens? Czy „niewinność stawania się”, tak droga według Nietzschego prawdziwym arystokratom, jest jeszcze dla nas w ogóle dostępna?

Z drugiej strony, jeśli jest prawdą, że rozpad tradycji sprawił, że znaleźliśmy się w epoce wszechobejmującej niepewności, to trzeba też przyznać, że owa niepewność z kolei sama poważnie proces ten potęguje: im więcej pytań się wyłania, tym trudniej jest nam, pozbawionym jakiegokolwiek ustalonego kryterium, na pytania te odpowiadać; im bardziej te kryteria się zacierają, tym liczniejsze są aspekty życia intelektualnego, ale także codziennego, które stają się przedmiotem indywidualnych wątpliwości.

Nie można jednak ograniczyć się do stwierdzenia, że dzisiaj, dla nas współczesnych, niebo idei jest puste. W jeszcze mniejszym stopniu chodzi o to, by nad tym ubolewać (choć nic także nie wzbrania takiej postawy, której zresztą zawdzięczamy, od Kierkegarda do Ciorana, kilka dzieł nie bez znaczenia). A to dlatego, że jeśli żyjemy jak ludzie pozbawieni sacrum — zaś do takiego życia, przynajmniej w sferze

publicznej, ogromna większość chrześcijan chcąc nie chcąc zostaje zmuszona przez upadek teologicznie zorganizowanej polityki — musimy przyznać, że w nadchodzących dziesięcioleciach to właśnie w nas samych, a więc: w ludzkości, za sprawą i dzięki ludzkości, będziemy musieli znaleźć odpowiedzi na pytania, które postęp nauk i techniki na pewno przed nami postawi. Jak wiadomo, wyjątkowo dobitnie świadczy o tym biologia. Niebawem najpoważniejszy problem bioetyki będzie problemem ustalenia granic. Jak, kto i według jakich kryteriów zmusi nasze demokratyczne społeczeństwa do ustalenia granic indywidualnej wolności? Chcemy tego, czy nie, jest to pytanie, którego wkrótce nie będzie można uniknąć — chyba że się uzna, iż problem rozwiąże się przez prostą grę sił ekonomicznych czy ideologicznych.

Możemy więc coś zyskać, jeśli zrozumiemy, że historia nowożytności jest nie tylko (nawet jeśli także jest) historią upadku tradycji, lecz przede wszystkim, *pozytywnie*, historią wielu odmian podmiotowości, *to znaczy historią kształtowania się owej postawy, na której się opierając trzeba będzie odtąd, volens nolens, podejmować i być może niekiedy rozwiązywać ów niepokojący problem ograniczeń, jakie trzeba narzucić władzy człowieka nad człowiekiem*. Otóż na tej drodze historia kosmologii czy wielkich religii nie może nam już służyć jako jedyna nić przewodnia; historia nowożytnej filozofii politycznej także nie, chociaż, co oczywiste, obie te historie muszą pozostać w umysłach jako negatyw innej historii, historii estetyki, w której obecne są w sposób *pozytywny* różne nowożytne koncepcja podmiotowości, razem z ich najostrzejszymi sprzecznościami i z pytaniem — odsuwanym, ale ciągle się nasuwającym — o stosunek do tego, co indywidualne, do tego, co zbiorowe.

## REWOLUCJA SMAKU

Młody Hegel, zanim zajął się filozofią swej epoki, zastanawiał się nad warunkami, jakie musiałyby spełniać religia, aby mógł ją przyjąć wolny naród. Pierwszym zadaniem, jakie postawił przed reformatorami teologii, było uwolnienie jej od wszelkich treści „pozytywnych”, to znaczy od tego wszystkiego, co z racji swego dogmatycznego i instytucjonalnego charakteru mogłoby uczynić z teologii formę *obcą* wspólnocie, ideologię *zewnątrzną* względem narodu złożonego z wolnych jednostek.

Pod wieloma względami problem Hegla jest też naszym problemem. Wystarczy zastąpić słowo *religia* słowem *kultura* (co byłoby usprawiedliwione zarówno historycznie, jak i filozoficznie), aby zagadnienie to uzyskało zdumiewającą ważność i aktualność; jaka ma być kultura demokratycznego narodu — takie jest w istocie rzeczy najważniejsze pytanie, jakie staje przed społeczeństwami, w których nieuniknionym skutkiem subiektywizacji świata jest postępująca erozja tradycji, bezustannie konfrontowanej z zasadą ludzkiej wolności. Kultura współczesna, podporządkowana wymogom indywidualizmu, musiała odrzucić zewnętrżność i transcendencję, co doprowadziło do tego, że w najważniejszych sferach kultury przestano już odwoływać się do porządku świata.

### **Starożytność, nowożytność, współczesność: świat traci na ważności**

Gdzie indziej<sup>1</sup> powiedziałem już, w jaki sposób nowożytny indywidualizm zrywa w dziedzinie prawa i polityki z ideą kosmicznego ładu, którego naśladowanie miało być zadaniem polityka czy sędziego, ładu raz na zawsze ustalonego, zhierarchizowanego, w którym wszystko ma swój sens. Wydaje się, że pojęcie indywidualizmu, uwikłane w spory interpretacyjne dotyczące znaczenia ruchów społecznych, jakie nazwały lata 60., zaciemnione przez używanie go w różnych kontekstach, utraciło swą „naukową” wiarygodność. W dodatku, mimo pewnych ustaleń, przeciwnicy tego pojęcia często zapoznają jego najgłębsze znaczenie i myślą indywidualizm, świadomie czy nie, z formą egoizmu, podobnie jak łatwo zgadzają się na takie rozumienie pojęcia indywidualizmu, które funkcjonuje w różnego rodzaju apologiach świata liberalnego.

Trzeba by więc przypominać — za każdym razem, gdy mówi się o indywidualizmie — że chodzi tu przede wszystkim o pojęcie opisowe, nie prowadzące a priori do żadnego sądu wartościującego, że nie ma ono nic wspólnego z egoizmem, lecz przede wszystkim oznacza pewien antytradycjonalistyczny stosunek do prawa, który wyjątkowo może przybrać formę ruchów zbiorowej kontestacji<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Por. L. Ferry: *Philosophie Politique, I. Le droit. La nouvelle querelle des anciens et des modernes*. P. U. F. Paris 1984.

<sup>2</sup> Mogę tu jedynie odesłać do opinii, jaką wraz z A. Renaut wyraziliśmy w książce 68 — 86. *Itinéraires de l'individu*. Gallimard. Paris 1987.

Mówi się dziś dużo, jeśli nawet nie o „zmierzchu Zachodu” (w odróżnieniu od Heideggera, Spengler pozostaje jeszcze tabu), to przynajmniej o wyjąłowieniu współczesnej twórczości. I rzeczywiście cokolwiek by o tym nie myśleć, wiele zjawisk należących do „ery postmodernistycznej” wywołuje takie wrażenie przez to, że odrzucanie nowości czyni swą obowiązującą zasadą. Jeśli nie ma żadnego powodu, aby przypuszczać, że talent czy nawet geniusz jednostek jest dziś mniejszy, niż w minionych wiekach, to niewątpliwie istnieją powody, by sądzić, że *stosunek jednostek do świata* gwałtownie się zmienił, a najbardziej problematyczna stała się idea obiektywnego uniwersum, przekraczającego i zarazem łączącego jednostki.

Teza, którą sformułowałbym chwilowo w formie zwykłego przypuszczenia, jest następująca: *Starożytni* pojmują dzieło jako mikrokosmos — co upoważnia do myślenia, że poza owym dziełem, w makrokosmosie, istnieje obiektywne, lub lepiej: substancjalne, kryterium Piękna; w *nowożytności* natomiast dzieło zyskuje sens przez odniesienie do podmiotowości, a w czasach *współczesnych* staje się wyłącznie ekspresją indywidualności: całkowicie osobistą formą, od której nie oczekuje się, by była zwierciadłem świata, lecz by stwarzała pewien świat, wewnątrz którego porusza się artysta, świat, który bynajmniej nie narzuca się nam jako uniwersum *a priori* wspólne.

U samego Platona, choć pod wieloma względami był on najbardziej „nowoczesny” ze Starożytnych, Piękno nigdy nie jest określane jedynie przez subiektywną przyjemność, jaką wywołuje. Myśl o Pięknieniu przeważnie łączy się z ideą urzeczywistnienia porządku, w którym muszą panować „miara i proporcja” (*Fileb*). Na przykład taki właśnie sens mają uwagi Sokratesa, który w dialogu noszącym imię słynnego sofisty, napomina Gorgiasza: „Popatrz tylko na malarzy, budowniczych domów, budowniczych statków, jakiegokolwiek innego spośród rzemieślników, którego zechcesz, jak każdy z nich składa w porządku to, nad czym pracuje, zmuszając jedną część, by pasowała do drugiej i była z nią w harmonii, aż w końcu wszystko składa się w uporządkowany i piękny przedmiot”<sup>3</sup>.

Przekonanie, zgodnie z którym artysta musi poszukiwać harmonii, niewątpliwie nie zniknęło — a przynajmniej nie od razu — w estetyce nowożytnej. Ale za to, i na tym polega prawdziwe zerwanie ze Starożytnością, zmierza się do tego, by owej harmonii nie pojmować już jako odbicia porządku, który jest zewnętrzny wobec człowieka: przed-

<sup>3</sup> Platon: *Gorgiasz*. Przeł. P. Siwek. PWN. Warszawa 1991, s. 503 e.



miot podoba się już nie dlatego, że jest *sam w sobie* piękny, lecz — weźmy pod uwagę skrajny przypadek — nazywa się go pięknym dlatego, że wywołuje on pewien typ przyjemności.

Teksty, które wyznaczają kierunek tej bardzo szczególnej historii, jaką były narodziny estetyki, zwracają uwagę na wspomnianą wyżej zmianę, jak to widzimy na przykład w tych kilku linijkach, jakie zaczerpnąłem od Crousaza i Montesquieu:

Crousaz, *Traktat o Pięknieniu* (1715): „Kiedy pytamy, czym jest Piękno, nie chcemy mówić o przedmiocie, który istnieje poza nami i jest bytem samoistnym, jak to jest wtedy, gdy pytamy, czym jest koń lub co to jest drzewo...”.

Montesquieu, *Szkic o smaku*: „To właśnie różne przyjemności naszej duszy tworzą obiekty smaku, takie jak Piękno. (...) Starożytni nie wyjaśnili tego dobrze. Wszystkie jakości zależne od naszej duszy traktowali oni jako jakości obiektywne. (...) Źródło Piękna, Dobra, Przyjemności jest zatem w nas samych; szukają ich wytłumaczenia, to pytać, co sprawia przyjemność naszej duszy”.

Świadomość zerwania ze Starożytnością jest u ojców założycieli estetyki jeszcze doskonale wyraźna. Jednak przez długi czas — w filozofii aż do wystąpienia Nietzschego, w dziejach sztuki aż do pojawienia się różnego rodzaju prądów awangardowych — ta subiektywizacja świata nie oznacza wyłączenia świata, *Weltlosigkeit*. Inaczej, niż w epoce współczesnej, głównym problemem estetyki nowożytnej, od początku XVII wieku aż do końca wieku XIX, jest pogodzenie subiektywizacji piękna (rzeczywiście nie jest już ono „w sobie”, ale „dla nas”) z potrzebą istnienia „kryteriów”, a więc z potrzebą związku z obiektywnością lub, jeśli kto woli, ze światem. Właśnie to podstawowe napięcie konstytuuje problematykę pierwszych teorii estetycznych i odróżnia je w istotny sposób od wcześniejszej refleksji, a także od tego, co po nich następuje i co chwilowo zgodnie z istniejącym zwyczajem określam jako współczesność. Estetyka nowożytna jest z pewnością subiektywistyczna, gdyż uzależnia piękno od władz umysłu ludzkiego, czyli od rozumu, uczucia albo wyobraźni. Jednak nie przestaje ożywiać jej idea, że dzieło sztuki jest nierozdzielnie związane z pewną formą obiektywności.

Oczywiście wyraźnie to widać w klasycyzmie kartezjańskim, od Boileau do Crousaza, gdzie nakaz, by „naśladować naturę”, sugeruje, że powszechność dobrego smaku daje się wyjaśnić przez jego związek ze światem obiektywnym, odstnianym przez rozum. W epoce kla-

sycyzmu geniuszem nie jest ten, kto wymyśla coś nowego, lecz ten, kto *odkrywa*, przy czym to ostatnie określenie pojmowano na wzór aktywności naukowej. Dążenie do pogodzenia z obiektywizmem widoczne jest również, choć może to zakrawać na paradoks, w radykalnym subiektywizmie sensualistów. Hume, aby odwołać się tylko do niego, pozostanie nadal przywiązany do idei obiektywności piękna, nawet jeśli „opiera” tę obiektywność na hipotezie struktury psychobiologicznej identycznej u wszystkich ludzi. Także według *Krytyki władzy sądzienia*, mimo iż niektórzy uznają tę pracę za apogeum nowożytnego subiektywizmu, aktywność estetyczna może się zobiektywizować w dziele sztuki właśnie dzięki swej relacji z tym, co Kant nazywa „ideą świata”. Geniusz właśnie jest genialny, że potrafi nieświadomie, jakby dzięki naturalnemu darowi, przywołać „Ideę kosmologiczną”; genialność (twórcza władza wyobraźni) jest zatem zawsze w pewien sposób ograniczona wymogiem zgodności z określonym porządkiem kosmicznym. Mówiąc słowami Kanta, „smak podcina skrzydła geniuszowi”, i nawet barok, choć góruje nad klasyczną harmonijnością, również zna swe ograniczenia, które są — dokładnie mówiąc — granicami świata.

Otóż wydaje mi się, że owo odniesienie do jakiejś formy obiektywności dziś się zaciera: nie istnieje już *oczywisty* świat wspólny, lecz każdy artysta ma swój własny swoisty świat, nie ma już *jednej* sztuki, lecz jest prawie nieskończona wielość *indywidualnych* stylów. Banal, wedle którego piękno jest sprawą smaku, stał się w końcu rzeczywistością — a dokładniej: mimo że istnieje różnica między artystą utalentowanym i — jak to mówi Kant w swym niepowtarzalnym języku — „partaczem”, to różnica między nimi wynika dziś coraz częściej z ich indywidualnych predyspozycji, a nie z umiejętności wykreowania świata, który przekraczałby prywatną wyłącznie sferę *doświadczeń życiowych* twórcy. Przeciwnie u podłoża tego rozróżnienia tkwi kult nadwrażliwości o mniej czy bardziej opracowanych regułach (i oto tu skrył się ostatecznie stary problem kryteriów).

Aby dać przykład, który przemówi do każdego: istnieje wprawdzie świat romantyczny, ale nie jestem pewny, czy istnieje świat „postmodernistyczny”. Kiedy myślę o romantyzmie, to mimo że prąd ten jest bardzo zróżnicowany (jego periodyzacja jest przedmiotem niekończących się dyskusji, podobnie jak zagadnienie związków między różnymi narodowymi tradycjami, do jakich romantyzm może się odwoływać), potrafię wyróżnić estetykę romantyczną, myśl polityczną (ogólnie rzecz biorąc kontrewolucyjną), teorię historii, a nawet metafizykę, krótko

mówiąc, mogę wyróżnić pewien „światopogląd”, *Weltanschauung*, wspólny artystom — malarzom, poetom, muzykom — pisarzom czy filozofom. Istnieje coś takiego, jak uniwersum, które przekracza jednostki, uniwersum, które mogę kochać lub nienawidzić, ale którego ponadindywidualnej egzystencji nie mogę zanegować. Czy jest jakiś prąd (nie mówmy o „szkole”: określenie to, jak się zdaje, wykluczające ideę wolności indywidualnej, straciło wszelkie znaczenie w dziedzinie sztuki), o którym moglibyśmy dziś powiedzieć to samo?

Rozwiemy nieporozumienia: idea „dekadencji” czy „upadku”, politycznie podejrzana, jest teoretycznie mało przekonująca, zarówno wtedy, gdy sformułowana jest w sposób „reakcyjny” i ożywiana — jak u Spenglera, ale także u myślicieli tej klasy, co Heidegger czy Leo Strauss — nostalgią za utraconą przeszłością, jak i wtedy, gdy wypowiada się ją — to prawda, że coraz rzadziej — na sposób „rewolucyjny”, typowy dla „lewicowych” krytyków liberalnego konsumeryzmu. Na pewno nie jest tak, jakoby dzieła sztuki współczesnej świadczyły o mniejszym talencie artystów, niż dzieła epok minionych. Być może zmienił się jedynie cel sztuki: dziś wielu artystom nie chodzi już [...] o odkrywanie świata, o używanie sztuki jako narzędzia poznania obcej rzeczywistości. Wręcz odwrotnie, wydaje się, że w wielu przypadkach (trzeba się tu wystrzegać sądów ogólnych, ponieważ istnieją powszechnie znane wyjątki: postmodernistyczna atmosfera, która właśnie uznaje wszystko, sprzeciwia się generalizacjom) dzieło jest przez samego artystę określane jako przedłużenie jego samego, jako rodzaj specyficznej wizytówki.

Schönberg, idąc śladami Nietzschego, temu właśnie poświęcił swe najpiękniejsze strony: artysta jest „samotnikiem”, który musi — według formuły często powtarzanej przez Kandinsky’ego — odwrócić się od świata, by lepiej wyrażać swoje „czyste życie wewnętrzne”. Pojedyncze dzieło nie może więc wyrazić tego, co najważniejsze: artysta odstawia się, jeśli w ogóle można o czymś takim mówić, podczas całej swojej drogi twórczej, przeżywając wahania i dokonując nagłych zmian tonu i stylu, co nadaje rytm jego „życiu wewnętrznemu”. Kult nadwrażliwości, a nawet już oryginalności, musi prowadzić do zaniku ważności świata. Widzimy tu, że człowiek współczesny zupełnie inaczej, niż w czasach nowożytnych, próbuje odnaleźć swoją tożsamość. Molier, reprezentant nowożytności, choć chciał, jak wiadomo, „malować wedle natury”, opisując swoich współczesnych i im służąc, w rzeczywistości

mówił o istocie człowieka. Tymczasem dzisiaj mówimy językiem „doświadczeń życiowych”.

Na poziomie bardziej filozoficznym można określić datę owego „końca świata”. Zaczyna się on bez wątpienia wraz z Nietzscheańską krytyką „naukowego przesądu”, wedle którego „nasza mała myśl” miałyby być zdolna do uchwycenia czegoś takiego, jak „świat prawdziwy”. Jeden z aforyzmów z *Woli mocy* stwierdza to niedwuznacznie: „Nie ma żadnych rzeczy w sobie”, lecz „jedynie interpretacje”, nie ma *jednego* świata, lecz „nieskończoność światów”, które są jedynie perspektywami żyjącej jednostki”; „pytanie «co to jest» jest sposobem ustanowienia sensu (...). W istocie rzeczy jest to zawsze pytanie «czym to jest dla mnie»”.

Trzeba będzie oczywiście zastanowić się nad tym „ja”, o którym mówi Nietzsche, nad związkami Nietzschego z nowożytnym indywidualizmem (z „metafizyką podmiotowości”). Faktem jest jednak, że dosłownie rozbijając ideę rzeczywistości obiektywnej, Nietzsche oznajmia koniec kultury Oświecenia i ogłasza odejście świata w niepamięć, *Weltlosigkeit*, co dotyczy w coraz większym stopniu także kultury. Ta ostatnia z istotnych powodów rozwija się dziś w trzech kierunkach.

Jeśli chodzi o sztukę, to coraz wyraźniej widać, że poruszamy się może nie w „uniwersum” nietzscheańskim, termin ten bowiem byłby niewłaściwy, lecz przynajmniej w atmosferze intelektualnej, niesłychanie przypominającej opisany przez Nietzschego perspektywizm: dzieła sztuki to wielość „małych światów widzianych z różnej perspektywy”, nie przedstawiających już *świata*, lecz odzwierciedlających stan sił życiowych ich twórcy. Możliwe, że artysta ciągle pragnie, na wzór klasyków, podtrzymywać związek z „prawdą”, a nawet odślaniać w swym dziele związek z bytem. Tyle że — jak to się mówi — robi on to na swój sposób oraz musi zaakceptować istnienie tysiąca innych artystów, których ambicje mogą być całkowicie odmienne. Wizyty w wielkich muzeach sztuki współczesnej uczą nas, że kryteriów zabrakło nie dlatego, iż — jak to się głupio mówi — sztuka ze swej istoty wymyka się wszelkim kryteriom (były przecież okresy, kiedy kryteria te powszechnie obowiązywały), lecz dlatego, że sztuka dzisiejsza, zerwawszy więź ze światem, jest już wyłącznie sprawą czystej intersubiektywności.

Wydaje się, że w dziedzinie „nauk ścisłych” sytuacja ulega zmianie. Wcale to nie znaczy, że w naukach tych nie ma miejsca dla dyskusji i kontestacji. Pobieźna choćby znajomość sporów, ożywiających współ-

czesne badania naukowe, wystarcza, aby uwolnić nas od naiwnej myśli, że nauka jest *par excellence* sferą konsensusu. Warto zwrócić uwagę na wyjątkowe, w porównaniu z innymi dyscyplinami, traktowanie nauk ścisłych w systemie edukacji. Podczas gdy generalnie akceptuje się w kształceniu zasady coraz bardziej „liberalne”, szczególnie pod wpływem nadzwyczajnego rozwoju „aktywnych metod”, które kładą nacisk (słusznie) na konieczność udziału uczniów w zdobywaniu wiedzy, nauczanie nauk ścisłych pozostaje jedyną sferą, gdzie różnorodność indywidualnych opinii nie może być ani pozytywnie oceniana, ani popierana. Aktywności uczniów przypisuje się oczywiście ważną funkcję, ale wyłącznie z czysto pedagogicznych względów: chcemy tego czy nie, rozwiązanie problemu matematycznego czy fizycznego nie zależy od opinii jednostek czy wyniku głosowania, a relatywizm dopuszczalny w innych dziedzinach jest nie do pomyślenia w naukach ścisłych z tego prostego powodu, że są one ostatnim miejscem, gdzie zachowany został nasz związek z obiektywnością. Właśnie w kontakcie z owymi naukami dziecko styka się, niekiedy pierwszy i ostatni raz, z uniwersum teoretycznym, które stawia opór jego podmiotowości, gdyż objawia się w formie norm, których przynajmniej na poziomie dziecka nie można zanegować. Wiedza jest być może granicą „metafizyki podmiotowości”; by nie powtarzać banałów, stwierdźmy jeszcze tylko, że w królestwie nauki — inaczej niż w pozostałych sferach życia intelektualnego — nie dopuszcza się do głosu tzw. „osobistych opinii”.

Trzecim wreszcie skrzydłem, współtworzącym tryptyk kultury demokratycznej, jest historia. „Historię” rozumiem tu szeroko, tzn. mam na myśli zarówno nauki historyczne w ścisłym znaczeniu, jak i dyscypliny (na przykład socjologię czy psychologię), które pozostają w wewnętrznym związku z historycznością (z historią teraźniejszości w socjologii, z historią jednostki — w psychoanalizie). O znaczeniu historii świadczy wymownie liczba publikacji: obok powieści to właśnie dzieła popularnonaukowe i szkice historyczne prawie bez wyjątku zdobywają uznanie publiczności, wykształconej i niewykształconej — a sytuacja ta wynika przede wszystkim z nowych wymagań, jakie stawia *homo democraticus*. Historia (ale powtórzmy raz jeszcze — w równej mierze socjologia i psychoanaliza), dzięki temu, że zawłaszcza przeszłość, wprowadzie nieznaną, ale kształtującą naszą dzisiejszą postać i będącą przez to częścią składową naszej teraźniejszości, uważana jest za coś, co przywraca nas sobie samym. Nie chcąc ograniczać się do zwykłego gromadzenia faktów, historia dąży usilnie do tego, by stać się dyscypliną

autorefleksyjną, przeobrażającą nas w autonomiczne jednostki. Nic więc dziwnego, że w świecie, w którym ludzie chcą poszerzać obszar swej samowiedzy, jawi się ona jako królowa wszystkich nauk. Cieszy nas to, czy nie, kultura historyczno-polityczna być może ostatecznie zdominowała całą humanistykę. Sama filozofia musiała odczuć ten wstrząs, jaki dotknął tradycyjną hierarchię: coraz bardziej staje się historyczna, a najbardziej wtedy — co może wyglądać na paradoks — gdy porzuca teren historii filozofii i staje się, jeśli nawet nie historią filozofii, to przynajmniej filozofią uhistorycznioną (Foucault mógłby tu służyć za typowy przykład).

Mikrokosmiczne monady w dziedzinie sztuki, naukowa obiektywność i historia: sądzę, że takie właśnie są, i jeszcze długo będą, trzy podstawowe wymiary kultury współczesnej, której istotę stanowi subiektywizacja w sposób najbardziej wyraźny objawiająca się w estetyce. Jest tak dlatego, że rozpad świata, charakterystyczny dla sztuki postmodernistycznej, tak samo jak poszukiwanie naukowej obiektywności i dążenie do odzyskania siebie za pośrednictwem wiedzy historycznej, to trzy oblicza jednej i tej samej rewolucji — rewolucji, za sprawą której człowiek przekształca się w zasadę i *telos* wszechświata. Otóż początkowo rewolucja ta jest rewolucją smaku — wspominałem o tym wcześniej, ale teraz należy przekonanie to uzasadnić.

### Narodziny smaku

Zgodnie z tezą przedstawioną przez historyka Karla Borinskiego w jego wspaniałej książce, poświęconej dziełu Baltasara Graciána, właśnie temu ostatniemu trzeba by przypisać pierwsze użycie terminu „smak” w sensie metaforycznym. Zdaniem Borinskiego, to przenośne użycie oznacza prawdziwy przełom w historii podmiotowości: wraz z pojęciem smaku pojawia się nowożytny humanizm, podczas gdy świat Renesansu nieuchronnie odsuwa się w przeszłość.

Określenie z całą pewnością daty narodzin jakiegoś pojęcia zawsze jest trudne, a niekiedy wręcz niemożliwe; teza Borinskiego — jak można się było tego spodziewać — była więc ciągle krytykowana za każdym razem, gdy ktoś u takiego czy innego autora Starożytności odkrywał choć trochę wychodzące poza potoczność użycie słowa *gustus*. Tymczasem jedno jest pewne: około połowy XVII wieku — najpierw we Włoszech i w Hiszpanii, potem we Francji, Anglii i najpóźniej w

Niemczech<sup>4</sup>, gdzie pojawiły się pewne trudności z uznaniem słowa *Geschmack* za adekwatny przekład łacińskiego terminu — pojęcie to było coraz częściej używane dla oznaczenia nowej władzy umożliwiającej odróżnianie piękna od brzydoty oraz dającej — dzięki spontanicznemu *uczuciu* (aisthesis) — jedność co do zasad owego estetycznego osądzania, czyli zasad *Krisis* (gr. krino oznacza między innymi *odróżniać, rozstrzygać* — dop. tłum.), który miał się stać wkrótce przywilejem krytyków sztuki. I to właśnie z wyobrażeniem takiej władzy wkraczamy definitywnie w świat „estetyki nowożytnej” (zestawienie tych dwóch terminów jest zresztą prawie pleonazmem). Jest to sprawa godna rozważenia.

Nie będziemy się tu silić na oryginalność: przyjmiemy za udowodnioną (przez Hegla, Heideggera i kilku innych autorów) tezę, wedle której nowożytność określana jest jako wszechstronny proces „subiektywizacji” świata, proces, którego modelem — na płaszczyźnie filozoficznej — były trzy wielkie momenty metody kartezjańskiej. Nie wdając się w szczegółowe interpretacje filozofii Kartezjusza, warto jednak przypomnieć, że procedura wątplenia, zastosowana zarówno w *Rozprawie o metodzie*, jak i w *Medytacjach*, jest archetypem owej subiektywizacji wszystkich wartości, która swój najbardziej wymowny polityczny wyraz znajdzie w rewolucyjnej ideologii roku 1789; w *pierwszym momencie*, chodzi o to, by „podać w wątplenie” zastane opinie, wszystkie odziedziczone przesady, tak aby uzyskać *czystą tablicę, oczyszczoną z wszelkiej tradycji*. *Mutatis mutandis*, Kartezjusz dokonuje w filozofii zerwania ze Starożytnością (szczególnie z Arystotelesem), czemu poza filozofią dorówna jedynie zerwanie z Ancien Régime, dokonane przez Rewolucję. *Drugi moment*: szuka się punktu oparcia, aby odtworzyć gmach poznania naukowego i politycznego, którego fundamenty właśnie się naruszyło. A ponieważ robi to właśnie jednostka, podmiot (mało ważna jest tu różnica między tymi dwoma terminami), to za kryterium powodzenia tych poszukiwań uznaje się poczucie pewności, jakie ma owa jednostka. Jak wiadomo, ostatecznie to właśnie dzięki *cogito* Kartezjusz znajduje drogę wyjścia z powszechnego zwątpienia. Tak więc, w *trzecim kroku*, wszechobejmujący system wiedzy (słowo to nie jest jeszcze używane, ale wkrótce posłuży się nim Leibniz) zbudowany zostanie na własnej subiektywności badacza, na

<sup>4</sup> Historia rozprzestrzeniania się pojęcia smaku w Europie została naszkicowana w estetyce Crocego i rozwinięta przez Bäumlera.

absolutnej pewności podmiotu, kierującego własną myśl ku sobie samemu.

Czysta tablica, podmiot ujmujący siebie samego jako jedyną absolutnie pewną zasadę, radykalny konstruktywizm: oto są trzy etapy, które wyznaczają narodziny ery nowożytnej w filozofii. Aby dotrzeć do istoty problemu, jaki pojawia się wraz z owym przewrotem w sposobie myślenia, zainicjowanym lub przynajmniej rozwiniętym przez kartezjanizm, trzeba zauważyć, co następuje: w świecie „Starożytnych” (a termin ten można tu pojmować w sensie filozoficznym, jako opisujący Starożytność, lub w sensie politycznym, jako opisujący Ancien Régime) to kosmiczny porządek Tradycji uzasadniał prawomocność wartości i w ten sposób tworzył możliwą przestrzeń międzyludzkiej komunikacji — tymczasem poczynając od Kartezjusza cały problem sprowadza się do tego, jak można, wychodząc *wyłącznie od samego siebie*, uzasadnić wartości obowiązujące również innych (interwencja Boga, choć nie jest jeszcze wykluczona, staje się odtąd zapośredniczona przez filozoficzną refleksję podmiotu i w tym sensie jest od tego podmiotu zależna). Krótko mówiąc, wszystko sprowadza się do kwestii, jak wartości radykalnie immanentne względem subiektywności mogą być zarazem transcendentne względem nas samych i względem innych ludzi.

Problem stanie się jeszcze wyraźniejszy, jeśli najpierw przyjrzymy się mu w kontekście polityki, a dopiero później zajmiemy się estetyką, w której problem ów ma naprawdę fundamentalne znaczenie. Kontrrewolucjoniści uświadamiają go sobie ostrzej jeszcze, niż sami rewolucjoniści: istotą nowożytnej polityki, co w sposób szczególnie jaskrawy widać w ideologii jakobińskiej, jest pojawienie się czegoś, co można by nazwać politycznym humanizmem; terminem tym określam pragnienie, by człowieka, a nie tradycję, odwołującą się do bytu Boskiego czy Natury, uczynić fundamentem wszystkich naszych wartości politycznych, od prawomocności władzy poczynając.

W rozprawie wstępnej do swego dzieła pt. *Législation primitive*, Louis de Bonald zgodnie ze swym zwyczajem przedstawia Rewolucję Francuską jako „katastrofę”. Zastanawiając się nad przyczynami tego „krwawego nieszczęścia”, wypowiada on słowa, zasługujące w pełni na naszą uwagę: „Do tej pory chrześcijanie głosili, że *władza jest od Boga* i dlatego zawsze powinna być szanowana: niezależnie od tego, jaka jest indywidualna wartość człowieka, który ją sprawuje (...): władza jest usankcjonowana, nie dlatego, że człowiek, który ją sprawuje, jest mianowany jakimś rozkazem pochodzącym wprost od Boga, lecz dlatego,



że jest oparta na naturalnych i podstawowych prawach porządku społecznego, którego Bóg jest twórcą”. Jednakże już w XIV wieku, kontynuuje Bonald, Wiklef, wyprzedzając Lutra i Kalwina, „*traktuje władzę jako coś wyłącznie ludzkiego*: utrzymuje, że nawet władza polityczna jest dobra wtedy tylko, gdy dobry jest sprawujący ją człowiek i że cnotliwa kobiecina ma większe prawo do rządzenia, niż rozwiązły książę. (...) Potem pojawiają się, jako nieuchronne konsekwencje, doktryna władzy płynącej z *kontraktu* i przede *ograniczonej* Hobbesa i Locke’a, *Umowa społeczna* J.-J. Rousseau, *Suwerenność ludowa* Jurieu, etc. *Władza pochodzi wyłącznie od człowieka: jest prawomocna, jeśli jest ustanowiona i sprawowana zgodnie z pewnymi warunkami, ustalonymi przez ludzi lub przez pewne międzyludzkie umowy, które muszą być przestrzegane, w przeciwnym bowiem razie człowiek może przywołać władzę do porządku*”.

Nie można by lepiej opisać istoty polityki nowożytnej i w sposób bardziej zwięzły ukazać ów paralelizm, jaki na początku Nowożytności zaistniał między myślą czystą, wcieloną w XVII wieku w metafizykę kartezjańską, a myślą polityczną, wypracowaną przez szkołę prawa naturalnego i wykorzystaną później przez Rewolucję.

„Konwencjonalizm”, który czyni z człowieka — jak słusznie podkreśla Bonald — kamień węgielny budowli społecznej, ma — jeśli chodzi o jego istotę — taką samą troistą strukturę, jak kartezjanizm:

1. Czystej tablicy, wolnej od przesądów, odziedziczonych po czasach minionych, jaką Kartezjusz otrzymuje dzięki „wszechobejmującemu” wątpieniu, odpowiada to, co zwolennicy prawa natury nazywają „stanem natury”, prawdziwym zerowym punktem polityki, którego odkrycie sprawia, że idea przekazywania władzy (a taki jest pierwotny sens pojęcia tradycji) zostaje — jeśli można tak rzec — rozbita. Stan natury, z istoty swej przedpolityczny, wymyślają filozofowie owładnięci pasją *krytyczną*, która zwiastuje już gest rewolucyjny: nie chodzi im o iluzoryczną historyczną rekonstrukcję (jak uważała większość socjologów, poczynając od Durkheima), lecz przede wszystkim o umowną hipotezę, bez której nie można by w ogóle postawić kwestii prawomocności władzy, kwestii, która w epoce panowania tradycji pozostaje w ukryciu, uchodzi bowiem z góry za już rozstrzygniętą. Jakie warunki muszą być spełnione, aby władza polityczna mogła być uznana za prawomocną? Oto jest pytanie, które w tak wyraźnej formie można postawić jedynie wtedy, gdy przyjmuje się założenie o istnieniu przedpolitycznej fazy w rozwoju społeczeństw ludzkich.

2. Kartezjusz przekracza etap wątpienia, czystej tablicy, dzięki odwołaniu się do jednostki, do *cogito*. Tak samo w koncepcji Hobbesa czy Rousseau zagadnienie prawomocności władzy znajdzie pozytywne rozwiązanie dzięki wymyśleniu ludu jako bytu zdolnego do wolnej autodeterminacji, czyli dzięki wymyśleniu *podmiotu politycznego*. Odtąd, w XVII i XVIII wieku, filozofia polityki przekształca się w filozofię prawa. Oczywiście jest kilka wyjątków (można tu wspomnieć o Montesquieu), ale nie będzie przesadą stwierdzenie, że potwierdzają one regułę. Prawie wszyscy myśliciele polityczni doby klasycyzmu starają się rzeczywiście wypracować takie czy inne „doktryny prawne”, w obrębie których rozpracowane są pojęcia *stanu natury* i *umowy społecznej*. Jak większość interpretatorów zauważyła, w doktrynach tych chodzi przede wszystkim o to, by zerwać z *tradycyjnymi wyobrażeniami o prawomocności politycznej*. Pojęcia stanu natury i umowy społecznej, choć różnie rozumiane, generalnie oznaczają, że inaczej niż było to u Starożytnych, a ogólniej mówiąc inaczej niż we wszystkich tradycyjnych teoriach władzy — *za prawomocną uznaje się nie tę władzę polityczną, która naśladuje porządek naturalny lub boski, lecz tę, która opiera się na woli jednostek, albo — żeby użyć odpowiedniego terminu filozoficznego — na subiektywności*. Jak widać, wraz z myślą, że lud może samodzielnie określać swój los, do filozofii polityki wdziera się zasada demokracji.

3. Po odkryciu stanu natury i narodu jako podmiotu prawa, trzecim etapem rozwoju nowożytnej wizji świata jest projekt odbudowy całości gmachu społecznego z owych atomów, jakimi są jednostki. Czy to u Hobbesa, według którego strach przed śmiercią, rządzący w stanie natury wszystkimi ludźmi, każe im, w poszukiwaniu bezpieczeństwa, łączyć się z innymi, czy to u Rousseau, według którego celem stowarzyszenia się obywateli jest nie poszukiwanie szczęścia, lecz wolności, zawsze struktura polityczna jawi się — przynajmniej jeśli chodzi o kwestię jej prawomocności — jako urzeczywistnienie woli indywidualnych. Kartezjańska zasada rekonstrukcji wszystkich wartości w oparciu o to, co może być zaakceptowane przez podmiot znajduje tu swój najpełniejszy wyraz i najszersze zastosowanie, gdyż indywidualizm rozciąga się bez specjalnej trudności na sferę tego, co zbiorowe. Usuwając z *Deklaracji Praw Człowieka* myśl, że jednostki mają jakieś obowiązki wobec społeczeństwa, stwierdzając, że mają wyłącznie prawa, zaś obowiązki wobec drugiego człowieka wynikają z jego praw, identycznych jak moje, rewolucjoniści francuscy zamkną koło i wypowiedzą ostatnie

słowo w owym dyskursie politycznym, jaki zrodził się wraz z wynalezieniem człowieka.

Wprawdzie Kartezjusz — co ze zwykłą u niego przenikliwością zauważył już Tocqueville — sam w swym radykalnym przedsięwzięciu nie wykroczył poza czystą filozofię, wprawdzie zarzekał się, że „wychodząc od siebie samego należy rozstrzygać jedynie problemy filozoficzne, nie zaś polityczne”, to mimo wszystko rzeczywiście jemu właśnie przypadło w udziale obalenie „zastanych formuł”, zburzenie „królestwa tradycji” i podważenie „autorytetu mistrzów”; a uczynił on to w taki sposób, że w końcu jego metoda musiała, wraz z ewolucją społeczną, „wyjść ze szkół, by przeniknąć do społeczeństwa i stać się wspólną zasadą inteligencji” nie tylko francuskiej, lecz w ogóle „demokratycznej”.

W tym właśnie kontekście należy widzieć pojawienie się estetyki. Wbrew istniejącej opinii, problematyka estetyki bynajmniej nie jest ponadczasowa. Wręcz przeciwnie, estetyka jest najbardziej wyraźną oznaką nadejścia Nowożytności. Sam termin pojawił się pierwszy raz w tytule dzieła filozoficznego w roku 1750. Wtedy właśnie uczeń Leibniza i Wolfa, Alexander Gottlieb Baumgarten, opublikował po łacinie liczące sześćset stron dzieło, zatytułowane *Aesthetica*.

Narodziny estetyki jako dyscypliny filozoficznej są nierozdzielnie związane z radykalną przemianą, jaka dokonała się w wyobrażeniu piękna, kiedy to zaczęto je łączyć z kategorią smaku, który wkrótce zostanie uznany za istotę ludzkiej podmiotowości, za coś, co w podmiocie najbardziej subiektywne. Rzeczywiście jest tak, że wraz z pojawieniem się koncepcji smaku, piękno zostanie tak ściśle związane z ludzką podmiotowością, iż w końcu określa się je przez przyjemność, jaką wywołuje, przez doznania czy uczucia, jakie w nas wzbudza.

Jednym z centralnych problemów filozofii sztuki będzie oczywiście zagadnienie kryteriów pozwalających stwierdzić, czy jakaś rzecz jest piękna, czy też nie. Jak na to pytanie uzyskać odpowiedź „obiektywną”, uznawszy uprzednio, że piękno tworzy się w najbardziej osobistej podmiotowości, w podmiotowości smaku? Z drugiej strony, czy można wyrzec się dążenia do takiej obiektywności, skoro piękno, jak wszystkie inne nowożytne wartości, chce przemawiać do wszystkich i podobać jak najliczniejszemu rzeszom? Niepokojąca to kwestia — podnosząc ją, estetyka nieuchronnie skazana jest na kłopoty, z jakimi boryka się indywidualizm w teorii poznania (jak uchronić obiektywność, wychodząc od przedstawień podmiotu?), jak i na obszarze polityki (jak zbudować wspólnotę, opierając się na indywidualnej woli jednostek?). Problemy takie były z góry wpisane w refleksję estetyczną, gdyż

owa subiektywizacja rzeczywistości lub, aby wyrazić się ściślej, owo kurczenie się świata, jakie krok po kroku dokonuje się w naszej kulturze, najbardziej wyraziste formy przybrało właśnie w estetyce.

### Trzy podstawowe problemy estetyki

Wraz z narodzinami smaku, starożytna filozofia sztuki musi więc ustąpić miejsca teorii zmysłowości. Przemiana ta spowoduje wyłonienie się trzech kwestii, istotnych dla zrozumienia nowożytnej kultury. Jest to — po pierwsze — problem *irracjonalności piękna*, czyli w istocie rzeczy problem autonomii zmysłowości w stosunku do tego, co rozumowe — przy czym jego pojawienie się prowadzi do ustanowienia nowej więzi człowieka z Bogiem, która odtąd stale charakteryzować będzie nowożytność. Po drugie chodzi tu o narodziny *krytyki*, począwszy od sporu Starożytników z Nowożytnikami, (czyli dobrze przed Diderotem), który doprowadzi do zakwestionowania tradycji i tym samym umożliwi ideę historii sztuki, która ze swej strony stworzy radykalnie nową koncepcję oryginalności autora. I wreszcie — po trzecie — dzięki podjęciu kwestii pozornie klasycznej, a w rzeczywistości typowo nowożytnej, tzn. kwestii kryteriów piękna, w łonie tej indywidualistycznej kultury, dla której problem więzi między ludźmi jest problemem centralnym, sformułowane zostanie zagadnienie komunikacji, postawione będzie pytanie o *sensus communis*.

#### 1. Irracjonalność piękna: autonomia zmysłowości jako zerwanie między człowiekiem i Bogiem.

Zgodnie z platońską tradycją, której wpływ widać jeszcze we francuskim klasycyzmie (choć należy on już [...] do epoki nowożytnej), piękno dłużej było określane jako „zmysłowe przedstawienie” (to znaczy — ilustracja) prawdy, jako przeniesienie prawdy moralnej lub intelektualnej w materialny porządek zmysłowości (widzialny lub słyszalny). Oczywiście w tej sytuacji sztuka w stosunku do filozofii musi zajmować jedynie drugorzędną pozycję: nie wiadomo, jaką korzyść (z wyjątkiem co najwyżej czysto pedagogicznej) mogłoby dać uchwycenie prawdy, zapośredniczone przez zmysłowość, komuś, kto pragnie wyraźnego i jasnego poznania prawdy w sobie i dla siebie.

Nawiasem mówiąc, zarówno w platonizmie, jak i w chrześcijańskiej teologii czy w kartezjanizmie, świat inteligibilny jest zawsze wyżej postawiony od świata zmysłowego. Aby użyć ważnego tu sformułowania: boski ogląd charakteryzuje się tym, że będąc całkowicie inte-

ligibilny (Bóg jest wszechwiedzący, wszystko jest dla niego przejrzyste, o ile takie antropologiczne formuły mogą tu w ogóle mieć zastosowanie), nie jest dotknięty tym znakiem niedoskonałości i skończoności ludzkiej, jaką jest zmysłowość.

Widzimy więc, że zamiar, by badaniu zmysłowości poświęcić specjalną naukę, estetykę, oznaczał rzeczywiście decydującą zmianę punktu widzenia — nie tylko w stosunku do teologii, ale całej filozofii o platońskich inspiracjach. Trzeba to docenić: przedmiot estetyki, świat zmysłowy, *istnieje jedynie dla człowieka*, jest on, w najściślejszym sensie, jego własnością. Tak więc narodziny estetyki — ponieważ uznanie jej za specyficzną dyscyplinę oznaczało przyznanie autonomii jej przedmiotowi — to skoncentrowany wyraz wstrząsu, jaki we wszystkich dziedzinach zapoczątkowuje wiek osiemnasty: estetyka symbolizuje projekt uprawomocnienia ludzkiej perspektywy, czego domagał się już wbrew metafizyce i religii, rozwój nauk przyrodniczych.

Jak zobaczymy dalej, owa autonomizacja zmysłowości, polegająca na odkryciu świata, w którym tylko boskie, ciało ustępuje pola temu, co ludzkie — dokonuje się w trzech etapach. Wraz z dziełem Baumgartena i *Fenomenologią* Johanna Heinricha Lamberta (wydana w 1766 roku pierwsza z długiego szeregu „fenomenologii”), projekt odsłonięcia logiki właściwej „zjawiskom” zmysłowym staje się czymś konkretnym: nie tylko piękno jawi się jako wytwór człowieka, lecz także ludzka zmysłowość zostaje przedstawiona jako sfera mająca specyficzną strukturę i autonomiczną egzystencję, której nawet przyjąwszy istnienie Boga nie można by zaprzeczyć. Jednakże trzeba będzie poczekać na *Krytykę czystego rozumu*, aby — pierwszy raz w historii myśli — uzasadniona została filozoficznie radykalna autonomia tego, co zmysłowe, w stosunku do tego, co inteligibilne, i aby w ten sposób otwarta została teoretyczna perspektywa *Krytyki władzy sądzenia*. Wreszcie Nietzsche odrzuci zupełnie świat inteligibilny, który u Kanta zachował jeszcze status koniecznej Idei rozumu. Eliminując w ten sposób wszelkie odniesienia do Boga — choćby się go pojmowało jako zwykłą ideę — Nietzsche uświęca świat zmysłowy, czysto ludzki świat, uznając go za świat jedyny i samoistny (rozbity zresztą na nieskończoność perspektyw). Likwidując „świat prawdziwy” (Platoński świat idei, zaświaty chrześcijan), Nietzsche likwiduje również uroszczenia metafizyki, by świat zmysłowy uczynić jedynie pozorem. I ponieważ prawda staje się fikcją, filozof musi ustąpić miejsca artyście: *Incipit aethetica!*

Oczywiście, trzeba będzie jeszcze ustalić, czy te różne momenty kształtowania się estetyki — jako prototypu nowożytnej kultury — mogą być opisane, jak to przed chwilą uczyniłem (na sposób Leo Straussa, z całym dla niego respektem), jako etapy procesu linearnego, czy też przeciwnie, owo rozprzestrzenianie się obiektywności wywołuje opory i napięcia, a więc procesu zanikania obiektywności w żaden sposób nie można opisywać używając kategorii nieodwracalnego „upadku”. Musimy zwłaszcza zbadać, jakie koncepcje podmiotowości są każdorazowo przywołane w tych różnych momentach, kiedy to wycofaniu się boskości (świata inteligibilnego, jeśli kto woli) nieodłącznie towarzyszy nadejście człowieczeństwa, pojętego jako podmiot.

Natomiast jasne już jest, że w miarę jak piękno zyskuje swą autonomię, staje się też, jako przedmiot zmysłowości, coraz bardziej irracjonalne. Uznane za coś radykalnie nie inteligibilnego, przeobraża się *ipso facto* w coś irracjonalnego — w rezultacie estetyka przybiera formę prawdziwego wyzwania dla logiki. Odtąd, jak dobrze to widział Bäumler, filozofia racjonalistyczna będzie musiała zainteresować się problemem statusu tego, co „pozarozumowe”. Od Leibniza do Hegla (a nawet Freuda, można by dodać) będzie to centralny problem myśli niemieckiej. Ale owej „obiektywnej” irracjonalności piękna odpowiada naturalnie nowe nastawienie podmiotu: będzie on mógł uchwycić przejawy piękna, a nawet zasady określające, czym jest piękno (o ile w ogóle przyjmujemy istnienie takich zasad), nie dzięki rozumowi, lecz dzięki władzy innego rodzaju. Zrozumiałe, że w tym właśnie punkcie estetyka nowożytna natrafia znowu na pojęcie smaku, pojmowanego tu jako podmiotowy korelat irracjonalności związanej z pięknem jako obiektem zmysłowości. Tak więc podmiotowość nie sprowadza się już do władz rozumowych, a człowieczeństwo przestaje odróżniać się od zwierzęcości wyłącznie przymiotami rozumu.

Temu nowemu statusowi człowieczeństwa odpowiada drugi problem, z jakim zderza się estetyka.

## **2. Narodziny krytyki: historia przeciwko tradycji.**

Przesłanki umożliwiające krytykę i historię sztuki istnieją w zarodku od momentu sporu Starożytników z Nowożytnikami. Zasada nowożytności zostaje wprawiona w ruch już wtedy, gdy sam Boileau zaczyna uzasadniać swoje stanowisko wobec tego konfliktu: tym, co w jego oczach decyduje o wyższości Starożytników, nie jest już — jak to jeszcze głoszono w epoce Renesansu<sup>5</sup> — sam fakt, że żyli oni dawniej

<sup>5</sup> Informacji o Renesansie i o tym, że w owej „przeźściowej” epoce panuje zgoda przynajmniej

i że z tej racji są wcieleniem tradycji, która *sama w sobie* godna jest szacunku i podziwu.

Tym, co według Boileau nadaje wartość dziełom Starożytności, jest ich zgodność z normą, a więc pewną zasadą, która jest od nich w istocie wyższa. Jeśli pamięta się, że dla francuskich klasycystów, których estetyka inspirowana była kartezjanizmem, norma jest normą rozumu, a więc *władzy podmiotu*, stanie się zrozumiałe, w jakiej mierze świat tradycji jest już tak kruchy, że możliwość krytyki i historii staje się rzeczywistością: *krytyki*, gdyż istnieje norma inna niż normy tradycyjne, a więc istnieje *kryterium*, w imię którego dzieła mogą być oceniane (kryterium, które jest *de facto* używane przez tych samych autorów, którzy wierzą, że biorą stronę zagrożonej tradycji; jest to paradoks, z którego nie zdają sobie sprawy); *historii*, ponieważ w tych warunkach myśl o ewolucji, a nawet o postępie w przedstawieniu norm idealnych nie jest czymś nie do przyjęcia.

W tej sytuacji także oryginalność przestaje być zaprzeczeniem wartości, za co dotąd z zasady była uznawana. Staje się nawet jedną z cech, jakich ma się prawo wymagać od artysty, godnego swego miana. W rezultacie artysta nie jest już podobny do rapsoda, które jedynie wyrażał za pomocą słów, dźwięków lub obrazów wartości wyznawane przez całą wspólnotę; stał się po prostu autorem, to znaczy jednostką posiadającą moc stworzenia tego, co nowe.

Oczywiście to dopiero na początku XVIII wieku owe możliwości krytyki i historii sztuki, już otwarte przez klasyków, naprawdę się urzeczywistniły. Jednakże na początku są już one zawarte w decyzji ustanawiającej podmiot sędzią tradycji. Gdy dołączy się do tego psychologizm sensualistów, „nacjonalizm” Dubosa, a nawet Monteskiusza, idea historyczności smaku zostanie w pełni ukształtowana: ropucha Woltera<sup>6</sup> nie tylko uważa, że jej brzydota jest szczytem piękna, lecz jeśli jest ropuchą włoską, francuską czy niemiecką, to na sposób francuski, włoski czy niemiecki będzie urzeczywistniać istotę Piękna, *to Kalon*.

W ten sposób również oryginalność nabiera innego znaczenia: pojęcie to zawiera przecież w sobie, mówiąc językiem analityków, pojęcie podmiotowości (oryginalność dzieła ma zawsze związek z oryginal-

---

co do tego, że „subiektywne i czysto indywidualne wyobrażenia artysty nigdy nie mogą służyć za kryterium właściwej proporcji”, trzeba szukać u Erwina Panofsky'ego.

<sup>6</sup> „Zapytajcie ropuchę, czym jest piękno, Wielkie Piękno, *to Kalon*, a odpowie wam, że to jej brzydota” (*Słownik Filozoficzny*, artykuł *Piękno*).

nością artysty jako indywidualnego autora). Jednakże do tego źródłowego określenia dołącza się określenie związane z historycznością: nie chodzi już tylko o to, by być oryginalnym w obrębie pewnej struktury synchronicznej, na przykład w obrębie salonu, gdzie trzeba dowieść swego talentu — oryginalność mierzy się odąd miarą historii sztuki, w której prawo obywatelstwa zdobywają jedynie prawdziwi *innovatorzy*. Nie jest to jeszcze warunek wystarczający, choć stanie się nim pod koniec opisywanej tu drogi, w pewnych awangardowych prądach naszego XX wieku, niemniej jednak jest już absolutnie konieczny — jak o tym zresztą świadczy, na płaszczyźnie instytucjonalnej, kult chronologii, który wkrótce będzie podstawą organizacji muzeów, o-wych znaków czasu, który zaczyna się wraz z Rewolucją Francuską.

Kult nowości, potrzeba zerwania z tradycją, widoczna w buntowniczych wyskokach „modernizmu”, jest ściśle związana z pojawieniem się podmiotowości, tak że sztuka współczesna, w pewnym sensie, który trzeba będzie sprecyzować, po części mieści się jeszcze w orbicie estetyki nowożytnej.

### 3. Zdrowy rozsądek i komunikacja: czy o pięknie można dyskutować?

Jeśli piękno pojmowane jest — nawiasem mówiąc sformułowanie to wygląda na paradoks, z trudem dający się wypowiedzieć, jesteśmy tu bowiem blisko logicznej sprzeczności — jako coś czysto subiektywnego, jeśli pozwala ono uchwycić się jedynie za pomocą owej tajemniczej władzy, jaką jest smak, to czyż można kiedykolwiek dojść do zgody w sprawie piękna dzieła sztuki czy natury? A jednak liczni są ci, którzy kochają „piękne pejzaże”, dzieła Homera i Szekspira, malarzy włoskich... Paradoks w gruncie rzeczy wcale nie jest taki prosty. Na pierwszy rzut oka może wydawać się trywialny, ale taki nie jest.

Biorąc pod uwagę pewne wskazówki, można dojść do wniosku, że estetyka zaczynała swoją refleksję od punktu, do którego — jak się wydaje — doszła współczesna filozofia: od problemu relatywizmu. W rezultacie marksistowskiej i nietzscheańskiej krytyki metafizyki, a także pod wpływem nauk społecznych, stopniowo przyzwyczailiśmy się do myśli, że nie istnieją wartości same w sobie, pozaczasowe i wieczne. Chętnie zgadzamy się, że każda norma, każdy system intelektualny, moralny czy polityczny to jedynie wyraz momentu historycznego, od którego zależy cały ich sens. To za mało powiedziane, że przeżywamy dziś „kryzys uniwersalności”.



Relatywizm ów potrzebował jednak dużo czasu, aby zapanować w dziedzinie filozofii. Długo (bo jeszcze u Foucaulta) jest przedstawiony jako czynnik *wywrotowy*, a więc o marginalnym znaczeniu. Prawdziwa naiwność czy kokieteria? W każdym razie należy uświadomić sobie oczywistą prawdę: historyzm rzeczywiście jest wszechobecny. Historyzm jest najsolidniejszą i najbardziej widoczną ideową zasadą naszych liberalnych społeczeństw — nikt go już nie odrzuca z powodu nadmiaru zawartego w nim potencjału rewolucyjnego. Rzekomy margines — co każdy może stwierdzić — zajmuje miejsce tak centralne, że tworzy nową panującą ideologię: myślę, że mogłaby istnieć prawda „absolutna” (co znaczy jedynie: nie relatywna — trzeba to przypomnieć, tak bardzo pojęcie to stało się pejoratywne), wywołuje uśmiech pierwszego lepszego licealisty, o ile go nie oburza. W każdym razie myśl ta kłóci się z jego jedynym absolutnym przekonaniem: że nie istnieje prawda absolutna.

Powtórzmy raz jeszcze: rezultat ten jest efektem długiej historii — filozofia nowożytna nie zaczyna się wraz z Nietzschem, ani z Marksem, lecz naprawdę wraz z Kartezjuszem, który skądinąd święcie wierzył, trudno temu zaprzeczyć, w nienaruszalność wiecznych prawd.

Sytuacja w estetyce wygląda całkiem inaczej: związawszy piękno z władzą zbyt subiektywną, aby można było łatwo odnaleźć w nim jakąś obiektywność — estetyka w swym rozwoju, przynajmniej do końca XVIII wieku, będzie raczej zmierzała od relatywizmu w kierunku poszukiwania kryteriów. Tak więc w dziedzinie tej gest sceptyczny paradoksalnie okazuje się o wiele trudniejszy, niż w dziedzinie czystej filozofii, a nawet etyki czy polityki, i to z jednego prostego powodu: natychmiast przygniata go ciężar jego własnej banalności. O ile nietzscheańska teza, że nie istnieje prawda naukowa, albo raczej, że prawda nauk pozytywnych sama jest szczytem iluzji, może wzbudzić zainteresowanie, gdyż otwarcie atakuje pewne silnie utrwalone przeświadczenia, o tyle myśl, że „smak jest subiektywny”, nie ma w sobie nic pociągającego, gdyż nikogo nie potrafi niczym zaszokować. Przeciwnie, można powiedzieć, że powszechnie nie do przyjęcia wydaje się teza, iż w kwestii smaku można by czegokolwiek dowieść a nawet odnaleźć kryteria piękna.

Poszukiwanie owych kryteriów piękna (smaku), czym zajmowała się cała estetyka nowożytna, okazało się jednak bardzo istotne, a to dlatego, że właśnie prowadząc owe poszukiwania uświadomiono sobie w najostrzejszej i rozstrzygającej formie centralny problem całej nowożytności: jak na subiektywności zbudować obiektywność, jak na imma-

nencji oprzeć transcendencję? Inaczej mówiąc: jak pojąć więź (społeczną, oczywiście, ale nie tylko) istniejącą w społeczeństwie, które budując wspólnotę chce wychodzić od jednostek? Postawmy od razu tezę, której będziemy tu bronić: właśnie w dziedzinie estetyki ów problem objawia się w stanie czystym, gdyż właśnie tu najsilniejsze jest napięcie między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe, między subiektywnością a obiektywnością. Piękno jest tym, co łączy nas najłatwiej i zarazem w sposób najbardziej zagadkowy. Jeśli chodzi o wielkie dzieła sztuki, to wbrew rozpowszechnionej opinii istnieje zgoda tak silna i tak powszechna, jak w żadnej innej dziedzinie. Parodiując rozumowanie Hume'a, można by powiedzieć, że mniej jest kontrowersji na temat Bacha czy Szekspira, niż fizyki Einsteina (nie wspominając już o fizyce Newtona). A jednak estetyka jest centrum najbardziej stężonej i przez nikogo nie kwestionowanej subiektywności.

### Historia estetyki jako historia subiektywności

Różnie można ujmować dzieje filozofii „od Kartezjusza do Nietzschego” (lub, według innej linii, bardziej zgodnej z wizją Straussa, „od Machiavellego do Sartre'a”), ale na pewno nie polegają one na linearnym rozwijaniu jakiejś *metafizycznej koncepcji subiektywności*, która to koncepcja, początkowo — w momencie objawienia się *cogito* — jeszcze niedoskonała, znajdowałaby swe ostateczne ukoronowanie w technicznym pojęciu „woli mocy”. Pomędzy różnymi koncepcjami podmiotu, pojawiającymi się u kartezjańczyków, u empirystów, w transcendentalnej filozofii Kanta i Fichtego, wreszcie u Hegla i Nietzschego, istnieją tak wielkie napięcia, tak głębokie sprzeczności, że próżne byłyby wysiłki, aby „rozwiązać” je za pomocą jednej formuły. Odtworzenie całej złożonej historii tych etapów myśli nowożytnej jest jeszcze i dzisiaj jednym z głównych zagadnień filozofii, która chciałaby opisać status podmiotu *po śmierci człowieka*, po licznych dekonstrukcjach metafizycznej podmiotowości.

To właśnie historia estetyki, ze wspomnianych już powodów, dostarcza najważniejszych wskazówek, jak to zadanie zrealizować. Moim celem [przy pisaniu niniejszej książki — dop. tłum.] nie były jednak wyczerpujące analizy: nie odnajdziemy tu sakramentalnych rozważań o Shaftesburym i Burke'u, Goethem i Lessingu, Solgerze i niemieckim romantyzmie, estetyce Benjamina i Adorna. Zamierzałem raczej przedstawić pewnego rodzaju systematykę, chodziło bowiem o odtworzenie — z zachowaniem całej ich absolutnej nieredukowalności, kolejnych punktów zwrotnych w historii no-

woźytnej podmiotowości. W poszukiwaniach tych niektórzy autorzy względnie mało znani, na przykład Bouhours, ale przede wszystkim Baumgarten i Lambert, wydali mi się niezbędni do prawidłowej analizy owych przełomów. Z powodów, które dopiero później będzie można wyjaśnić, zacząłem koncepcję pięciu wielkich momentów, z których każdy oznacza pewien decydujący etap w rozwiązywaniu problemu podmiotu.

### 1. Między sercem a rozumem: prehistoria estetyki czyli spory różnych „*cogito*”.

Wbrew często wyrażanej opinii<sup>7</sup>, od XVII wieku spotykamy wyraźną opozycję między — z jednej strony — swoistym klasycyzmem, który dopatrując się analogii między sztuką i nauką, za cel sztuki uznaje „malowanie zgodne z naturą”, a więc przedstawianie prawdy, oraz — z drugiej strony — estetyką „subtelności” lub „uczucia”, która w pięknym dziele widzi raczej wyraz tego, co jest nie dającym się wypowiedzieć składnikiem porywów namiętności. Ukryte za tymi dwiema koncepcjami piękna — których walka toczyć się będzie przez cały wiek XVIII — ścierają się ze sobą dwie wizje podmiotowości: jedna, wywodząca się z kartezjanizmu, chętnie widzi istotę *cogito* w rozumie, podczas gdy druga, pascalska czy nawet sensualistyczna, upatruje w czym innym — w sercu lub w uczuciu — istoty podmiotowości. Jednak te dwa przeciwieństwa, pozornie całkowicie antynomiczne, walczą ze sobą na wspólnym terenie: na terenie indywidualizmu. W istocie rzeczy w obu przypadkach podmiot jest pojęty jako monada, która może komunikować się z innymi monadami jedynie za pośrednictwem jakiegoś trzeciego czynnika. Ponieważ monady są, jak to powiedział Leibniz, „bez drzwi i okien”, to teoria *sensus communis*, dzięki któremu można odpowiedzieć na trudne pytanie o kryteria piękna, opiera się na „satelitarnym”, jeśli można się tak wyrazić, modelu komunikacji: w tej pierwszej epoce indywidualizmu, który osiąga szczyt w racjonalizmie Leibniza i empiryzmie Berkeley’ a oraz Hume’ a, intersubiektywność wytworzona przez piękny przedmiot (to dzięki niemu powstaje między podmiotami pewna zgoda) może zostać pojęta jedynie wtedy, gdy przyjmuje się ideę Boga, monady monad, który jest gwarantem zgody między poszczególnymi monadami.

Właśnie przeciwko takiemu modelowi tworzona jest pierwsza estetyka, *Aesthetica* Baumgartnera. Bowiem pojawienie się tej nowej dyscypliny, nowożytnej w pełnym tego słowa znaczeniu, oznacza re-

<sup>7</sup> Tu właśnie Cassirer się pomylił — później jeszcze do tego wrócę.

zygnację z boskiego punktu widzenia na korzyść ludzkiego: za tę właśnie cenę, i tylko za tę cenę, zmysłowość — a więc jedyna sfera, w obrębie której piękno znajduje swój właściwy wyraz — mogła ostatecznie zdobyć autonomię.

## 2. Moment kantowski: refleksja i intersubiektywność.

*Aesthetica*, zbyt jeszcze zamknięta w ramach racjonalizmu Leibniza, nie zdołała w pełni wypracować autonomii zmysłowości względem rozumu. Pierwsze teorie estetyczne, mimo ich niezwykle nowego i nowatorskiego potencjału, są jeszcze naznaczone pewnym platonizmem: ich autorzy nigdy w gruncie rzeczy nie dojdą do tego, by przyznać pięknu miejsce równie ważne jak to, które otwarcie przyznawane jest prawdziwie czy dobru.

Przesłanki takiej postawy [...] są oczywiste: jeśli piękno jest tylko zjawiskiem, przejawem jakiejś prawdziwej idei lub zasady moralnej, to jasne jest, że rzeczywista wartość piękna spoczywa, i to z istoty rzeczy, gdzie indziej niż w nim samym — w prawdziwie lub dobru, jakie owo piękno odzwierciedla. Co najwyżej można mówić, że treści, które nie należą do dziedziny piękna, gdyż zawsze wypracowane zostają czy to przez spekulatywną filozofię, czy naukę albo sztukę, są przez piękno prezentowane z większym czy mniejszym talentem. Oto węzeł gordyjski wszelkiego klasycyzmu: jeśli obraz czy poemat mają wartość *przede wszystkim* z racji szlachetności tematu, jaki przedstawiają, jeśli — zgodnie z formułą Boileau — prawda musi w nich być do tego stopnia sprawą najważniejszą, że „podlegają jej reguły artystycznej twórczości”, to czy od razu nie wyznacza się w ten sposób podrzędne miejsca na polu kultury? Rozwiązanie właśnie tego problemu jest stawką w walce o autonomię zmysłowości względem rozumu teoretycznego i praktycznego. Bez wątpienia właśnie stwierdzenie takiej autonomii pozwoli Kantowi wyjść poza obręb klasycyzmu i wypracować zasady estetyki, w ramach której, niewątpliwie pierwszy raz w historii myśli, piękno zyskuje samodzielne istnienie i w końcu przestaje być zwykłym odbiciem istoty, która znajdując się poza pięknem, nadawałaby mu prawdziwe znaczenie.

Trzeba jeszcze dostrzec, że to bezprecedensowe odwrócenie perspektywy platońskiej (uznającej prymat tego, co rozumowe, nad tym, co zmysłowe) oznacza również gwałtowny przełom w historii podmiotowości. Trzeba zawsze pamiętać, że zmysłowość jest najistotniejszym wyróżnikiem kondycji ludzkiej, przyczyną skończoności ludzkiego poznania. Zmysłowość jest właśnie tym, czym człowiek, mający mate-

rialne ciało i ograniczony rozum, różni się od Boga, będącego czystym i wszechwiedzącym duchem. Stwierdzenie autonomii zmysłowości nie oznacza więc nic innego, jak tylko oddzielenie radykalne, być może ostateczne, tego, co ludzkie i tego, co boskie. Więcej jeszcze: stwierdzenie to implikuje, że istnieje sfera, sfera tego, co czysto ludzkie, która wymyka się wszelkiemu boskiemu prawodawstwu, a która jednak nie jest zwykłą niedoskonałością, błędem lub brakiem w porównaniu z tym, co boskie. Teza ta jest śmiertelnym ciosem zadany starożytnemu pojmowaniu boskości, aktem dumy, który bez przesady można określić jako czyn, który w sferze ducha porównywalny jest z ową zbrodnią przeciwko boskości, jaką w dziedzinie polityki była Rewolucja.

Okazuje się więc, że narodziny estetyki są nierozdzielnie związane z pewnym ograniczeniem ważności tego, co boskie. I właśnie dzięki temu ograniczeniu pojawia się nowa postać podmiotowości ludzkiej, która u Kanta nosi miano *refleksji*. Zobaczmy [w dalszej części książki], w jaki sposób — łatwo można przewidzieć, że nie przypadkowo — właśnie w koncepcji sądu smaku, pojętego jako sąd „refleksyjny”, który może być wydany jedynie przez podmiot ludzki, *skończony*, to znaczy zmysłowy i żyjący w oddaleniu od Boga, to nowe przeobrażenie podmiotu zostanie przyobleczone w ciało. Zbadamy również, jak dzięki temu wyobrażeniu obserwator piękna również przestaje być jednostką-zwierciadłem, monadą, która komunikuje się z innymi monadami jedynie za pośrednictwem boskiego satelity. Bowiem nieobecność Boga stawia estetykę wobec nowych pytań: odtąd fakt, że ludzie, wyposażeni w *sensus communis*, tak samo reagują na piękno, lub — jeśli ktoś woli — że istnieje zgoda różnych „zmysłowości”) oczywiście przynajmniej wtedy, gdy się ona pojawia), trzeba tłumaczyć inaczej niż na sposób teologiczny (monadologiczny). Innymi słowy: teraz — aby zgodę taką zrozumieć — należy odwołać się do pewnego wyobrażenia *intersubiektywności*. Tym samym wkroczyliśmy w uniwersum nowożytne, w świat świecki.

Pojęcie twórcy, artysty, podlega równie istotnym przeobrażeniom; w tych nowych warunkach nie jest on już kimś, kto skromnie ogranicza się do *odkrywania* i *wyrażania* w piękny sposób prawd stworzonych przez Boga, ale staje się tym, kto *tworzy*. Pojawia się postać geniusza, a wyobrażenia stopniowo staje się „królową władz” umysłu, który rywalizuje z Bogiem w tworzeniu dzieł całkowicie nowych.

### 3. Moment heglowski: podmiot absolutny czyli śmierć sztuki.

Hegłowska reinterpretacja teorii geniusza stara się naprawić ten wyłom dokonany w klasycznym racjonalizmie. Estetyka Hegla jest

imponująca: nikt nie mógłby poważnie temu zaprzeczyć. W znacznie większym zakresie, niż estetyka Kanta, potrafiła ona uwzględnić w sposób niekiedy olśniewający, konkretne wydarzenia z dziejów sztuki: interpretacja *Antygony* czy ukazanie najgłębszych sensów romantycznej poezji pozostają, co by o nich nie myśleć, wzorem filozoficznej krytyki sztuki. Jednak prawdą jest, że system heglowski, odkąd osiągnął dojrzałość w okresie jenajskim, zmierza do tego, aby znowu potraktować ludzki punkt widzenia jako jedynie etap w historycznym rozwoju boskości: „refleksja”, jako istota skończonej podmiotowości, musi zostać przekroczona dzięki temu, co Hegel nazywa „sądem spekulatywnym”. W konsekwencji zmysłowość traci autonomię, jaką zdobyła u Kanta, a sfera estetyki staje się znowu, w sposób bardzo *klasyczny*, przedstawieniem idei w zmysłowej formie. Oczywiście, owa alienacja idei w zewnętrzną, zmysłową materię, przybiera u Hegla, inaczej niż to było w XVII i XVIII wieku, formę *dziejów sztuki*. Jednak nie jest pewne, czy sama istota klasycyzmu została przekroczona: w gruncie rzeczy sztuka pozostaje w oczach Hegla manifestacją prawdy, która choćby była nie wiadomo jak pociągająca, jest z definicji mimo wszystko gorsza niż prawda, jaką przynosi nam filozofia. Taki jest najgłębszy sens słynnej heglowskiej tezy, że sztuka należy do przeszłości. Refleksja i geniusz muszą zatem ustąpić pierwszeństwa podmiotowi absolutnemu, w którym mamy swój udział jedynie dzięki filozofii.

#### **4. Moment nietzscheański: podmiot rozbity i estetyzacja kultury.**

Choć może się to wydać paradoksem, estetyka Nietzschego — być może najbardziej antyheglowska ze wszystkich filozofii sztuki — pod pewnymi względami nawiązuje do kantowskiego projektu, by przyznać zmysłowości autonomię w stosunku do tego, co rozumowe; i z tych samych powodów owa autonomizacja zmysłowości, wynikająca z całkowicie odmiennego niż u Hegla stosunku do kandyzmu, prowadzi do ponownego potwierdzenia prawomocności ludzkiej perspektywy jako przeciwstawnej perspektywie boskiej. Innymi słowy — a słowa te należą do historii podmiotowości — „śmierć Boga” oznacza śmierć absolutnego podmiotu, równocześnie zwiastując nadejście „podmiotu rozbitego”, który dobrze wie, że tkwi w nim obcy element — nieświadomość — a więc że nie jest już zdolny przeniknąć siebie samego i dalej podtrzymywać iluzję tzw. samoprzejrzyistości.

Słynna teza, wedle której „nie ma faktów”, lecz jedynie „interpretacje”, doskonale wyznacza kontury tej nowej epoki indywidualizmu, jaką w dziedzinie filozofii zapoczątkowała myśl Nietzschego. Z jednej stro-

ny, twierdzenie to można pojąć w duchu totalnego subiektywizmu lub — jeśli dopuszczalne byłoby takie wyrażenie — absolutnego relatywizmu: nie istnieje już jedna prawda, lecz jedynie różne prawdy, punkty widzenia całkowicie *indywidualne*, co znaczy oczywiście, że nie ma wcale prawdy, w tym sensie, w jakim pojęcie to było znane w tradycji filozoficznej (tożsamość, odpowiedniość). Z drugiej strony jednak wydaje się, że uciekamy od filozofii podmiotu odziedziczonych po kartezjanizmie i empiryzmie właśnie dlatego, że nie istnieje już ani zamknięta w sobie monada (punkty widzenia nie mogą już być zebrane w jedności podmiotu/substancji, w taki sposób, jakby były jej atrybutami), ani monada monad, która gwarantowałaby, jak u Leibniza, zgodę czy harmonię różnych perspektyw w ramach jednego *systemu świata*. Krótko mówiąc, zgodnie z trafną formułą Heideggera: nietzscheanizm jest „monadologią bez Boga”.

Jeśli prawda przestaje być określana przez Nietzschego jako tożsamość (jako niesprzeczność zdań) czy odpowiedniość (sądu i rzeczy), to być może dzieje się tak dlatego, że autor *Woli mocy*, w imię prawdy głębszej niż prawda filozofii, pojmuje rzeczywistość jako wielość, nieład, różnicę, które to cechy uchwycić adekwatnie może jedynie sztuka.

### 5. Śmierć awangardy i nadejście postmodernizmu.

Wedle mojej oceny właśnie ta dwuznaczność estetyki nietzscheańskiej — z jednej strony hiperrelatywizm (czy hiperindywidualizm), wedle którego nie istnieje „prawda w sobie”, lecz jedynie nieskończoność nieporównywalnych ze sobą punktów widzenia, z drugiej strony „hiperrealizm” sztuki, która powinna zmierzać do prawdy „rozbitej”, głębszej, bardziej ukrytej, w gruncie rzeczy bardziej realnej niż prawda, do której docierają metafizyka i nauka o inspiracji platońskiej — tworzy ukrytą filozoficzną formułę sztuki współczesnej — jeśli nie całej, to przynajmniej jej najbardziej awangardowych przejawów.

Jeśli Nietzsche bez wątplenia nie jest wyłącznie — jak to sądził Heidegger — filozofem „świata techniki”, to na pewno jest on filozofem estetycznej awangardy, w tej mierze, w jakiej jest ona nierozzerwalnie związana z figurą podmiotu rozbitego. Akcentując hiperindywidualizm, awangarda głosi ideologię skrajnie rewolucyjną, skrajnie „subiektywistyczną”: gloryfikuje takie wartości, jak innowacja, oryginalność, zerwanie z tradycją, krótko mówiąc, neokartezjańskie wartości związane z koncepcją *tabula rasa*, które Nietzsche paradoksalnie doprowadza do skrajności w tym samym momencie, w którym twierdzi, że niszczy je „za pomocą młota”. Natomiast eskponując swą stronę „hiperre-

alistyczną” (oczywiście z terminem tym związane jest inne znaczenie, niż w tradycyjnych pracach z historii sztuki), awangardyzm objawia się w przeciwieństwie do ścisłego baroku, jako „hiperklasycyzm”: zarówno w kubizmie, jak w surrealizmie czy suprematyzmie, w gruncie rzeczy chodzi o uchwycenie najbardziej realnej rzeczywistości — stąd widoczna w awangardzie fascynacja owymi nowymi geometriami, które pozwalają przeczuwać istnienie przestrzeni plastycznych jeszcze nie wyeksploatowanych, a jednak „prawdziwszych” niż te dobrze rozpoznane przestrzenie, które udostępnia perspektywa euklidesowa. „Prawdziwszych” — to znaczy, jak u Nietzschego (którego fascynacja dla „nowej” biologii jest znana): *niejednorodnych, wielopostaciowych, rozbitych*.

Dziś, pod koniec naszego XX wieku, nie ma już ruchów awangardowych — zarówno w polityce, jak i w sztuce. Diagnoza ta jest tym bardziej przekonująca, że bywa wypowiedziana przez tych, którzy byli protagonistami owej dziwnej historii „elit” estetycznych, jaka zaczęła się około roku 1880. Wchodzimy odważnie, choć może bez radości, w epokę postawangardy, lub — jak mówią architekci — w epokę „postmodernizmu”: innowacja przestała być żelazną zasadą, czymś normalnym stały się powroty do utraconej tradycji i próby jej „reanimacji”. Tak samo, rzeczywistość nie jest już określana wyłącznie jako chaos, rozdźwięk, różnica, dysharmonia czy dysonans: literatura powoli odnajduje smak opowiadania i za zaletę uważa się, że bohaterowie opisywani są „jak żywi”, w malarstwie nie wyklucza się już figuryratywności, zwykle zakazywanej do końca lat 60., a muzyka eksperymentalna porzuca najbardziej skrajne formy serializmu lat 50. Przyczyny tego kolejnego zwrotu (historia sztuki zbudowana jest z paradoksów) są głębokie: bez wątpienia wiąże się on z nowym wyobrażeniem podmiotu i jego stosunku do świata — do tego świata, którego cechą najważniejszą, jak wyżej sugerowałem, jest dziś to, że coraz bardziej traci on na ważności.

W ten sposób pod koniec tak pomyślanej historii podmiotowości, nieuchronnie znowu stajemy przed kwestią statusu kultury w społeczeństwie demokratycznym, w społeczeństwie składającym się z jednostek wyemancypowanych ze świata tradycji.

Z francuskiego przełożyła  
Hanna Puszeko



