

ROMANA KOLARZOWA

NIEMETAFIZYCZNIE O SZTUCE

H. Puszeko: *Metafizyka a zmienność sztuki. Studium z historii estetyki*. Warszawa, COM SNP, 1988, 116 s.

Czy można uprawiać czystą estetykę? Jest to jedno z pytań fundamentalnych i wykraczających poza dziedzinę, której dotyczy. Jest, choć to niezgrabne określenie, pytaniem metaestetycznym. Postawienie go jest niezbędne dla wyraźnego określenia teoretycznego kształtu estetyki: jej metod, zakresu i ograniczeń.

Samo jednak pytanie wymaga doprecyzowania: co mianowicie miałyby oznaczać *czystość estetyki*. Wydaje się, że jest to zagadnienie intuicyjnie oczywiste. Przynajmniej oczywistość ta bywa *implicite* przekazywana w nowszych systemach estetycznych, w tych, które za cel przyjmują badanie dzieła sztuki *jako takiego*.

Przedstawiane w tych systemach koncepcje dzieła sztuki są abstrakcyjnymi modelami, istniejącymi poza rzeczywistością empiryczną. Takie *czyste* dzieło — samo będąc konstrukcją teoretyczną, stanowi podstawę do badania wkomponowanych w nie jakości. Stwierdzenie o *wkomponowaniu* jakości nie jest gołosłowne: jeśli jest tak, że tworzy się model zjawiska nieempirycznego, to cechy, w jakie jest wyposażony, są również stworzone przez autora modelu. Nierozstrzygalnym niemal problemem jest w takiej sytuacji sprawa wartości estetycznych. Łatwo jest bowiem — uznawszy *czyste* dzieło sztuki za przedmiot uniwersalny — przyjąć, że nie mniej uniwersalny charakter przysługuje wartościom estetycznym. Stąd już bardzo blisko do estetycznej scholastyki wyrażającej się w stawianiu i próbach rozwiązywania kwestii w rodzaju: *czy wartości estetyczne dzieła zapomnianego bądź zniszczonego istnieją, czy też wraz ze znalezieniem się dzieła poza obiegiem społecznym przestają istnieć?* Taki dylemat *czystej estetyki* zdaje się jeszcze bardziej absurdalny (a przynajmniej zdaje się prowadzić do jeszcze większego absurdu), niż tak samo brzmiąca kwestia postawiona w obrębie dowolnej estetyki opartej na światopoglądzie religijnym. Nie jest bowiem absurdem powiedzieć, jeśli przyjęło się istnienie Absolutu, ro-

zumnie i celowo organizującego świat, że wszystko, cokolwiek zaistniało, istnieje w *pamięci* tego Absolutu, nawet gdyby po samej rzeczy (czy zdarzeniu) żaden ślad nie pozostał.

Czysta estetyka, pretendująca do obywatowania się bez założeń światopoglądowych, łatwo popada w antynomie, dające się rozwiązać tylko poprzez wprowadzenie *boczną furtką* takich właśnie założeń; tu przede wszystkim mam na myśli koncepcję estetyczną Romana Ingardena, pełną swoistych *miejsz niedookreślonych* tak długo, aż dopowie się wprost to, czego autor starał się nie mówić.

Byłoby to zatem pierwsze rozumienie *czystości* — wolność od uwarunkowań światopoglądowych. Drugie, i najpewniej komplementarne wobec pierwszego, to pojmowanie dzieła sztuki — a także procesu twórczego oraz relacji między dziełem a odbiorcą — jako istniejących *in abstracto*, wolnych od związków z nie-sztuką.

Tu dochodzimy do następnej niebezpiecznej kwestii: na ile możliwe jest uprawianie nauki (w szczególności zaś humanistyki) bez *zakorzenienia* światopoglądowego? Wszak kryteria naukowości chociażby w filozofii są nader mało ostre, a jeszcze mniejszą ostrość wykazują kryteria mogące pozwolić na rozgraniczenie tego, gdzie kończy się system filozoficzny a zaczyna światopogląd. Nie ma przecież powodu, aby powszechny w społeczeństwie brak kultury filozoficznej, który sprawia, że *en masse* światopoglądowo można być tylko albo katolikiem, albo marksistą, uznawać za kryterium podziału.

Pytanie o możliwość wyjścia estetyki poza uwikłanie światopoglądowe, również w jego *eleganckiej* filozoficznej postaci, znajduje odpowiedź w samej historii estetyki. Historia ta jest bardzo krótka, liczy zaledwie dwa stulecia, co z perspektywy historii filozofii jest czasem wręcz znikomym. Jednakże, wyodrębniwszy się w wieku XVIII, estetyka *anektuje* wcześniejszą filozoficzną refleksję dotyczącą sztuki, piękna, wzniosłości (te kategorie nie zawsze miały znaczenie wyłącznie odnoszące się do sztuki) itd. Czyni to niekiedy w ten sposób, że owa refleksja ogólnofilozoficzna, przyswojona dla potrzeb historycznoestetycznych, zostaje po prostu wyrwana z całego kontekstu. Ale to właśnie jest odpowiedź na nurtujące zagadnienie: zbyt długo teoretyczne myślenie o sztuce było związane z całościowym myśleniem filozoficznym, by można było od tej tradycji radykalnie odejść. Pozostaje tylko rozstrzygnąć, czy dla uprawiania estetyki rzeczywiście istnieje jakiś uprzywilejowany system filozoficzny, mogący służyć również podbudową światopoglądową. Rzecz pozornie jest niewinna. Ale przyjmując właśnie, że istnieją bezpośrednie lub pośrednie (by nie rzec: wstydlive) poszukiwania sankcji filozoficzno-swiatopoglądowych dla koncepcji estetycznych, zagadnienie to można zinterpretować jako pytanie nie wprost o zasadę prymatu jednego

systemu filozoficzno-światopoglądowego nad innymi. Można oczywiście również osłabić wymowę tego zagadnienia stwierdzeniem, że chodzi wyłącznie (lub przede wszystkim) o ustalenie takiego prymatu o charakterze metodologicznym, a więc o sprawność operacjonistyczną danego systemu. To jednak z kolei wymagałoby potraktowania zagadnień *stricte* światopoglądowych jako konwencji. A to już nie pozwala na dalszą dyskusję, ponieważ każda konwencja, o ile nie jest wewnętrznie sprzeczna, jest dobra.

Metafizyka a zmienność sztuki jest próbą polemiki ze stanowiskami niemarksistowskimi w historii estetyki. Tytuł taki pozwala wiele oczekiwać; wystarczy uprzytomnić sobie, jak wiele znaczeń ma pojęcie metafizyki w całej tradycji europejskiego filozofowania. Autorka poprzestaje jednak tylko na Englesowskim rozumieniu metafizyki i dochodzi do takiej konkluzji: *Tak więc metafizyka — traktując rzeczywistość empiryczną wraz z jej wewnętrznymi związkami i zmiennością jako sposób przejawiania się rzeczywistości innego rzędu — umieszcza siły napędowe wszelkich procesów na zewnątrz zmieniającego się organizmu* (s. 15).

Jest to spostrzeżenie niepodważalne. Podobnie poza dyskusją pozostają rozważania o historycznej zmienności sztuki. Ale tu nastęrcza się pierwsza wątpliwość: czy zmienność sztuki jest tożsama z jej postępem? I ogólniej: czy w empirycznej rzeczywistości istnieje coś takiego jak *postęp w sztuce*? A do takiego wniosku dojść można podczas lektury drugiego rozdziału, rekapitulującego Platońską koncepcję sztuki. Dopiero rozdział czwarty, poddający krytyce teorie kumulatywnego postępu w sztuce pozwala na zorientowanie się w intencjach autorki, choć nie jest to orientacja do końca jednoznaczna — skoro już bowiem padło wobec Platona zastrzeżenie, iż jego filozofia sztuki, ahistoryczna i idealistyczna, negując zmienność sztuki, w ślad za tym neguje jej rozwój i postęp, dalej zaś napotyka krytykę teorii uznających linearną historię oraz stowarzyszoną z nią *postępowo* rozwijającą się sztukę, to warto by jednak wiedzieć, co sama autorka mniema o rzeczonym postępie. Jest to tyle ważne, że nieszczęsne pojęcie *postępu w sztuce* współwystępuje z pojęciem *rozwoju sztuki*, w szczególności *rozwoju dialektycznego*. Istnienie takowego autorka przyjmuje, aczkolwiek bez wyjaśnienia, czym ów rozwój miałby dokładnie być.

Bez wątpienia, jak pisze autorka, rozwój sztuki jest nieuchronnie związany z procesem rozwoju społecznego i w nim trzeba by szukać wyjaśnień dla koncepcji rozwoju sztuki. Czy jednak traktując sztukę jako całość, wprawdzie należącą do rzeczywistości społecznej, ale będącą specyficznym jej momentem, nie poszukiwałoby się właśnie wyjaśnienia w sferze zewnętrznej? Czy sztuka nie byłaby wówczas wobec

rzeczywistości społecznej także rodzajem fenomenu, paralelnie do relacji między rzeczywistością empiryczną a światem idei w koncepcjach metafizycznych?

Rozumiem intencje Hanny Puszko jako przestrożę przed absolutyzacją konkretnego stanowiska filozoficzno-światopoglądowego i uważam ten zamiar za bardzo cenny. Pozwalając sobie na wielkie uproszczenie, nazwałabym rzecz tak: absolutyzacja, niekiedy wręcz apoteoza jakiegoś punktu widzenia prowadzi do stagnacji paradygmatycznej. Ale — to grozi każdemu stanowisku, więc także koncepcji marksistowskiej, jeśli zabsolutyzuje swój punkt widzenia.

Zdecydowanie najciekawszy jest własny postulat teoretyczny autorki: holizm dialektyczny. W tym ujęciu sztuka byłaby traktowana nie *jako konstrukt teoretyczny, ani jako ogólny byt abstrakcyjny czy idealny, którego jedynie zjawiskiem, ekspresją byłyby jednostkowe fakty. Ma ona być ujmowana jako obiektywnie istniejący dynamiczny układ relacji między konstytuującymi ją momentami czy elementami* (s. 114). Jest to propozycja, którą całym sercem przyjmuję, jednakże mam wrażenie, że zrealizowanie jej może być raczej w gestii socjologii, psychologii i historii sztuki, a nie akademickiej estetyki (w czym nie widzę przyczyny do ubolewania). W domniemaniu takim utwierdza mnie jeden z końcowych wniosków rozprawy: *Będziemy mogli bliżej określić sztukę, powiedzieć, czym są społeczne stosunki estetyczne, gdy pokażemy, jak sztuka wyłoniła się z nie-sztuki, jak z pierwotnych stosunków ekonomicznych wyłoniły się społeczne stosunki estetyczne, jak przebiegał proces ich historycznego stawania się* (str. 115). Zatem zadaniem klasycznej estetyki byłoby tu ewoluowanie w stronę metahistorii, metasocjologii i metapsychologii sztuki.

Jak na niewielką objętością książkę (116 stron), zawierającą 6 erudycyjnych rekapitulacji rozmaitych propozycji estetycznych, jest to myśl mogąca nieco zbulwersować, przynajmniej co bardziej konserwatywnych *czystych* estetyków. Sądzę jednak, że książka, która niczym nie zaskoczy, nie wzbudzi wątpliwości ani kontrowersji, zaistniała niepotrzebnie. Spierać się z cudzą myślą to znaczy przyznać jej autentyczność, bo tylko rzeczy powtarzane zbyt często i zawsze w tej samej formie przechodzą przy ogólnej aprobacie.