

Filozofia, estetyka, metafizyka

Franciszek Chmielowski

Ogólnie sformułowany temat dyskusji: *Estetyka a metafizyka* obejmuje co najmniej trzy rodzaje kwestii, które – jak sądzę – nie powinny być wzajemnie redukowane ani zastępowane, chociaż trudno jest także mówić o wyraźnych między nimi granicach. Pierwszą z nich jest wskazanie relacji między estetyką (w wąskim znaczeniu, jako ukształtowaną w nowożytnym paradygmacie wiedzy, względnie autonomiczną dyscypliną filozoficzną) oraz metafizyką (jako najszerszej rozumianym horyzontem filozoficznych odniesień). Kwestia druga – to postawa szeroko pojmowanej filozofii sztuki i piękna wobec problematyki metafizycznej. Trzecią sprawą są związki i zależności między samą sztuką a metafizycznym kontekstem kultury (głównie jej aksjologicznym tłem), w jakiej sztuka była/jest tworzona i rozumiana.

(1) Określenie starożytnej filozoficznej wiedzy o pięknie i sztuce mianem „estetyki w stanie prenatalnym”, która na dodatek (wedle przytoczonej opinii Badiou) „grzeszyła często metafizycznością” jest przykładem modnego dziś projektowania współczesnych pojęć i wyobrażeń na wcześniejsze stadia rozwoju kultury. Metafizyczny charakter starożytnej filozofii sztuki i piękna nazwany „grzesznym” w najgorszym przypadku może znaczyć tyle, co grzeszność lwa jako kota grzeszącego wielkością i zamiłowaniem do wolnych przestrzeni.

Nazwa „estetyka”, mimo utrwalonego przez modernistyczną i post-modernistyczną filozofię zwyczaju jej użycia¹, zdecydowanie nie odpowiada

¹ Do upowszechnienia i retro-projekcji terminu „estetyka” w znacznym stopniu przyczynił się zapewne nowożytny ideał wiedzy, ufundowany na wierze we wszystko przenikającą moc ludzkiego rozumu, co zostało zidentyfikowane w filozoficznej hermeneutyce jako rodzaj scjentyistycznego przesądu. Bezasadność roszczeń estetyki wobec wcześniejszej niż ona sama, filozoficznej refleksji o pięknie i sztuce oraz wobec samej sztuki wykazał H.-G. Gadamer w I części *Prawdy i metody* (*Kwestia prawdy w doświadczeniu sztuki, I. Przekroczenie wymiaru estetycznego*) oraz w eseju: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Gruntowną analizę tej kwestii zawiera również tekst Janiny Gajdy-Krynickiej, *Czy można mówić o estetyce starożytnej? Nósis i aísthesis*, w:

starożytnemu i średniowiecznemu rozumieniu wartości sztuki i atrakcyjności świata. Dlatego nie powinno dziwić, że nie pojawiła się ona ani razu w (określanych później przez filozoficzne autorytety jako „estetyczne”) tekstach Platona, Arystotelesa, św. Augustyna czy św. Tomasza. Nazwy tej, z uwagi na jej sztucznie skonstruowaną etymologię (kierującą znaczenie głównie na sferę doznań zmysłowych) nie akceptował w zupełności także Kant ani Hegel.

W gruncie rzeczy nie idzie tu jednak tylko o nazwę (do której można się w końcu przyzwyczaić), lecz o pewne konsekwencje wynikające ze sposobu jej rozumienia. Nie budzi sprzeciwu tytuł znakomitej *Historii estetyki* Władysława Tatarkiewicza, książki, w której Autor oddał sprawiedliwość myśleniu filozofów i artystów oraz prawdzie samych dzieł od starożytności do XVIII w., a więc czasu sprzed ukształtowania się paradygmatu „estetycznego” pojmowania. Niepokojącą staje się natomiast uprawiana dziś (głównie przez postmodernistów) praktyka redukcji wieloznaczności i wielowymiarowości tego pojęcia do poziomu tylko somatycznych doznań i zmysłowych postrzeżeń, przy zwróceniu uwagi na jednoznaczność jego etymologii, oraz próba oderwania go od metafizycznego kontekstu.

(2) W porównaniu z innymi działami filozofii estetyka jest stosunkowo późnym wynalazkiem. W postaci autonomicznej dyscypliny filozoficznej powstała w połowie XVIII wieku jako dzieło nowożytnego racjonalizmu, który ukształtował się na fundamencie rozwijających się od XVII w. nauk przyrodniczych i wraz z nimi stał się głównym czynnikiem wzrostu cywilizacyjnego i technicznego, lecz również przyczyną duchowego zubożenia ludzkiego świata, przede wszystkim z powodu postępującego procesu redukcji symboli kulturowych do „przezroczystych znaków”.

Według projektu A. G. Baumgartena, estetyka miała być swoistą dziedziną poznania, dyscypliną racjonalną, ukształtowaną na wzór logiki (jako „młodsza jej siostra”) i zajmować się naturą zmysłowej percepcji piękna. Od czasu powstania nowa dziedzina wiedzy była uprawiana jako dyscyplina dyskursywna,

Wielkość i piękno filozofii. Studia dedykowane Władysławowi Stróżewskiemu, red. J. Lipiec, Kraków 2003, s. 377-390.

analityczna i wyjaśniająca. Jej ideałem poznawczym była logicznie zbudowana teoria operująca możliwie jednoznacznymi pojęciami i jasno określonymi regułami wnioskowania.

Do ugruntowania autonomii i ukształtowania profilu nowo powstałej estetyki filozoficznej w znacznej mierze przyczyniły się epistemologiczne rozstrzygnięcia I. Kanta, będące wynikiem analiz przeprowadzonych w *Krytyce władzy sądzenia*. Kant ustalił, że sąd smaku, jako kryterium rozróżniania tego, co piękne i niepiękne, nie posiada charakteru logicznego ani obiektywnego, a zatem nie jest sądem syntetycznym *a priori*, takim, jakie występują w „czystym przyrodoznawstwie”. Sądy o pięknie nie mają także nic wspólnego z sądami moralnymi, ponieważ nie są motywowane przez wolę spełniania obowiązku i nie da się ich treści sprowadzić do żadnych kategorii pojęciowych. Sąd smaku, według określeń Kanta, posiada charakter subiektywny, czyli nie odnosi się do niczego, co istnieje na zewnątrz osądzającego podmiotu, lecz traktuje tylko o jego zainteresowaniu i zadowoleniu, jakie budzą w nim jego własne wyobrażenia. Jest także bezinteresowny, ponieważ to, co piękne podoba się „ani przez wrażenia, ani przez wyobrażenia ani przez pojęcia”, lecz tylko ze względu na „formalne własności naszego przedstawienia”. Kantowska charakterystyka sądu smaku faktycznie oznacza separację zjawisk estetycznych (1) od sfery praktycznej, (2) od motywacji moralnej oraz (3) od sfery poznawczej, a zatem – od najważniejszych momentów ludzkiej egzystencji.

Mimo subiektywności i odseparowania od walorów poznawczych, sąd smaku, według Kanta, posiada jednak powszechny i konieczny charakter. Takie paradoksalne zestawienie cech sądu o pięknie stanowi sedno tzw. Kantowskiej antynomii smaku, która pozostała zagadką dla pokoleń estetyków i przedmiotem wielorakich interpretacji i reinterpretacji. Rozwiązanie tej zagadki stało się jednym z głównych zadań, jakie postawiła sobie nowożytna estetyka do rozstrzygnięcia: jak zbudować teorię piękna i sztuki, czyli system pojęć i twierdzeń zawierający ogólne prawa odnoszone do rzeczywistości, która faktycznie wymyka się abstrakcyjnym pojęciom ogólnym, stanowiącym narzędzia rozumu.

(3) W tradycji estetyki mającej źródło w projektach Baumgartena i Kanta ustaliły się pewne jej własności wspólne (obok wielu różnorodnych cech indywidualnych będących konsekwencją jej rozwoju i różnicowania), które pozwalają na jej odróżnienie od innych rodzajów nowożytnej i współczesnej filozofii sztuki i piękna. Należą do nich m. in.: (1) uznanie klasy „przedmiotów estetycznych” za specyficzną i nieredukowalną do klas innych przedmiotów oraz ustanowienie autonomicznej przestrzeni ich funkcjonowania, która wyznacza „estetyczną” sferę rzeczywistości; (2) uznanie przedmiotów estetycznego poznania za obiekty zewnętrzne i niezależne względem poznającego podmiotu; bądź też (3) uznanie ich za obiekty psychiczne (określony rodzaj przeżyć); (4) poszukiwanie odpowiedniej metody dla właściwego ujęcia przedmiotów estetycznych, która mogłaby zagwarantować sprawdzalność i obiektywny charakter poznania.

Estetyka o rodowodzie nowożytnym, utrzymując się w korpusie filozofii na ogół nie przejawiała niechęci wobec zagadnień metafizycznych (decyzja w tej sprawie należała raczej do określonego nurtu filozofii, w jakim funkcjonowała estetyczna refleksja), ale też nie przywiązywała do nich szczególnej wagi, czego przyczyną był zapewne jej epistemologiczny charakter i scjentystyczne ideały metody poznania. Dopiero estetyka uprawiana w kontekście myśli postmodernistycznej nabrała zdecydowanej awersji do metafizyki, redukując przedmiot swoich badań tylko do sfery somatycznej i zmysłowej. Podobnie jak sterująca nią radykalnie a-transcendentna ideologia postmoderny – także estetyka „ponowoczesna” w pismach reprezentatywnych jej przedstawicieli (W. Welscha, J.F. Lyotarda, J. Derridy) deklaruje radykalną nie-metafizyczność. Jakikolwiek ruch transcendowania zmiennych zjawisk i wydarzeń (związanych bezpośrednio ze sferą cielesności), w efekcie którego mogłoby odsłonić się coś bardziej trwałego niż owa zmienność (np. jakiś fundament, istota, bądź struktura) – stał się wielce podejrzany z tego powodu, że mógłby ustanowić meta-somatyczność i metafizyczność. Każda próba wyjścia poza płaszczyznę cielesnych pobudzeń i wrażeń zagraża bowiem wprowadzeniem porządku wertykalnego, który (zdaniem postmodernistów) nieuchronnie prowadzi do zamknięcia kulturotwórczej

aktywności w „klatce” racjonalnych i moralnych unormowań: zakazów, nakazów, schematów i stereotypów. A te, według postmodernistycznej wykładni, nieuchronnie prowadzą do „metafizycznego imperializmu” i „przemocy”. Wprowadzone przez Lyotarda w kontekście jego „estetyki wzniosłości” pojęcie „nieprzedstawialnego” – w żadnym wypadku nie odnosi się do jakiejś duchowej, transcendentnej rzeczywistości, lecz odsyła do spraw doczesnych: do rewolucyjnych i (nie wiadomo dlaczego) postępowych projekcji doskonałego, przyszłego kształtu społeczno-kulturowego świata. Istnienie „nieprzedstawialnego” ma jedynie wskazywać na nieusuwalny, według Lyotarda, rozziw między radykalnie nowymi „twórczymi pomysłami”, jakie przychodzą ludziom do głowy (w porządku konceptualnym), a możliwością ich urzeczywistnienia (w porządku zmysłowych przedstawień).

(4) Jeżeli zgodzimy się by pojęcie metafizyki rozumieć jako filozoficznie wyartykułowane poszukiwanie „zasady dla tego, co jest bytujące” (Heidegger), to estetyka postmodernistyczna jest zdecydowanie antymetafizyczna i konsekwentnie prowadzi „wojnę wydaną całości” (Lyotard); jest podejrzliwa i czujna wobec wszelkich przejawów scalającego myślenia sztuki i o sztuce. Jeżeli jednak za metafizykę uznamy kontekst przed-rozumienia oraz intuicję pojmowania całości horyzontu odniesień, w jakim dokonuje się „myślenie sztuki” oraz funkcjonuje znaczenie przedmiotów estetycznych, to (mimo werbalnych deklaracji) postmodernistyczna estetyka uprawia jednak (*implicite*) pewien rodzaj metafizyki, a mianowicie eliminującą wymiar duchowy „metafizykę Płaskiej Ziemi” (jak to celnie określił Ken Wilber). Filozoficzne wypowiedzi estetyków postmoderni świadczą o bardziej lub mniej ukrytej akceptacji materialistycznej hipotezy metafizycznej², która jak wiadomo, nie jest w filozofii żadną nowością i stanowiła ważny współczynnik ideologii oświeceniowej, w jakiej kształtował się paradygmat nowożytnej estetyki. Jest to zapewne jeden spośród wielu powodów, dla których postmoderna uznała „estetyzację rzeczywistości” za wiodącą

² Interesującą analizę „metafizycznego podszycia” formacji postmodernistycznej w filozofii i estetyce zawiera książka Haliny Perkowskiej, *Postmodernizm a metafizyka*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2003.

tendencję przemian kulturowych we współczesnym świecie, zaś myślenie kategoriami estetyki za wzorzec filozoficznego myślenia.

(5) Metafizyczna refleksja nad źródłami i naturą piękna (atrakcyjności świata) oraz sensem sztuki jest obecna w nurcie filozofii europejskiej od starożytności do czasów współczesnych. Wśród wielu jej odmian, dominującym i charakterystycznym wątkiem jest wielorako artykułowane przekonanie, że istota piękna i sztuki nie wyczerpuje się w warstwie fenomenalnej, lecz funkcjonuje w postaci idei-wzorca spajającej wielość i różnorodność form świata. W odróżnieniu od estetyki o rodowodzie nowożytnym – filozofia piękna i sztuki nie akceptuje Kantowskiej tezy o „wyzolowanej estetyczności”, nie uznaje jej za trafną zwłaszcza w odniesieniu do funkcjonowania wytworów artystycznych. Teza ta byłaby nie do pomyślenia dla filozofów ani dla artystów od starożytności do baroku, jest także nie do przyjęcia dla współczesnych krytyków „estetycznej opcji” rozumienia sztuki (np. dla przedstawicieli personalizmu, filozoficznej hermeneutyki, filozofii dialogu bądź filozofii ekologicznej). Dla nich wszystkich dzieło sztuki nie jest wyizolowanym przedmiotem estetycznej adoracji ani instrumentem pobudzania zmysłowej wrażliwości, lecz ciągle odnawiającym się źródłem duchowej porządkującej energii, a nade wszystko śladem egzystencji ludzkiej istoty i jej rozumiejącego udziału w „grze o sens”.

Pojmowana jako najdalszy horyzont sensownych odniesień sztuki, metafizyka należy do koniecznego jej dopełnienia. Artyści i komentujący ich twórczość estetycy, którzy usiłują się jej pozbyć jako zbędnego balastu, przyczyniają się do wytworzenia i utrzymania sytuacji nazwanej przez Heideggera „czasem marnym”. Nie takie jest zadanie artystów. „Poetami są ci ze śmiertelnych – pisał Heidegger – którzy z powagą opiewają boga winorośli, tropią trop zbiegłych bogów, idą za nimi i w ten sposób wytropią dla pokrewnych im śmiertelnych drogę ku zwrotowi”³.

³ Martin Heidegger, *Cóż po poecie?*, w: *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 219.