

Ryszard Kasperowicz: Aktualność filozofii sztuki Schellinga

Dla sztuki natura jest wzorem o tyle, o ile jest samokształtującym się, celowym procesem, hierarchicznie zorganizowanym. Plotyński porządek bytów Schelling ujmuje raczej jako ewolucję coraz bardziej skomplikowanych i coraz intensywniej działających (poprzez napięcie między dążeniem do integracji a odśrodkowymi pobudzeniami do dezintegracji) potencji – pisze Ryszard Kasperowicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Schelling. Metafizyka wolności”.

Filozofia sztuki Schellinga stanowi klasyczny „moment” zupełnie wyjątkowego uwznioślenia twórczości artystycznej, charakterystycznego dla namysłu nad sztuką w okresie wczesnego romantyzmu. Przed Novalisem, Fryderykiem Schległem, Schellingiem czy Schleiermacherem na próżno chyba przysłoby szukać przykładów przypisania sztuce tak niezwyklej funkcji poznawczej – a w rzeczy samej antropologicznej – osadzonej w perspektywie wolności człowieka. Możliwe, że z tego schematu wyłamywałyby się wcześniej jedynie Winckelmann, który zresztą jest dla Schellinga (podobnie jak dla Hegla) autorem bardzo ważnym, zwiastunem nowego pojmowania sztuki, jak też – nieprzyjętego nota bene przez Schellinga i Hegla – estetycznego człowieczeństwa (choć poglobiają oni zaczerpniętą od Winckelmanna dychotomię świata starożytnego i świata nowoczesnego; Schelling nawet, jak sądzą niektórzy, w tym H. Freier, w swojej idei absolutnej tożsamości przewidywał nowoczesną syntezę kultury świata starożytnego i chrześcijańskiego). Niemniej właściwą

zapowiedzią Schellinga ujęcia doniosłej roli sztuki jest z jednej strony sam Kant, upatrujący w dziedzinie estetycznego doświadczenia natury i sztuki zwornika pomiędzy empiryczną koniecznością świata zmysłowego a wolnością podmiotu moralnego, z drugiej – nadzieją nadejścia nowej epoki ludzkości, zwiastowanej w anonimowym, przypisywanym raczej Hegłowi niż Schellingowi, manifeście, znanym jako *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*; tam właśnie mowa o „najwyższym akcie rozumu”, ogarniającym w sobie wszystkie idee, to znaczy akcie estetycznym, w nim bowiem właśnie ujawnia się „spokrewnienie” prawdy i dobra – ich jedność w pięknie.

Schelling, który w *Systemie idealizmu transcendentalnego* chce widzieć w sztuce najwyższy „organon” i „dokument” filozofii, gdyż w sztuce odsłania się „pierwotna jedność” tego, co natura i historia od siebie odseparowały, rozwija i rewiduje tę myśl w swoich wykładach z *Filozofii sztuki*, uznając sztukę za konieczne uzupełnienie filozofii. Filozofia zostaje określona jako dążenie do wiedzy absolutnej, „intelektualne oglądanie”, natomiast sztuka jest „zjawiskiem koniecznym, bezpośrednio płynącym z absolutu”. W sztuce idee prezentują się „realnie”, w filozofii są oglądane przez pojęcia. Celem nowej filozofii sztuki staje się wykazanie, że sztuka nie jest ani zmysłową igraszką czy frywolną rozkoszą, ani też prostym pobudzeniem uczuć. Filozoficzna refleksja nad sztuką odsłania to, że sztuka i filozofia są dla siebie wzorem i odbiciem jednocześnie. Z drugiej strony w sztuce należy poszukiwać punktu, w którym najpełniej uwidacznia się tożsamość działającego podmiotu, ciągle rozrywanego między spontanicznością samostanowiącego się „Ja” Fichtego a koniecznością procesów natury. By tę tożsamość uchwycić, tożsamość podmiotu, który naturę poznaje, ale zarazem określa siebie w perspektywie moralnej wolności, samo-wyzwolenia, emancypacji, należy na powrót włączyć sztukę w wielki proces natury.

Naturphilosophie Schellinga ma zatem być odpowiedzią na nieskończony regres samostanowiącego się „Ja” Fichtego (gdyż zawsze będzie zmuszone zakładać podział między „Ja” jako przedmiot i podmiot działania bądź poznania); innymi słowy, Schelling rezygnuje z oparcia wiedzy absolutnej w domenie transcendentального „Ja” i zwraca się ku naturze, to w niej bowiem stopniowo realizuje się dialektyczny związek wolności i konieczności, kulminujący w samoświadomości i moralnej wolności podmiotu.

Natura jest tutaj postrzegana jako system cechujący się wewnętrzną produktywnością, coraz wyżej się wznoszącą spiralą napięcia między zdeterminowaniem (określonością) i wolnością. Ponieważ w sztuce mamy zawsze przed oczyma czynność polegającą na przechodzeniu podmiotowości w artyście w przedmiotowość, działanie artystyczne jest ostatecznie zawsze syntezą tego, co zmysłowe i idealne; każde dzieło sztuki otwiera przed nami „świat intelektualny”. Co ważniejsze jednak artysta tworzy dzięki powiązaniu siły świadomego zamierzenia i nieświadomego dążenia. W sztuce wolność i konieczność splatają się ze sobą, zostają ze sobą pogodzone. Już bowiem w naturze organicznej, odznaczającej się wewnętrznym zorganizowaniem, zależnością wszystkich tworzących organizm elementów, i samorzutną energią, konieczne mechanizmy przyczynowo-skutkowe przestają obowiązywać. W tworzeniu artystycznym, gdzie autonomia twórcy harmonizuje się z koniecznością odpowiednio pojętego kształtowania formalnego (na podobieństwo żywego organizmu), twórca, kształtując dzieło, zdobywa swoją samowiedzę. Innymi słowy, od czasów Schellinga (i Novalisa) sztuka jest zawsze wyrazem uzasadniającej ją teorii. I musi nim pozostać, o ile tylko zrozumiemy, że natura jest dla artysty raczej wzorem sił, a celem artysty jest właściwie owe siły odtworzyć w swoim dziele, jak np. w muzyce znajdują swoje odbicie i prezentację pra-rytmy natury – w żadnym razie nie powinien on tworzyć kopii trapionych

przypadkowością wytworów przyrody. Sztuka odsłania prawdę poprzez piękno, zwracając świadomość i wolność człowieka na powrót naturze. Ta myśl o sztuce jako „miejscu prawdy” (R. Bubner) odezwie się potem echem u Heideggera. Idealistycznie pojęta forma piękna, przynajmniej od czasów Belloriego i Winckelmanna, udoskonala ją przez usunięcie jej braków i przypadkowości, przeobraża się tutaj w idealistycznie pojętą kondensację – determinację formalnego ładu dzieła. Jeśli forma dzieła pozwala na nawiązanie kontaktu z naturą w jej procesie wewnętrznego, organicznego tworzenia, to można by się zastanawiać, jak wiele współczesne modele sztuki, inspirowane ideami ekologii, zawdzięczają – nie wprost, rzecz jasna – Schellinga *Naturphilosophie* i jego wykładni symbolu jako „totalnego nieodróżnicowania” – dziś mamy do czynienia z wyjściem poza syntezę świadomego i nieświadomego w sztuce poprzez zaniechanie działania przez artystę i powierzenie go niekontrolowanym przezeń procesom przyrody – lecz postępującym wedle własnych prawideł.

Dla sztuki natura jest wzorem o tyle, o ile jest samokształtującym się, celowym procesem, hierarchicznie zorganizowanym – lecz inaczej niż u Plotyna (który miał zresztą swój wielki udział w krystalizowaniu się poglądów wczesnych romantyków i Schellinga), bowiem Plotyński porządek bytów Schelling ujmując raczej jako ewolucję coraz bardziej skomplikowanych i – by tak rzec – coraz intensywniej działających (poprzez napięcie między dążeniem do integracji a odśrodkowymi pobudzeniami do dezintegracji) potencji. Owo połączenie samowiednej wolności i konieczności formy w działaniu artysty odżywa potem w koncepcjach tych historyków sztuki, którzy, jak Heinrich Wölfflin, Schellingiańską *Naturphilosophie* przefiltrują przez współczesną im psychologię percepcji i artystycznej ekspresji – typowym łącznikiem między nimi a Schellingiem jest w gruncie rzeczy teoria sztuki

Goethego, analizująca sztukę jako naznaczony wewnętrzną koniecznością proces tworzenia podług zarodka formalnego – owych *Urtypen*, dla których inspiracją ma być idea „prarośliny”.

Nie ulega wątpliwości, że Schelling stoi u źródła bardzo wielu koncepcji, które źródła sztuki (jako czynności wyrazowej, a nie czysto estetycznej) upatrują w pokładach ludzkiej nieświadomości – jest to proces analogiczny do coraz bardziej dziś podkreślanej roli Schellinga w powstawaniu koncepcji „podświadomości” jako podstawy ludzkiej tożsamości i klucza do wyjaśniania ludzkich działań. Co prawda, to cofanie się w głąb nieświadomego można było zinterpretować także jako sięganie po to, co pierwotne – formalna siła stylotwórcza byłaby zatem przejawem, mówiąc językiem wiedeńskiego historyka sztuki, właściwego odkrywcy estetycznej samoistności form sztuki późnorzymskiej, Aloisa Riegla, konkretnej *Kunstwollen*. Atoli u Schellinga odnaleźć można jeden jeszcze, niezwykle ciekawy „moment” krytyczny. Otóż Schelling jest przekonany, że sztuka jemu współczesna pozostaje w głębokim kryzysie, spowodowanym błędną teorią sztuki. Artyści dawni, dowodzi, postępowali zawsze od centrum ku peryferiom, artyści nowocześni „[...] biorą odrzuconą na zewnątrz formę i próbują ją bezpośrednio naśladować; zadowolają się cieniem, nie mając ciała”. Schelling stanowczo odrzuca w tym miejscu wszelkie koncepcje artystyczne, w myśl których odrodzenie się sztuki nastąpi na drodze powrotu do doskonałych form przeszłości artystycznej – jak oczekiwali tego choćby Nazareńczycy. Ta myśl Schellinga przetrwała także w krytyce sztuki, którą na swój sposób wypowiedział np. Hans Sedlmayr – będąc zażartym anty-modernistą, Sedlmayr twierdził, że dawna sztuka (wzorcem dla niego był barok) stanowiła *Gesamtkunstwerk*, syntezę różnych dziedzin sztuki, zaś jej punkt koncentracji stanowiła religijnie uporządkowana wizja świata. Ikonologia symptomów kryzysu sztuki, zaprezentowana przez Sedlmayra w jego wielce poczytnej (i równie

kontrowersyjnej) pracy *Verlust der Mitte*, może być odczytywana jako historyczno-ideologiczna modyfikacja postulatów Schellinga, zgodnie z którym, jak pisał filozof, w prawdziwej sztuce „forma i tworzywo płyną nierozdzielone” (choć prawdą jest, że dla Sedlmayra równie istotne były późne prace Schellinga z obszaru „filozofii Objawienia”). Można powiedzieć, że tutaj Schellinga spotkał los dość banalny – historia sztuki w momencie swego autonomicznego rozkwitu przemieniła jego systematyczny, organicystyczny, „łagodny” historyzm w bezwzględnie autonomiczną, historystyczną ewolucję form, stylów, albo też – światopoglądów czy „form życiowych”. W jakiej mierze był to znów ruch typowy i paralelny do recepcji *Naturphilosophie* Schellinga w chaosie „filozofii życia”. Ale na tym właśnie polegałaby aktualność Schellinga filozofii sztuki, która często skrywa się w przebraniu empirycznie uzasadnianych idei psychologicznych i reguł poznania historycznego. Ta kwestia zasługiwałaby jednak na odrębne omówienie.

Ryszard Kasperowicz

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
