

Ściganie horyzontu, czy kontemplacja?

O dwóch pojęciach realizmu

(Tekst wygłoszony na seminarium „Historia i system”)*

Wiesław Juszczak

Wbrew tytułowi naszego spotkania, moja wypowiedź nie będzie ani historyczna, ani – co bardziej naganne – systematyczna. Prezentowany szkic składa się z bardzo wielu cytatów (z jednego, za to ogromnego tekstu), które mają wyznaczyć pewne drogi i przede wszystkim otworzyć wrota wątpliwościom. Może okaże się po tym, czy cel został, i w jakiej mierze został osiągnięty. Ja sam będę próbował powstrzymać się, w miarę możliwości, od wniosków (w każdym razie od wniosków zbyt kategoriycznych, choć moje założenia, uprzedzić muszę z góry, są chyba kategoriycznie skrajne. Będę usiłował je taić na tyle, na ile potrafię).

Uwagi moje będą krążyć głównie wokół kilku fragmentów z Schopenhauera *Die Welt als Wille und Vorstellung*, którego to dzieła życie i, jak sądzę, niebezpieczna (używam tego słowa i ironicznie i bardzo serio) – niebezpieczna aktualność w tej chwili właśnie u nas się zaczyna, dzięki świetnemu przekładowi Jana Garewicza (tom pierwszy opublikowany przed dwoma laty, tom drugi – w zeszłym roku). *Świat jako wola i przedstawienie* wchodzi zatem do polskiego obiegu językowego na blisko dwieście lat od pierwszego wydania pierwszego jego tomu, opracowywanego w latach 1814–1818, i wydrukowanego w rok po ukończeniu. Żeby od razu zamknąć te wstępne informacje, dodam, że wznowienie tomu pierwszego, łącznie z napisanym w ciągu przeszło dwudziestu lat tomem drugim, nastąpiło w 1843 roku, oraz że obie edycje były kompletnym fiaskiem. Recepcja traktatu, w Niemczech samych, rozpoczęła się naprawdę w początku siódmego dziesięciolecia ubiegłego wieku. Nasze spóźnienie można przeto trochę skrócić. Z tym jeszcze, że wpływy tej filozofii wyraźnie zaznaczyły się na przełomie stuleci w polskich kręgach filozoficzno-literackich. Niemniej, jak sądzę, teraz, dzięki publikacji przekładu Garewicza, sytuacja może się diametralnie zmienić, tym bardziej, że Schopenhauer zjawia się w polskiej wersji w momencie bardzo silnego zainteresowania filozofią oraz religią i sztuką Wschodu (zwłaszcza Indii), i że zjawia się już po względnie gruntownym, oczywiście w dość zamkniętym gronie, przyswojeniu czy przynaj-

mniej orientacji dotyczącej filozofii Heideggera, Jaspersa, Gadamera itp. Wszystko to, wolno tu powiedzieć, łączy się w pewną całość, choć jest to całość może bardziej niż pozornie niespójna. W każdym razie całość, kontury której bardzo trudno wykreślić. Jednak tym, co w ogóle o jakiejś całości pozwala w tym przypadku mówić, to traktowanie sztuki jako pewnego sposobu poznania, i stawianie prawdy przed pięknem w upatrywaniu jej celu podstawowego.

Taki kierunek, nadany myśleniu o sztuce, mocne uderzenie tego tonu – stosując porównanie wzięte z akustyki – niejako budzi szereg alikwotów, których miejsce, czas i uwikłanie niekiedy bywa zaskakujące. Ów szereg jest nie do opanowania i jego rekonstrukcja wymagałaby – żeby posłużyć się najbardziej znanym przykładem – przeczytania ponownie tego wszystkiego, co Tatariewicz przeczytał do swej *Historii estetyki*, robiąc to z innym, niż jego, nastawieniem. Chociaż i w tym kompendium wiele przydatnych naszemu dowodzeniu tekstów zostało zebranych. Tatariewicz jednak nigdy nie poświęca im większej uwagi, i – jak wiadomo – pojęcie „prawdy” nie znalazło się w jego *Dziejach sześciu pojęć*.

Co do prawdy zatem: co najmniej od połowy naszego stulecia, od opublikowania tekstu Heideggera napisanego w latach trzydziestych, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, nie sposób w myśleniu o sztuce tego pojęcia ominąć. Dzięki oddziaływaniu jeszcze wcześniejszemu od samej tej publikacji tego, co Heidegger pisał i mówił, ontologiczne ujęcie twórczości artystycznej i jej „śladów”, czyli dzieł, zadało decydujący cios estetycznemu podejściu do sztuki: cios, którego najpełniejszym i bezpośrednio odnoszącym go do całego przed- i pokantowskiego rozwoju estetyki była *Wahrheit und Methode* Gadamera (1960). Te dwie rozprawy, by się tu do nich ograniczyć, nie pozwalają nam już dzisiaj ominąć kwestii związku sztuki z rzeczywistością, czy raczej Rzeczywistością (przez duże „R”), związku poprzez który każde twórcze działanie zmierzając do prawdy, a siedliskiem owej prawdy czyniąc Rzeczywistość, można lub należy określić jako *eo ipso: realistyczne*.

Jednym zdaniem: ontologicznie pojmowany cel sztuki, podważając jej estetyczne cele w ogóle, ale umieszczając je na dalszym planie, czyni ją realistyczną w samej istocie. Dyskusji, przy takim założeniu podstawowym, podlegać może to jedynie, jak rzeczywistość samą będziemy widzieć, pojmować, definiować.

Wspomniane „odkrycie” Heideggera i myślicieli za nim podążających (wśród których Jaspers wysuwa się na pierwszy plan), jest w gruncie rzeczy przypomnieniem tego, jak u początków naszej (europejskiej), a może i każdej kultury,

* Teksty Wiesława Juszczaka i następny, Waldemara Okonia, przedstawione zostały na Seminarium Metodologicznym Stowarzyszenia Historyków Sztuki, które miało miejsce w Nieborowie w dn. 24–26 października 1996 r. Oby teksty ukażą się w książce zawierającej materiały z tego spotkania p.t. *Historia a system* w wydawnictwie Arx Regia, Ośrodka Wydawniczym Zamku Królewskiego w Warszawie, pod redakcją Maryli Poprzęckiej. Autorom i Pani Profesor Maryli Poprzęckiej redakcja składa podziękowanie za zgodę na opublikowanie tych tekstów w naszym piśmie.

zasadnicze, powszechne rozumienie twórczości związane było z jej odniesieniem do prawdy (dodajmy, że jako kategoria ontologiczna, prawda stanowiła cel sztuki, zadanie postawione twórcy, w działaniu, którego wyznaczała zarazem wektor etyczny).

Archaiczna poezja grecka każe badaczom zająć stanowisko wobec tego problemu, jako problemu naczelnego, zupełnie nieraz niezależnie od wziętych tu z filozofii przykładów. Żeby nie szukać daleko: w roku 1979 Anna M. Komornicka wydała znakomitą rozprawę, o wiele mówiącym tytule, *Studia nad Pindarem i archaiczną liryką grecką. W kręgu pojęć prawdy i fałszu*. Mamy tam do czynienia ze sztuką szóstego i piątego wieku. Jeżeli tu pominiemy, z braku miejsca, bardziej złożoną kwestię ekfraz z eposów Homera, oraz jego „teorię sztuki” zawartą w tych fragmentach, gdzie mówi się o poezji wprost, a także w kilku jego inwokacjach do Muz – jeżeli to pominiemy i cofniemy się tylko do początków wieku siódmego (czy przełomu ósmego na siódmy), do Hezjoda, znajdziemy we wstępie do *Teogonii* ustęp mówiący o tym samym. Mamy tam do czynienia z pewnym artystyczno-religijnym toposem, przez niektórych badaczy uznawanym za literacką konwencję, przez innych za opis rzeczywistego doświadczenia o quasi-mistycznym lub po prostu mistycznym charakterze, doświadczenia zwanego epifanią pasterską, poświadczanego wcześniej niż w Grecji na obszarach bliskowschodnich (m.in. w Starym Testamencie). Samotny pasterz, strzegący swego stada w wysokich górach, doznaje wizji, która go czyni prorokiem lub poetą, albo poetą-wieszczem, ponieważ w owych epokach profecja i poezja bywa czymś jednym. W przypadku Hezjoda jest to „spotkanie” pasterza z Muzami na dzikich stokach Helikonu: niewytłumaczalne wydarzenie, czyniące z prostego wieśniaka wszechwiedzącego barda. „Napełniły mnie boskim głosem, bym słał sprawę minione i przyszłe”, śpiewa Hezjod. Muzy, nazwane przezeń $\kappa\omicron\upsilon\rho\alpha\ \mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\omicron\upsilon\ \Delta\iota\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\rho\tau\iota\epsilon\pi\epsilon\iota\alpha$. Przymiotnik $\acute{\alpha}\rho\tau\iota\epsilon\pi\acute{\eta}\sigma$, który Henryk Podbielski, w rozprawie o owym *prooimion* do *Teogonii* („Roczniki Humanistyczne KUL”, 1974, z. 3), oddaje przez „prawdomówny”, bynajmniej tylko do tego znaczenia nie może być u Hezjoda jeszcze sprowadzony. Najbliższy kontekst tego wyrażenia podważa w dodatku tę jednoznaczność. „Córy wielkiego Dzeusa” nie są wyłącznie „prawdomówne”, i same to wyznają:

$\acute{\iota}\delta\mu\epsilon\nu\ \psi\epsilon\acute{\upsilon}\delta\epsilon\alpha\ \mu\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu\ \acute{\epsilon}\tau\omicron\mu\omicron\iota\sigma\iota\nu\ \omicron\mu\omicron\iota\alpha,$
 $\acute{\iota}\delta\mu\epsilon\nu\ \delta',\ \acute{\epsilon}\upsilon\tau\ \acute{\epsilon}\theta\acute{\epsilon}\lambda\omega\mu\epsilon\nu,\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\acute{\epsilon}\alpha\ \gamma\eta\rho\upsilon\sigma\alpha\sigma\theta\alpha\iota.$
(w. 27–28)

„Umiemy (potrafimy) mówić wiele kłamstw (rzeczy fałszywych) podobnych do tego, co prawdziwe (lub: rzeczywiste, słowo $\acute{\epsilon}\tau\omicron\mu\omicron\sigma$ może mieć tu, jak u Homera, oba te znaczenia), potrafimy też, jeśli chcemy, opiewać (rzeczy) prawdziwe (nie ukryte)”. Ostatnie słowo: $\tau\acute{\alpha}\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\acute{\epsilon}\alpha$, trzeba traktować jako właśnie (domyślne „rzeczy”) prawdziwe, a nie „prawdy” (różne), tak jak przeciwstawne $\psi\epsilon\acute{\upsilon}\delta\epsilon\alpha$. Historia słowa $\acute{\alpha}\rho\tau\iota\epsilon\pi\acute{\eta}\sigma$ pokazuje, że do Pindara miało ono sens obojętny lub negatywny względem pojęcia prawdy. Mimo swej etymologii ($\acute{\alpha}\rho\tau\iota\omicron\sigma$ = „stosowny, odpowiedni, słuszny, trafny” etc. + $\acute{\epsilon}\pi\omicron\sigma$ = „słowo, mowa, opowiadanie”, czasem „pieśń”, itd.), u Homera i Hezjoda znaczy przede wszystkim „wymowny”, „obrotny w języku”, i przez to samo może mieć „solistyczny” charakter.

Wiele napisano o tych dwu wersach z *Teogonii*. „Czy obie alternatywy odnosi poeta do własnej twórczości, czy raczej przeciwstawia ją poezji epickiej Homera, jak twierdzi obecnie wielu uczonych” – pisze Podbielski. Nie byłbym skłonny przyznawać racji tej większości. Z jednej strony można w tym zdaniu upatrywać krytyki jakichś nie zachowanych utworów poetycko słabych, o błażej treści, można w tym dostrzegać ostrzeżeń przed poezją niskiego lotu, można też widzieć tu (właśnie przez ukazanie opozycji) retoryczny chwyt, wzmacniający prawdę tego, o czym Hezjod będzie mówił dalej. Bo jemu Muzy objawiają nie tylko jakąś prawdę, ale prawdę najwyższą i zakrytą w zasadzie dla śmiertelnych: prawdę o świecie bogów. W końcu to, co zawiera *Teogonia*, jest absolutną prawdą o rzeczywistości absolutnej, która obejmuje nie tylko zmysłowe zjawiska, ale rozciąga się daleko poza nie. Ta prawda dostępna jest tylko dzięki łasce Muz mówiących do Hezjoda: potrafimy kłamać, umiemy zwodzić, ale tobie ukażemy prawdę, otworzymy przed tobą najbardziej „stromą drogę sztuki” jako mądrość, by się posłużyć tu wyrażeniem późniejszym, pochodzącym od Pindara, który wobec różnych działań artystycznych użył zbiorczego terminu $\omicron\iota\ \sigma\omicron\phi\iota\alpha$.

W pierwszych zatem, w naszej kulturze, wypowiedziach o sztuce odślania się wyraźnie jej istota, zakrywana coraz mocniej w miarę upływu wieków. Historię można winić o to przed wszystkimi innymi naukami. Ona bowiem pierwsza zadaje cios mitycznemu myśleniu, „archaicznej ontologii”, na której tle tworzenie może się naprawdę ukazywać takim, jakie jest, tym czym jest. Dla Schopenhauera historia stanowi model i nazwę zbiorczą wszystkich nauk.

„Historia śledzi nić wydarzeń – pisze – jest pragmatyczna, gdy wyprowadza je zgodnie z prawem motywacji, które określa pojawienie się woli tam, gdzie oświeśla ją poznanie. Na niższych szczeblach jej przedmiotowości, gdy wola działa jeszcze bez poznania, historia naturalna rozpatruje prawa przemiany jej zjawisk jako etiologia, a to, co w nich trwałe, jako morfologia, która za pomocą pojęć ułatwia sobie ujęcie swego niemal bezkresnego tematu, zbierając to, co ogólne, by wywieść z niego to, co szczególne. Wreszcie nagie formy, w których w poznaniu przedmiotu indywidualnego pojawiają się idee rozciągnięte w wielość, czyli czas i przestrzeń, rozpatruje matematyka. Wszystkie one, których wspólną nazwą jest nauka, postępują zatem zgodnie z regułą podstawy dostatecznej w jej rozmaitych postaciach i tematem ich pozostaje zjawisko, jego prawa, związki i wyrastające stąd stosunki” (I, 292–293).

Słowa wyjaśnienia wymaga to, jak Schopenhauer pojmuje regułę „podstawy” (czy, jak się częściej w filozofii mówi, „racji”) dostatecznej. Jest to, jak pisze w *Parerga und Paralipomena* najzwężej, „tylko forma chwytania przez nasz umysł zjawisk, czyli powierzchni rzeczy”. Reguła podstawy dostatecznej pozwala jedynie uchwycić zewnętrzną, nie pozwala więc wyjść poza zjawisko, zjawiskową stronę rzeczy. Jeżeli przy pomocy owej reguły zatem chcemy „uchwycić wewnętrzną istotę natury”, popadamy w sprzeczność. Reguła ta więc umożliwia nam stwierdzenie, że podmiotowi poznającemu zjawiają się jakieś rzeczy, „rzeczy w sobie”, których istota jest dla nas nieprzenikniona. Tu jest Schopenhauer kontynuatorem myśli Kanta, kontynuatorem, jak okaże się, zgola nieortodoksyjnym. W *Die Welt als Wille und Vorstellung* czytamy: opisując regułę podstawy dostatecznej

„potraktowałem czas i przestrzeń, o ile rozpatruje się je w postaci czystej i niezależnej od ich treści, jako szczególną i osobną klasę przedstawień. Tak więc choć bardzo ważne jest odkrycie Kanta dotyczące charakteru owych ogólnych form naoczności, a mianowicie tego, że są naoczne same w sobie i niezależne od doświadczenia, i że są poznawalne w całej swej prawdziwości, na czym opiera się niepodważalność matematyki, to niemniej ważną ich właściwością jest to, że reguła podstawy dostatecznej, która doświadczenie określa jako prawo uzasadniania sądów, występuje tutaj w nader szczególnej postaci, którą nazwałem p o d s t a w ą b y t u, a która w czasie jest następstwem jego momentów, a w przestrzeni położeniem jej części, określających się nawzajem w nieskończoność” (I, 36). Następuje tu zatem, jeśli tak można to określić, „uzewnętrzenie” apriorycznych form zmysłowości. Jeśli zrozumiemy to założenie, kontynuuje Schopenhauer, nie będziemy żywili wątpliwości, „jak ważne dla wejrzenia w najgłębszą istotę (tej reguły) jest właśnie poznanie najprostszej z jej postaci, a wiemy, że jest nią czas. Podobnie jak każda chwila istnieje w nim tylko dlatego, że usunęła poprzednią [...], by równie szybko zostać usunięta, podobnie jak przeszłość i przyszłość (pomijając skutki, jakie pociąga ich treść) nie mają większego znaczenia niż dowolny sen, a terażniejszość jest tylko nierozciąglą i nietrwałą granicą między nimi, tak też odnajdziemy tę samą nicość w każdej innej postaci reguły podstawy dostatecznej i zrozumiemy, że podobnie jak czas, również przestrzeń, a tak jak ona, również wszystko, co jest zarazem w przestrzeni i w czasie, czyli wszystko, co wynika z przyczyn i motywów, posiada tylko względny byt, istnieje tylko dzięki czemuś i dla czegoś rodzajowo podobnego, tj. istniejącego w taki sam sposób. W istocie stary to pogląd: Heraklit opłakiwał wieczny przepływ rzeczy; Platon zdeprecjonował w nim przedmiot jako coś, co wiecznie się staje, lecz nigdy nie jest; [...] Kant to, co tak poznane, przedstawił jako zjawisko jedynie rzeczy samej w sobie; wreszcie prastara mądrość hinduska powiada: 'To M a j a, zasłona ułudy, która przesłania oczy śmiertelnikom i zmusza ich, by widzieli świat, o którym nie można rzec ani, że jest, ani, że go nie ma, bo jest jak sen, jak odbłask słońca na piasku, w którym wędrowiec z daleka dostrzega wodę, albo jak rzucona lina, w której widzi węźa'. Wszyscy oni nic innego nie mieli na myśli i o niczym innym nie mówili, niż tylko o tym, co i my teraz rozpatrujemy: świat jako przedstawienie, podległy regule podstawy dostatecznej” (I, 36–37). I jeszcze: „Czas to nic innego niż tylko ta właśnie postać reguły podstawy dostatecznej i innych właściwości nie ma. Postacią reguły podstawy dostatecznej jest następstwo; następstwo jest całą istotą czasu” (I, 38). Dlatego może pierwszy z przytoczonych tu fragmentów czyni z historii podstawę wszelkich nauk: przedmiotem nauk bowiem jest to, co należy do sfery przedstawień (*Vorstellungen*).

Wróćmy do tego miejsca: wszystkie formy historii, czytaliśmy, „których wspólną nazwą jest nauka, postępują zgodnie z regułą podstawy dostatecznej w jej rozmaitych postaciach i tematem ich pozostaje zjawisko”. A dalej Schopenhauer pisze tak: „Lecz jakiego rodzaju poznanie rozpatruje jedyną prawdziwą istotę świata, która istnieje poza wszelką relacją i niezależnie od niej, prawdziwą treść wszelkich zjawisk, nie podlegającą żadnej przemianie i dlatego na wieki poznana w jednakowo prawdziwy sposób, jednym słowem i d e e,

które są adekwatną przedmiotowością rzeczy samej w sobie, woli? Jest to s z t u k a, dzieło geniuszu. Powtarza ona uchwycone drogą czystej kontemplacji wieczne idee, to, co istotne i co pozostaje we wszystkich zjawiskach świata, i w zależności od materiału, w jakim je powtarza, są to sztuki plastyczne, poezja lub muzyka. Jej jedynym źródłem jest poznanie idei, jedynym celem – przekazanie tego poznania. Podczas gdy nauka, śledząc wiecznie zmienny i nietrwały nurt wielorako ukształtowanych przyczyn i skutków, skazana jest na dalszą drogę, ilekroć osiąga swój cel i nie znajduje nigdy ostatecznego celu ani pełnego zaspokojenia, podobnie jak nie można biegnąc osiągnąć punktu, w którym chmury dotykają horyzontu, to sztuka, przeciwnie, wszędzie jest u celu. Wyrwa bowiem przedmiot swej kontemplacji z nurtu zdarzeń na świecie i dysponuje izolowanym, a to pojedyncze zjawisko, które było znikomo małą cząstką owego nurtu, staje się dla niej reprezentantem całości, ekwiwalentem nieskończonej wielości w czasie i przestrzeni; pozostaje ona więc przy tym pojedynczym zjawisku, zatrzymuje bieg czasu, znikają dla niej relacje; tylko to, co istotne, tylko idea jest jej przedmiotem. Dlatego możemy ją określić po prostu jako sposób rozpatrywania rzeczy niezależnie od reguły podstawy dostatecznej, w przeciwieństwie do rozpatrywania, które właśnie podąża za nią, a które jest drogą doświadczenia i nauki. Ten ostatni sposób rozpatrywania zjawisk porównać można z nieskończoną poziomą linią, pierwszy natomiast z linią pionową, która przecina tamtą w dowolnym punkcie. Sposób posłuszny regule podstawy dostatecznej jest rozumnym sposobem rozpatrywania i tylko on obowiązuje i pomaga zarówno w życiu praktycznym, jak w nauce; natomiast ten sposób, który abstrahuje od treści owej reguły, jest sposobem rozpatrywania genialnym, i tylko on obowiązuje i pomaga w sztuce. Pierwszy sposób rozpatrywania stosował Arystoteles; drugi, w całości biorąc – Platon. Pierwszy przypomina potężną burzę, która posuwa się naprzód bez początku ni celu, wszystko gnie, porusza, porywa; drugi – spokojny promień słońca, który przecina drogę tej burzy, zupełnie przez nią nietknięty. Pierwszy przypomina niezliczone krople wody w wodospadzie wprawione gwałtem w ruch, które zmieniając nieustannie położenie nie spoczywają ani na chwilę; drugi – tęczę, która stoi bez ruchu nad tym szalejącym odmętym” (I, 293–294).

Postawienie sztuki tak wysoko w hierarchii poznania (wyżej umieszcza Schopenhauer jedynie filozofię, ale tym problemem nie możemy się już tu zajmować), dokonuje się dzięki przekroczeniu epistemologii Kanta poprzez wprowadzenie kategorii „woli”, której naturę i działanie pozwala ostatecznie ogarnąć Platona nauka o ideach. Próba połączenia owych dwu systemów, na pierwszy rzut oka karkołomna, zyskuje u Schopenhauera logiczny i jasny tok. „Rzeczy same w sobie” nie są przed nami tak zamknięte, jak utrzymywał Kant. Wewnętrzna istota rzeczy pozostanie niepoznawalna i obca nam tak długo, jak długo trwać będziemy na stanowisku epistemologicznym obwarowanym regułą podstawy dostatecznej. W tym bowiem przypadku, powtórzmy, trzymamy się tylko zewnętrznego oglądu rzeczy. Lecz w każdej istocie tym, co istotne i realne zarazem, jest wola. „Wola, która jest, bo chce, a chce, bo jest”, jak czytamy w *Parergach*. Człowiek, będąc sam „rzeczą w sobie”, dzięki „bezpośredniej samowiedzy”, poprzez to, co nazwać by można introspekcją, odkrywa

w sobie czynnik woli. Czytamy: „ponieważ posiadamy o sobie nie tylko wiedzę zewnętrzną (daną w oglądzie zmysłowym), ale również wewnętrzną, zaś wszelkie poznanie zakłada z istoty swej coś poznawanego i poznającego, zatem to, co poznajemy w nas samych, nie jest czymś, co poznaje, lecz czymś, co chce, podmiotem woli, wolą. [...] identyczność podmiotu woli z podmiotem poznającym, dzięki której (i to koniecznie) słowo 'ja' zawiera w sobie i oznacza oba, jest kluczem do świata [lub lepiej: 'węzłem wiążącym świat', *Weltknoten*] i wobec tego jest niepojęta. Albowiem pojąć możemy tylko stosunki przedmiotów, zaś dwa przedmioty o tyle tylko mogą stanowić jedność, o ile są częściami jednej całości. Tutaj natomiast, gdy mowa o podmiocie, nie obowiązują już reguły stosowane przy poznawaniu przedmiotów, a prawdziwa identyczność poznającego z tym, co zostało poznane jako coś, co chce, czyli identyczność podmiotu i przedmiotu, dana jest bezpośrednio” (*Über die vierfache Wurzel des Satzes*, 1813).

Powtarzając w skrócie: świat jest identycznie czymś jednym dzięki woli obecnej w każdej rzeczy, od nieożywionych po ożywione i rozumne, od kamienia po człowieka. Dzięki tej identyczności wewnętrznej każda rzecz może być poznana „w sobie” na irracjonalnym (co, między innymi znaczy: nieempirycznym) obszarze „porozumienia międzypodmiotowego”, jeśli tak się wolno wyrazić.

Czym jest właściwie wola? Jest tym, na przykład, powiada Schopenhauer, co przyrodnik uzna za wykraczające poza dziedzinę swych dociekań, i nazwie siłą natury. Jest tym, w przybliżeniu, my powiemy z kolei, co Bergson określi wyrażeniem *élan vital* (zapewne nie bez wpływu autora *Die Welt als Wille*). Dalej wreszcie, jest tym, co Platon nazywa ideą lub sferą idei. Schopenhauer mówi wprost: „we wszystkich ideach, tj. we wszystkich siłach przyrody nieorganicznej i we wszystkich postaciach przyrody organicznej, objawia się j e d n a i t a s a m a w o l a, tj. wchodzi w formę przedstawienia, w p r z e d m i o t o w o ś ć. Jej jedność musi więc też dać się poznać w wewnętrznym pokrewieństwie wszystkich jej przejawów” (I, 237). I w końcu: idea pojęta na sposób Platowski, jest tym, co Kant nazywa noumenem. W ten sposób łączy Schopenhauer te dwa systemy, że w obu dostrzega podobny, lub wręcz taki sam stosunek do świata zjawisk, albo zjawiskowości empirycznie poznawanego obrazu rzeczy. W tym punkcie pozostaje wierny epistemologii Kanta. Ale, podążając dalej za Platonem, nadaje tezie Kanta o fenomenach i noumenach charakter czy wymiar ontologiczny. Garewicz ujmuje to w lapidarny sposób: „Przejście do metafizyki okazało się możliwe dzięki przypisaniu waloru ponadczasowości istocie skończonej. Czas jest bowiem tylko formą, w jakiej podmiot ujmuje swe przedmioty. Podmiot poznania nie istnieje w czasie, czas istnieje w nim. Identyczność podmiotu poznającego z podmiotem woli oznacza, że ja występuje jednocześnie w porządku czasu i w porządku wieczności. Kantowskie wyróżnienie sfery fenomenów i noumenów nabiera tu charakteru tezy metafizycznej. Noumen staje się w interpretacji Schopenhauera odwieczną substancją świata, która w porządku czasu przybiera coraz to nową postać. Tej substancji nadaje on nazwę woli, gdyż jedyną jej właściwością jest dążenie do uzewnętrznienia, do obiektywizacji”. Idzie tu więc, ściśle rzecz biorąc, jak dodaje Garewicz nie tyle o samą kategorię woli, ile o „wolę

uprzedmiotowaną lub o uprzedmiotowanie woli”. „Ta kategoria – czytamy jeszcze jedno zdanie z tego komentarza – ma posłużyć do zrozumienia wszelkich zależności występujących w doświadczeniu zewnętrznym, a przede wszystkim ładu lub bezładu panującego w świecie.” Noumeny czy idee (w Platowskim sensie) należą do obszaru nie zmysłowej lecz bezpośredniej naoczności (o czym świadczyć może sama etymologia tego drugiego terminu). Na tym obszarze dopiero możemy, jak mówi Schopenhauer, „rozwiązywać zagadkę bytu”, albo inaczej – odpowiadać na pytanie: „czym jest życie?”. I na obszar ten człowiek ma i może wkraczać w dwu jedynie danych mu z ducha rolach: jako filozof, i jako artysta. Wspomniałem, że nie będziemy bliżej rozważać tu różnic, ustalanych przez Schopenhauera między dwiema tymi dziedzinami. Ale ograniczymy się do krótkiego przytoczenia z drugiego tomu *Świata jako woli*, z rozdziału poświęconego istocie sztuki: „w dziełach sztuki jest wprawdzie zawarta wszelka mądrość, lecz tylko *virtualiter* i *implicite*, natomiast filozofia stara się ją dać *actualiter* i *explicite*, i w tym sensie pozostaje do nich w takim stosunku, jak wino do gron winnych. Filozofia obiecuje więc realny, czysty zysk, zdobycz trwałą i niezniszczalną, gdy tymczasem osiągnięcia i dzieła sztuki dają tylko coś, co trzeba stwarzać wciąż na nowo” (II, 583). A na marginesie należy zacytować jeszcze to wielkie zdanie, w którym filozof mówi, co właściwie to „stwarzać na nowo” znaczy (II, 583): „Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz się tylko siebie samego.” Przejdźmy wreszcie do zagadnienia ostatniego. Jak dokonuje się, jak przebiega, na czym polega poznanie w obrębie sztuki? Jak więc, zarazem, widzi Schopenhauer proces twórczy? Fragment tekstu pochodzi z książki trzeciej tomu pierwszego: „możliwe, ale wyjątkowo tylko występujące przejście od pospolitego poznania pojedynczych rzeczy do poznania idei następuje nagle; mianowicie, kiedy poznanie odrywa się od woli, właśnie przez to podmiot przestaje być tylko podmiotem indywidualnym i jest teraz czystym, bezwolnym podmiotem poznania, który nie poszukuje już relacji zgodnie z regułą podstawy dostatecznej, lecz pogrążony w kontemplacji nastrojących się przedmiotów leży poza związkiem z jakimikolwiek przedmiotami i w tym się wyczerpuje. [...] Jeśli mocą ducha wznosząc się w górę porzucić zwykły sposób patrzenia na rzeczy, jeśli przestać śledzić tylko ich wzajemne relacje, zgodnie z regułą podstawy dostatecznej, czego ostatecznym celem jest zawsze stosunek do własnej woli; a więc jeśli nie rozpatrywać już w rzeczach ich 'gdzie', 'kiedy', 'dlaczego' i 'po co', lecz jedynie i wyłącznie ich 'co' [...]; jeśli nie pozwalać też, by świadomością władało myślenie abstrakcyjne, rozumowe pojęcia, lecz zamiast tego całą mocą ducha zwrócić się ku naoczności, pogrążyć się w nią całkowicie i pozwolić, by całą świadomość wypełniała spokojna kontemplacja obecnego właśnie, naturalnego przedmiotu, czy to jest jakiś widok, jakieś drzewo, skała, budynek, czy jeszcze coś innego; kiedy człowiek się całkiem w tym przedmiocie z a g u b i, tj. zapomina o sobie jako o indywiduum, o swojej woli, i istnieje już tylko jako czysty podmiot, niezmaczone zwierciadło przedmiotu, tak jakby przedmiot istniał zupełnie sam, bez kogoś, kto go postrzega, i nie można było w ogóle odróżnić tego, kto ogląda, od naoczności, ponieważ stali się

tym samym, skoro cała świadomość wypełniona jest całkiem i opanowana przez jeden jedyny naoczny obraz; skoro więc w taki sposób przedmiot znalazł się poza wszelką relacją z czymś innym, a podmiot – poza relacją wszelką z wolą, wówczas tym, co się poznaje, nie jest już pojedyncza rzecz jako taka, lecz i d e a, wieczna forma, bezpośrednio uprzedmiotowienie woli na tym szczeblu; i przez to właśnie człowiek pogrążony w naoczności nie jest już jednostką, gdyż właśnie indywiduum zagubiło się w takiej naoczności, lecz jest c z y s t y m, nie posiadającym woli, nie doznającym cierpienia, pozaczasowym p o d m i o t e m p o z n a n i a. [...] W takiej więc kontemplacji pojedyncza rzecz staje się za jednym zamachem ideą swego gatunku, a oglądająca jednostka – czystym podmiotem poznania. Jednostka jako taka poznaje tylko pojedyncze rzeczy; czysty podmiot poznania – tylko idee” (I, 283–285).

Wyrzeczenie się siebie, tzn. wykroczenie poza indywidualne „parcie” woli, przekroczenie, które Schopenhauer nazywa w pewnym miejscu „negacją woli życia”, jest wielką, trudno osiągalną drogą do sztuki. W tym akcie zapomnienia o sobie artysta porównywalny jest ze świętym, którego czyn tylko świadczy o jego powołaniu i spełnieniu powołania: tu „punktem wyjścia czynu, moralnie rzecz ujmując, jest bowiem nie abstrakcyjne, lecz uchwycone intuicyjnie, bezpośrednio poznanie świata i jego istoty” (I, 578). Jednak, nie jest to poznanie ani w takim sensie, jak artystyczne, ani jak filozoficzne. Jeśli bowiem to ostatnie w szczególności daje jest względem kategorii woli określić tylko negatywnie, jako jej zaprzeczenie, świętość o tym samym dostarcza nam pewnej pozytywnej wiedzy. Świętość, czyli „stan, jakiego doświadczyli wszyscy, którzy osiągnęli pełne zaprzeczenie woli, a który nazwano ekstazą, zachwyceniem, iluminacją, zjednoczeniem z Bogiem”. Ale „stanu tego nie należy właściwie nazywać poznaniem, bo nie ma już formy podmiotu i przedmiotu, a ponadto dostępny jest tylko własnemu doświadczeniu, którego dalej przekazać nie można” (I, 618–619).

W tym zbliżeniu ostatnim, tworzenia i przeżycia mistycznego, Schopenhauer – może głównie poprzez lekcję hinduizmu i buddyzmu, poprzez pisma Mistrza Eckharta, gdy o mistykę chrześcijańską chodzi – zwraca myśl naszą z powrotem ku temu, od czego zaczynaliśmy tutaj. Sztuka, jak w archaicznej myśli greckiej, jest mądrością i poznaniem.

Atakuje wprost rzeczywistość w totalnym jej wymiarze. Jest realistyczna zatem. Ale „realistyczna” w jednym z dwu, co najmniej znaczeń, jakie ten termin może w myśleniu o świecie samym i w myśleniu o sztuce mieć. Znaczenia te podpowiada raczej, niż ostrzej definiuje, jeszcze jeden passus z *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Materialny świat, czytamy na początku pierwszej księgi, świat fenomenów, świat refleksji historycznej i wszystkich innych nauk, jest światem działań. „Cała istota materii sprowadza się do przyczyny i skutku: jej bytem jest działanie. Bardzo trafnie nazywa się więc po niemiecku kwintesencję wszelkiej materialności r z e c z y w i s t o ść i ą. Słowo to znacznie lepiej oddaje sprawę niż 'realność'” (I, 38–39). Oczywiście Schopenhauer używa w pierwszym wypadku terminu „*die Wirklichkeit*”, łącząc go z – czy wyprowadzając od czasownika „*wirken*” – działać; w drugim przywołuje słowo „*die Realität*”. Po polsku mamy: „rzeczywistość” i „realność”. Realizm sztuki odowiadatek zatem „realnemu raczej, niż „rzeczywistemu” światu. Tam natomiast, gdzie, i wówczas, kiedy sztuka zdradza swą istotę, porzuca istotne swe poznawcze cele, kiedy próbuje zbliżyć się do nauki, pełnić funkcje uboczne, czyniąc z nich swe zadanie główne (np. służąc historycznym lub społecznym potrzebom, wiążąc się ze zmiennym, przemijalnym, akcydentalnym), tam nigdy osiągnąć nie zdoła poziomu o b i e k t y w n o ść i i d e i, poziomu tego, co r e a l n e. Pojęcie „realizmu”, zwłaszcza w swoim dziewiętnastowiecznym znaczeniu i w znaczeniach najbardziej w historii sztuki rozpowszechnionych, odnosi się do czegoś, co sztuką w ścisłym sensie i do głębi nie jest. Odnosi się do eskapizmu artystycznego. Do „twórczości”, której brak odwagi wyrzeczenia, której brak ascezy, brak bezwzględnej siły atakowania szczytów.

Pindar mówił o stromych zboczach sztuk. Eliot, po wielu stuleciach, powiada, że ludzki rodzaj zbyt wiele rzeczywistości znieść nie może. Dałoby się to ostatnie strawestować i tak: nie może szczególnie dziś znieść Rzeczywistości zbyt wielkiej. Dotyczy to przeważającej większości „ludzi sztuki” (w niedookreślonym, mętym znaczeniu), nie dotyczy artystów, zawsze nielicznych dzięki którym sztuka nigdy nie przestanie trwać.

(październik 1996)



Rzym 1985. Fot. Anna Beata Bohdziewicz