

STANISŁAW PAZURA

WSPÓŁCZESNA ETYKA NIEMIECKA

K. Sauerland: *Od Diltheya do Adorna —
Studia z estetyki niemieckiej.* Warszawa, PIW,
1986, 238 s.

Dilthey, Nietzsche, Lukács, Bloch, Wittgenstein, Adorno — oto lista koryfeuszy sensu largo współczesnej estetyki niemieckiej omówionych w książce Karola Sauerlanda a. Zestawienie nazwisk nader reprezentatywne tak z punktu widzenia historii estetyki, jak i historii filozofii. Należy zaś nadmienić, że autor omawia z reguły dane poglądy estetyczne na szerokim tle poglądów filozoficznych. Omawiane koncepcje nie są w tej książce bynajmniej izolowane od siebie — wskazuje się na ich powiązania, śledzi dyskusje, na przykład Adorna z Benjaminem. Szczególny nacisk kładzie Sauerland na pojęcie „przeżycie”. Otrzymujemy z jednej strony wyczerpującą genezę tej centralnej kategorii myśli Diltheya w zakresie estetyki niemieckiej XVIII i XIX wieku, z drugiej zaś doniosłe materiały do dziejów „przeżycia” w estetyce XX wieku. Książka zawiera ponadto szkic o głośnej dyskusji nad relacjami ekspresjonizmu i faszyzmu oraz eseje o M u s i l u i — wiele zawdzięczającym kulturze niemieckiej — Łempickim. Wielka erudycja autora oraz wielostronność i oryginalność interpretacji nader trudnych z reguły tekstów decydują przy ukazanej już ich reprezentatywności i ciągłości wykładu o doniosłości książki Sauerlanda a. Dodajmy, że autor jest germanistą i publikuje przeważnie w języku niemieckim. Po niemiecku ukazały się jego fundamentalne książki o D i l t h e y u i A d o r n i e. Omawiana książka jest pierwszą tak obszerną publikacją Sauerlanda w języku polskim i pozwala w istotnej mierze zapoznać się polskiemu czytelnikowi z kilkunastoletnim dorobkiem autora, znacząco poszerzającym wiedzę o współczesnej estetyce.

Rozdział pierwszy, najobszerniejszy, nosi tytuł *Od „wyobraźni” do „przeżycia”, czyli droga do Diltheya.* Karierę wyobraźni w estetyce niemieckiej zapoczątkowują w pierwszej połowie XVIII wieku B o d m e r i Breitinger. Nieco później S u l z e r stwierdza, że *matką wszystkich sztuk pięknych jest właściwie wyobraźnia, dzięki której artysta wy-*

różnią się wśród innych ludzi tak jak filozof dzięki rozumowi (s. 11). Rolę wyobraźni w sztuce badali następnie Herder, Karl Philipp Moritz i Kant. Szczególne zaś miejsce w rozwoju estetyki zajmuje Wilhelm von Humboldt, u którego — jak stwierdza Sauerland — *cała teoria została rozwinięta na podstawie tego pojęcia* (wyobraźni, s. 17). W latach sześćdziesiątych XIX wieku mamy próby pogłębienia analizy „fantazji poetyckiej” przez Cohena, Steinthala i Spielhagena. *Od badań fenomenu fantazji poetyckiej — pisze Sauerland — był już tylko krok do rozwoju pojęcia „przeżycia”* (s. 25—26). Szukając źródeł kariery tego pojęcia w niemieckiej humanistyce drugiej połowy XIX wieku autor zwraca uwagę na trzy przyczyny: *pewien ustalony wzór twórczości, nowe metody w naukach humanistycznych oraz zjawiska ówczesnego życia*. Przyczyna pierwsza to przyświecający zwłaszcza Diltheyowi ideał niemieckiej „literatury przeżyciowej” (*Erlebnisdichtung*), przede wszystkim Goethego. Przyczyna druga to rozwój biografizmu jako metody historyczno literackiej. *„Dotychczasowe rozważania — stwierdza dalej autor — uzmysłowiły nam wprawdzie „aktualność” pojęcia „przeżycie” w XIX wieku, lecz nie wyjaśniły, dlaczego właśnie w drugiej połowie owego stulecia pojęcie to zrobiło tak znaczną karierę. W moim przesławieniu stało się tak dzięki „punktowości” (...) „Punktowość” ta dopasowuje owo pojęcie niejako do nowej sytuacji przeżywania rozpoczynającej się ery maszyn i wielkich mas społecznych (...) Znaczny przyrost przeżyć nagłych, szokujących, pozbawionych kontynuacji w społeczeństwie doby uprzemysłowienia jest, jak wiadomo, związany ze wzmoczeniem się z jednej strony jednostajności życia codziennego, z drugiej zaś odosobnienia jednostki* (s. 41—42). Autor zwraca też uwagę na *przyrost oderwanych wydarzeń (...) w procesie produkcji rozpadającym się w dużym zakładzie przemysłowym na niezliczone poszczególne momenty pracy, które uchodzą kontroli robotnika* (s. 42). Omawiany rozdział książki Sauerlanda zamyka szczegółowa analiza drogi Diltheya do pojęcia „*Erlebnis*” oraz rozumienia tej kategorii w różnych fazach jego twórczości. Na szczególne podkreślenie zasługuje stosowany tu przez autora sposób uprawiania historii estetyki. Jest to zdaniem recenzenta wzór metody tej niełatwej dyscypliny. Sauerland bierze bowiem pod uwagę zarówno źródła idiogenetyczne, wewnętrzne, jak i allogenetyczne, zewnętrzne. Rozpatruje tak autonomiczną, estetyczną karierę badanego pojęcia, jak i jej artystyczne, filozoficzne i społeczne, w tym także ekonomiczne uwarunkowania.

Rozdział drugi to szkic o Nietzschem *Przewartościowanie wartości w obliczu śmierci Boga*. Otwiera go szczegółowa interpretacja „literacko-filozoficzna” słynnego poematu *Tako rzecze Zaratustra*. Sauerland pokazuje jak dochodzi tu do sformułowania podstawowych tez filo-

zofii Nietzschego: idei nadczłowieka i śmierci Boga, idei woli mocy i idei wiecznego powrotu. Polemizuje z powierzchownymi odczytaniem jego postawy jako apologii wojny oraz wyrazu *chęci panowania „herrenmenschów” nad niższymi istotami i dążenia do pozyskania władzy absolutnej* (s. 77). Interpretacja *Zaratustry* stanowi punkt odniesienia dla wykładni podstawowych tez estetyki Nietzschego. *Sztuka daje człowiekowi — pisze Sauerland — możliwość wychodzenia poza własne ograniczenia, możliwość samorealizacji, narzucania życiu własnej woli. W kształtowaniu wyraża się ludzka wola mocy. Pęd życia jest zawsze tożsamy z pędem formowania. Niepohamowana jest chęć formowania u człowieka — artysty* (s. 83). Działanie artystyczne prowadzi do stanu euforii. Jest jednakże tylko pozorem i iluzją, działaniem dla działania. Sztuka jako pozór *pozwała znieść trudy życia* i więcej: *stymuluje człowieka do życia* (s. 84). Mowa jest wciąż o artyście. Estetyka Nietzschego jest filozofią procesu twórczego. Rozumianego zawsze jako twórczość oryginalna przeciwstawiona naśladownictwu. Od radykalnie rozumianego postulatu oryginalności blisko już do koncepcji elitaryzmu *wynoszącej sztukę i artystę nad masy* (s. 85). Elitaryzm określa według Sauerlanda zasadniczą różnicę pomiędzy estetyką Diltheya i Nietzschego. Od Nietzschego też — prekursora i teoretyka modernizmu a nie od Diltheya zaczyna się estetyka XX wieku.

Rozdział trzeci *Zycie i formy* poświęcony jest twórczości młodego Lukácsa, tzn. jego pracom sprzed pierwszej wojny światowej. W rozprawie *O teorii dziejów literatury* bada L u k a c s historyczne uwarunkowanie formy, które upatruje w związku pomiędzy formą i światopoglądem. Uwarunkowania społeczne powodują zmienność formy, ale *przedstawia ona zarazem wartość estetyczną, tj. ponadczasową* (s. 90). Ponadczasowy walor dzieł wynika z tego, że udało się w nich podać — jak stwierdza L u k a c s — *schematy podstawowych odniesień ludzkich*. Schematy te są w procesie recepcji wypełniane różną, zależną od epoki treścią: *W Hamlecie widzą więc wszyscy ludzie i wszystkie epoki symbol własnego niedziałania. Tak jest z Edypem i Faustem, z Dantem i Cervantesem itd.* (s. 91). W *Historii nowoczesnego dramatu* stawia L u k a c s m. in. pytanie, jakie epoki sprzyjają rozwojowi dramatu. Dramat pojawia się wówczas — pisze L u k a c s — *gdy uczucia, myśli i oceny klasy panującej ukute w czasach nieproblematicznych na użytek nieproblematicznych stosunków, zaczynają być problematyczne. Inaczej mówiąc — komentuje Sauerland — dramat powstaje w okresach upadku formacji społecznych w takim momencie, kiedy ludzie znajdują w sobie jeszcze dość siły, by się przed nowym bronić, lecz już odczuwają dokuczliwie ciężar nowych stosunków* (s. 93). Zbiór eseju *Dusza i formy* niełatwo jest interpretować. Sauerland traktuje go za Agnes Heller

w pierwszym rzędzie jako *osobiste wyznania autora* oraz „nową poezję” *jego życia i miłości do Irmy Seidler* (s. 100). To podejście biografistyczne nie przeszkadza jednak autorowi pokazać zawarte w *Duszy i formach* głębokie spostrzeżenia i tezy filozoficzne i literaturoznawcze. W niedokończonyj, nieopublikowanej za życia *Filozofii sztuki* powraca Lukács do problemu trwałości dzieł sztuki mimo historycznego uwarunkowania ich wartości. Głosi tezę bardziej radykalną niż w *O teorii dzieł literatury*. Głosząc — wbrew Diltheyowi — tezę o niemożliwości przekazania przeżyć autora przez dzieło Lukács stwierdza: *Tylko taki utwór, który na nieograniczoną ilość sposobów daje się mylnie zrozumieć jest zdolny oddziaływać w każdej epoce i na każdego* (s. 111). W *Relacji między podmiotem a przedmiotem w estetyce* stanowiącej fragment nie dokończonyj, tzw. *Estetyki heidelberskiej* przedstawia Lukács próbę określenia odrębności przedmiotu estetyki. Ujmuje twórczenie autonomicznego przedmiotu estetycznego jako ustanawianie „nie istniejącego”. Ma on być *całkowicie wyizolowany, odosobniony, wyłączony z wszelkich możliwych powiązań* (s. 113). Najpóźniejsza praca młodego Lukácsa to dostępna w tłumaczeniu polskim *Teoria powieści* z głośną tezą, że powieść jest *epopeją świata opuszczonego przez bogów* (s. 117). Podkreślimy, że zgodnie ze wskazanymi już ogólnymi założeniami swej książki Sauerland śledzi u młodego Lukácsa związki i opozycje z myślą Diltheya a także Nietzschego. Pewien niedosyt pozostawia fakt, że Sauerland ograniczył się do paru uwag o związkach i opozycjach pomiędzy wczesną i późniejszą, marksistowską twórczością Lukácsa. Zdaniem recenzenta nie tylko znajomość wczesnego jego dorobku jest konieczna dla zrozumienia myśli późniejszych ale i istnieje też relacja przeciwna zgodnie z Marksowską dyrektywą, że *anatomia człowieka jest kluczem do anatomii małpy*.

Konieczność ograniczeń powoduje, że poprzestanę w niniejszej recenzji na wymienieniu tytułów rozdziałów o Łempickim (*Poetyka czysta*) i M u s i l u (*Przyrodznawcy i poeci*). Dwa rozdziały książki Sauerlanda — szósty *O Bogu języka, rzeczach i historii* i następny *Przeżycie i doświadczenie* — poświęcone są myśli Waltera Benjamina. *Walter Benjamin — pisze Sauerland — należy do tych myślicieli XX wieku, którzy fascynują głębią i tajemniczością. Jest trudny do sklasyfikowania. Zawodzą próby przyporządkowania jego filozofii mesjanizmowi judajskiemu, materializmowi historycznemu czy teorii krytycznej, ponieważ przejmował z każdego kierunku tylko to, co mieściło się w jego koncepcji* (s. 133). Autor śledzi następnie myśl Benjamina od wczesnej pracy *O języku w ogólności i języku człowieka* poprzez *Zadanie tłumacza i Narodziny niemieckiej tragedii* po zamykające dzieło Benjamina tezy *O pojęciu historii* pokazując m. in. stałą obecność

wątku mesjanicznego połączonego przy końcu z krytyczną recepcją marksizmu. W rozdziale *Przeżycie i doświadczenie* omawia Sauerland obok podanego w tytule przeciwstawienia pojęcie „aury”, rolę mas w sztuce i teorię obrazów dialektycznych. Szczególnie interesująca jest analiza głośnej tezy Benjamina o utracie „aury” przez sztukę współczesną. Pod pojęciem „aura” rozumiał on *niepowtarzalne zjawisko oddalenia* (s. 155). Sauerland zwraca m. in. uwagę, że *Benjamin dla odróżnienia dzieł sztuki posiadających aurę od nie posiadających jej stosuje różne kryteria. Jest ich — pisze dalej — co najmniej trzy. Pierwszym kryterium jest kwestia reprodukowalności; drugim — zagadnienie, czy rzecz została przedstawiona z dystansu, bez jej naruszania, czy nie; wreszcie trzecim kryterium jest pytanie, czy odbiór dzieła sztuki odbywa się w kontemplacji, czy jest to tylko wrażenie ulotne* (s. 157).

W rozdziale *Bezpośredniość i antycypacja* omawia Sauerland filozofię i estetykę Ernesta Blocha. *Człowiek jest istotą — wyjaśnia Sauerland filozofię Blocha — która uprzytamnia sobie przede wszystkim to, czego jej brak (...) czuje swój głód i potrzebę. U Blocha głód oznacza wszelkie poczucie braku (...) oznacza to, że człowiek zawsze spogląda przed siebie (...) że jest istotą antycypującą* (s. 169). *Przedświt „prawdziwego bytu”, stanowiącego „ultimum” i „optimum” wszelkiego istnienia, w sposób najbardziej czytelny przejawia się w religii i sztuce* (s. 172). Bloch preferuje przy tym sztukę. Stąd znamienita rola pierwiastka estetycznego w jego filozofii. *Królową sztuk jest przy tym muzyka, sztuka w najwyższym stopniu kipiąca utopią* (s. 173). *W dźwiękach muzyki przemawia do nas nasze prawdziwe „ja”, nasza przyszła tożsamość, nasza quasi boska natura* (s. 74). Szkic o Blochu zamyka analiza charakterystycznych dla późnego okresu jego twórczości wątków marksistowskich filozofii Blocha. Sauerland pokazuje zarówno to co łączy Blocha z Marksem, jak i to co go istotnie odeń różni.

Dziewiąty rozdział książki nosi tytuł *Ekspresjonizmu a faszyzm, czyli o dyskusji w Niemczech w latach trzydziestych*. Osią sporu była paradoksalnie dla nas dzisiaj brzmiąca teza o ideologicznym związku ekspresjonizmu z faszyzmem. Najdobitniej artykułował ją Alfred K u r e 11 a. Zbliżone poglądy głosił Luáacs. Wśród ich polemistów poczesne miejsce zajął Bloch. *„Skoro ekspresjonizm prowadzi do faszyzmu — sztydził on — należy się dziwić, że sami faszyści nie rozpoznali swoich duchownych poprzedników, że zdecydowali się na urządzenie wystawy „Entartete Kunst”, gdzie między innymi pokazywano obrazy ekspresjonistyczne jako produkty szkodliwe dla zdrowego rozwoju Niemiec* (s. 185). Również Brecht bronił ekspresjonistów w swoich, dużo później jednak opublikowanych, notatkach.

Sygnalizując tylko krótki szkic *Estetyka Ludwiga Wittgensteina* sku-

piamy uwagę na zamykającym książkę Sauerlanda fundamentalnym opracowaniu *Kilku pojęć z estetyki Theodora W. Adorna*. Obejmuje ono podrozdziały: 1. *Dekoncentracja i odczarowanie*, 2. *Pojęcie „apparition”*, 3. *„Nie istniejące” a utopia*, 4. *Milczenie*, 5. *Niema ekspresja*, 6. *Ciemność i śmierć*, 7. *Pojęcie nowoczesności*, 8. *Absurd*. Adorna niepokoił fakt — stwierdza Sauerland — że w epoce środków masowego przekazu sztuka ulega „odczarowaniu”, traci właściwości, które tradycyjnie określały jej istotę. Jako artykuł masowej konsumpcji sztuka pozbawiona zostaje swej cechy charakterystycznej: przestaje być zagadkowa. Nie odsyła poza siebie samą, rezygnuje z transcendencji, zatracą artyzm (s. 197). Teza o zaniku czaru i artyzmu wynika z asymilacji twierdzenia Benjamina o zaniku aury. Na tym jednak kończy się zgodność poglądów obu tych myślicieli. Benjamin bowiem oceniał pozytywnie nieauratyczną sztukę masową, Adorno zaś zdecydowanie ją potępiał. Podkreślał, że sztukę tę determinuje wartość wymienna — miast użytkowej — i, że staje się ona narzędziem manipulacji i ujarzmiania mas. Omówione procesy sięgają poza obszar sztuki masowej. *Przedmiotem nabożnego zachwyty konsumenta* — pisał Adorno — są pieniądze, za które kupił bilet na koncert Toscaniniego. Sam przyczynił się do sukcesu, który reifikuje i uznaje za obiektywne kryterium, nie rozpoznając w nim swojego udziału. Ale jest „twórcą” tego sukcesu nie dlatego, że koncert mu się spodobał, lecz dlatego, że kupił bilet (s. 198). Konsekwencją zjawiska odczarowania są przemiany percepcji estetycznej, w której dominuje postawa dekoncentracji. Inną podstawową kategorią estetyki Adorna jest pojęcie „apparition”. *Pojęcie „apparition”, a także motyw fajerwerku* — pisze Sauerland — godzą w tradycyjną estetykę, która definiuje sztukę opierając się na kategorii trwania, często zastępowanej kategorią ponadczasowości. Natomiast według Adorna szansę przetrwania, a w każdym razie trwania przez jakiś czas, mają wyłącznie takie dzieła, które dążą do uchwycenia i transcendencji tego, co chwilowe i ulotne (s. 202). Pojęcie „apparition” wyraża Adornowską ideę ujawniania się w sztuce „nie istniejącego” — czegoś, co możemy zaledwie przeczuwać na podstawie zawartych w nim fragmentów „tego, co istnieje” (s. 204). Pojęcie nie istniejącego wiąże się zaś z problemem utopijności sztuki. Z tym, że utopia występuje w filozofii i estetyce Adorna jedynie w formie tzw. często „intencji utopijnej”. Nie kształtuje się tu bliżej określonej wizji przyszłości. Intencja utopijna wyrasta nie tyle z marzeń o lepszym świecie, ile raczej z krytyki świata istniejącego, który jest zły (s. 205). Takiej krytyki, takiej negacji dokonuje sztuka „autentyczna”. Jednakże przeciw potokowi słów, jaki zalewa i tyranizuje człowieka, sztuka może zaprotestować tylko wycofując się w milczenie, a więc na skraj własnej egzystencji (s. 208). Głębszym uzasadnieniem milczenia sztuki jest sytuacja histo-

ryczna. „Po epoce masowej zagłady, której kulminacją był Oświęcim — podkreśla dalej Sauerland — wiersze mogą pisać tylko barbarzyńcy. Na to, co się działo w Oświęcimiu, istnieje tylko jedna odpowiedź — milczenie. Koronnymi przykładami literatury milczącej są dla A d o r n a utwory Becketta i Paula C e l a n a. Z ideą milczenia sztuki powiązane jest pojęcie „niemej ekspresji”. Prawdziwy język sztuki — pisze A d o r n o — jest niemy... Twierdzi, że autentycznej sztuce przysługuje ekspresja niewyraźnego, płacz, któremu zabrakło łez (s. 216—217).

Sztuka radykalna — stwierdza gdzie indziej A n d o r n o — znaczy dziś tyle co sztuka ciemna, której zasadniczą barwą jest czerń (s. 217). Tak więc sztuka współczesna — podsumowuje Sauerland — jeśli chce sprostać swojej epoce, musi związać się ze światem ciemności i śmierci, tak jak się to dzieje w „Końcówce” Becketta — jednak nie wyrzekając się do końca antytezy takiego świata. Inaczej mówiąc, powinna tak ściśle zespolać śmierć z nadzieją, żeby nie można ich było rozróżnić (s. 217—218). Pominiemy w tym sprawozdaniu bardzo bogaty i pouczający fragment rozprawy o Adornie traktujący o pojęciu „nowoczesność”. Rzecz o Adornie zamyka analiza pojęcia „absurd”. *Adornowska teoria sztuki nowoczesnej* — stwierdza Sauerland — kulminuje w przekonaniu, że absurd jest jedyną formą artystyczną, zdolną w sposób adekwatny wyrazić rozkład tego świata (s. 228). Jedyną sensowną legitymacją dzieł sztuki — pisze A d o r n o — jest ich nieprzystępność dla pojęcia sensu (s. 228). *Apparition* nie istniejące, milczenie, niema ekspresja, ciemność, absurd — oto powiązane ze sobą pojęcia dialektyki negatywnej A d o r n a charakteryzujące autentyczną sztukę współczesną. Niemal niemożliwą sztukę świata, który zaznał barbarzyństwa Oświęcimia. Zasługą S a u e r l a n d a jest sugestywna próba uporządkowania nader trudnej do interpretacji koncepcji A d o r n a. Rzecz o Adornie szczególnie udanie więczy omawianą książkę o estetyce niemieckiej.