

GRZEGORZ DZIAMSKI

WSTĘP DO MARKSISTOWSKIEJ FILOZOFII SZTUKI

Pewna dwuznaczność ukryta jest już w tytule książki Iwony Lorenc — *Wstęp do filozofii sztuki. Od Kanta do Lukácsa*¹. Pytanie, jakie się tutaj od razu nasuwa, brzmi: czy chodzi tu o wstęp do filozofii sztuki w ogóle, czy też o wstęp do określonej filozofii sztuki, co mogłyby sugerować wymienione w podtytule nazwiska? Pierwsze dwa rozdziały książki zdają się świadczyć, że chodzi o wstęp do filozofii sztuki w ogóle, natomiast ostatni — trzeci rozdział — że jednak o wstęp do określonej filozofii sztuki. W rozdziale tym autorka przedstawia bowiem kanoniczny dla polskiej literatury i dobrze w niej utrwalony zarys marksistowskiej filozofii sztuki: zaczyna swój wykład od klasycznej filozofii niemieckiej i poprzez Marksa, Plechanowa, Łunaczarskiego, Goldmanna prowadzi go do Lukácsa. Ciekawe, że punktem dojścia jest właśnie L u k á c s, który rozszczepiając marksizm na tzw. zachodni i wschodni, znakomicie problematyzuje marksistowską refleksję nad sztuką, pozbawia ją jednoznaczności, ale za to czyni ciekawszą dla dzisiejszego czytelnika i silniej powiązaną ze współczesną rzeczywistością artystyczną.

Książka podzielona jest na dwie części: w pierwszej autorka usiłuje wydzielić filozofię sztuki spośród innych rodzajów refleksji nad sztuką, w drugiej — wprowadzić czytelnika do tak wyodrębnionego dyskursu o sztuce, czyli marksistowskiej filozofii sztuki. Sztuka, twierdzi zupełnie słusznie autorka, może być przedmiotem badań rozmaitych nauk szczegółowych, estetyki, a także filozofii. Czy możliwe jest jednak oddzielenie nauk o sztuce od estetyki i filozofii i czym miałyby być estetyka, która nie byłaby ani nauką, ani filozofią?

W pierwszym rozdziale zatytułowanym *Sztuka jako przedmiot badań pozafilozoficznych*, omawia autorka historię sztuki, socjologię sztuki, psychologię sztuki oraz kulturologiczną czy kulturoznawczą refleksję nad sztuką. Rozdział ten ma charakter sprawozdawczy, ma prezentować

¹ I. Lorenc: *Wstęp do filozofii sztuki. Od Kanta do Lukácsa*. Warszawa 1987.

współczesny stan badań i charakterystyczne dla wymienionych nauk orientacje metodologiczne. Nie zawsze jednak rekonstrukcje te trafnie oddają istniejący stan rzeczy. I tak, prezentując współczesną postać historii sztuki, autorka akcentuje jako węzłowy spór pomiędzy dwoma modelami badawczymi — modelem badań immanentnych oraz podejściem biorącym pod uwagę pozaartystyczne, społeczne konteksty sztuki. Tymczasem główna linia podziału we współczesnej metodologii historii sztuki zdaje się przebiegać pomiędzy zwolennikami orientacji stylistycznej (A. R i e g l, H. W ô l f l i n) z jej ikonologicznym przedłużeniem (E. Panofsky, J. Białostocki), a badaczami o wyraźnie anty-stylistycznym podejściu (E. G o m b r i c h, G. Kubler). Autorka pomija również kwestię tzw. metodologicznej dojrzałości poszczególnych dyscyplin naukowych. Dzieje historii sztuki jako samodzielnej dyscypliny zaczynają się od W i n c k l e m a n n a, choć można sięgnąć jeszcze głębiej w przeszłość, na przykład do Vasariego, nie zmienia to jednak w niczym faktu, że metodologiczną dojrzałość osiągnęła historia sztuki dopiero pod koniec XIX wieku wraz z opracowaniem kategorii *stylu*. Problem ten jeszcze wyraźniej występuje na terenie socjologii sztuki. Ta i n e czy G u y a u zapoczątkowują, a Arnold Hauser rozwija i popularyzuje socjologiczne myślenie o sztuce, ale socjologia sztuki konstituuje się znacznie później, wtedy, kiedy pytanie o stosunek sztuki do społeczeństwa zostaje uszczegółowione, skonceptualizowane i wyrażone w aparaturze pojęciowej przystosowanej do wymogów badań empirycznych. Jerzy Szacki w swojej *Historii myśli socjologicznej* odróżnia dzieje myśli socjologicznej od znacznie krótszych dziejów socjologii i jeszcze młodszych dziejów analiz socjologicznych. Andrzej M e n c w e l mówi o paradygmatach socjologii sztuki, dających się wyrazić zwrotami: *sztuka jako obraz społeczeństwa* oraz *sztuka jako instytucja*. Ten drugi paradygmat zaczyna się wraz z Robertem E s c a r p i t, Hansem Norbertem Fugenem, Harry Levinem, Raymondem Williamsem — i dopiero on czyni z socjologii sztuki w miarę samodzielną dyscyplinę badawczą². Iwona Lorenc omawia oba te modele — mimetyczny i instytucjonalny — traktując je jako alternatywne, co jest jawnym anachronizmem. Trochę podobnie rzecz się przedstawia z psychologią sztuki. Autorka wyróżnia tu dwie tendencje, przy czym jedną z nich określa mianem *psychologistycznej*, a drugą — *antypsychologistycznej* (sic!). Określenie *antypsychologistyczna psychologia sztuki* brzmi co najmniej dziwnie, autorytet Romana Ingardena, którym autorka

² Por. *Wstęp do: W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. T. 1, Warszawa 1977.

podpiera to rozróżnienie, zostaje nadużyty, a intencje polskiego fenomenologa wypaczone. Ingarden pisał o psychologizmie i antypsychologizmie w nauce o literaturze, a nie w psychologii sztuki. Jest to istotna różnica. Wyrazem *psychologistycznej tendencji w psychologii sztuki* jest dla autorki psychoanaliza w wersji Freuda i Junga. Autorzy ci, jak wiadomo, dają początek dwóm różnym tendencjom w refleksji nad sztuką: psychoanalitycznej oraz mitograficznej czy archetypowej. Z kolei pierwsza z nich — psychoanalityczna — daleko już odeszła od klasycznych analiz Freuda. Norman N. Holland mówi o trzech fazach psychoanalitycznej refleksji nad sztuką. Tymczasem Iwona Lorenc wymienia kontynuatorów Freuda — Karen H o r n e y, Herberta Marcusego, Ericha Fromma, Alfreda Adlera — pomijając psychoanalityka, który wykazywał największe zainteresowanie sztuką, Otto Ranka, autora takich prac jak *Artysta* (1907), *Totenizm w baśni* (1913), *Nagość w poezji i legendzie* (1913). Pomija też rzesze innych badaczy sztuki inspirowanych psychoanalizą (Gastona Bachelarda, Herberta Reada, Ernesta Krisa, Antona Ehrenzweiga, Simon O. L e s s e r), podkreślając w zamian bezdyskusyjny i powszechnie znany wpływ Freuda na myśl humanistyczną naszego stulecia. *Antypsychologistyczny* model psychologii reprezentuje, w ujęciu autorki, Lew Wygotsky. Prawdopodobnie bardziej znanym przedstawicielem *obiektywnej i bezosobowej psychologii dzieła sztuki*, jak pisze autorka, jest Rudolf A r n h e i m. Ostatnią z omawianych przez Iwonę Lorenc dyscyplin jest teoria kultury, rozwijająca się w oparciu o antropologiczną i socjologiczną wiedzę o kulturze. Nie wiadomo jednak, kto reprezentuje kulturologiczne podejście do sztuki i czym miałyby się ono wyróżniać? Czy jest to w ogóle jakieś nowe podejście badawcze, czy tylko dyrektywa nakazująca ujmować sztukę jako część kultury? Jeżeli ta druga odpowiedź jest słuszna, to postulat ten spełniany jest dziś w wielu pracach z zakresu historii sztuki, jak również socjologii i psychologii sztuki.

Próba oddzielenia nauk o sztuce od filozofii nie wypada zadowolająco. Pomijając już tak oczywisty fakt, że za każdą naprawdę istotną propozycją w historycznej, socjologicznej czy psychologicznej refleksji nad sztuką kryje się zawsze jakaś opcja filozoficzna, jakaś filozofia sztuki, sama idea rozdzielenia ma pozytywistyczny rodowód, obcy raczej dzisiejszej humanistyce. Nikt sobie nawet dziś nie wyobraża, aby nauki humanistyczne mogły rozwijać się w oderwaniu od filozoficznej refleksji: bez filozofii możliwy jest przyrost wiedzy naukowej, ale niemożliwy jest rzeczywisty postęp w naukach humanistycznych, szczególnie takich, które nie osiągnęły jeszcze statusu nauk w pełni teoretycznych i nie wia-

domo czy kiedykolwiek go osiągną³. Z drugiej strony filozofia, która chce być naprawdę współczesna, przestaje się dziś zamykać i obudowywać w stworzonych przez siebie systemach, włączając się — jak powiada Habermas — w rozgałęzioną sieć nauk humanistycznych i społecznych, aby przysparzać korzyści wszędzie tam, gdzie chodzi o podstawy, poznania, mowy i działania, co do których zakłada się, że są prawdopodobnie powszechne*. Jeszcze mniej przekonujący jest drugi rozdział, w którym Iwona Lorenc ukazuje sztukę jako przedmiot badań estetyki i próbuje oddzielić estetykę od nauk szczegółowych i filozofii sztuki.

Zakres zainteresowań estetyki pozostaje ciągle niedookreślony, łatwiej podać zagadnienia, na których skupia się uwaga estetyków, aniżeli precyzyjnie wskazać przedmiotową dziedzinę tej dyscypliny. Podobne rozwiązanie przyjmuje Iwona Lorenc. Zamiast jednak zaufać któremuś z estetyków, arbitralnie uznaje za przedmiot estetyki: a) piękno, b) sztukę, c) wartości estetyczne, d) przeżycia estetyczne. Z klasyfikacji tej wynikałoby, że piękno nie jest wartością estetyczną. Jest to oczywisty lapsus. Omawiając sztukę, przywołuje autorka słynną alternatywną definicję sztuki Władysława Tatarkiewicza (cytując ją niedokładnie), która brzmi: *Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć — jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać*⁵. Definicji tej nie należałoby już dziś przyjmować bezkrytycznie; wydaje się że szczególnie pierwsza jej część wymaga pewnej korekty. Sztuka odtwarzając rzeczy bądź wyrażając przeżycia zawsze używa form, odtwarzanie i wyrażanie w sztuce zawsze wiąże się z konstruowaniem form, zdolnych coś odtworzyć bądź wyrazić.

Nakreślony przez autorkę obraz estetyki ma wszakże jedną, znacznie istotniejszą wadę, sugeruje mianowicie, jakoby estetycy, różniąc się między sobą w kwestiach szczegółowych, na przykład co do statusu wartości estetycznych, swoistości przeżyć estetycznych czy definicji sztuki, zgadzali się na zaprezentowane w książce ujęcie estetyki. Tymczasem nie jest to prawda i we współczesnej estetyce wyróżnić można przynajmniej trzy ujęcia estetyki: jako teorii estetycznej zajmującej się wartościami i przeżyciami estetycznymi; jako filozofii sztuki; jako meta-

³ Na temat przedteoretycznej i teoretycznej fazy w rozwoju nauki patrz J. Kmita: *O kulturze symbolicznej*. Warszawa 1982 — rozdział pt. *Nauka jako przykład rozwijającej się historycznie dziedziny kultury symbolicznej*.

⁴ Wywiad J. Habermasa dla „New Left Review” z 1985, cyt. za: „Colloquia Communia” 1986, nr 4—5, s. 11.

⁵ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975, s. 59.

krytyki⁶. W przypadku estetyki pojmowanej jako filozofia sztuki estetyk może ale nie musi zajmować się problemami wartości i przeżyć estetycznych — może uznać te kategorie za mało operatywne w refleksji nad sztuką, szczególnie dzisiejszą. Zależy to od tego, czy reprezentuje on — jak ujmuje to Bohdan Dziemidok — estetyczną koncepcję sztuki czy też nie⁷. To samo powiedzieć można o estetyce rozumianej jako metakrytyka, czyli filozofia krytyki. Czy możliwe jest w tej sytuacji oddzielenie filozofii sztuki od estetyki? Tak, powiada autorka, ponieważ nie chodzi jej ani o filozofię sztuki jako jedną z wersji uprawiania estetyki, ani o filozofię sztuki jako jedną z *filozofii regionalnych* (co w praktyce jest tym samym), ale o filozofię, która w sztuce widzi kategorię filozoficzną, *sposób realizacji tych problemów, które dostrzega i formułuje filozofia* (s. 94). Tak pojmowana filozofia sztuki prezentowana jest w ostatnim, trzecim rozdziale książki.

Punktem wyjścia tego rozdziału zatytułowanego *Sztuka jako przedmiot filozofii* jest Kant, który z estetycznej władzy sądenia uczynił pomost pomiędzy czystym i praktycznym rozumem, rzeczywistością przyrodniczą i światem wartości, poznaniem i wolą, sferą konieczności i sferą wolności. Wyrazem harmonijnego zespolenia tych przeciwieństw było dla Kanta piękno, dopiero jego następcy, przede wszystkim Schiller i Schelling, w miejsce piękna wstawili sztukę. *Kant wysunął tedy na naczelne miejsce twórczą czynność ducha, w przeciwieństwie do dotychczasowego rozpatrywania biernej receptywności ducha wobec rzeczywistości. (...). Dla zagadnienia twórczości artystycznej musiała ta nauka Kanta z natury rzeczy posieść znaczenie wprost rewolucyjne. Toć twórcza moc ducha ludzkiego błyszczy szczególnie silnie w sztuce. Jakże nie miała więc była filozofia sztuki korzystać z całą skwapliwością z nauki robiącej z twórczej mocy ducha nie tylko oś sztuki, lecz wprost oś świata? Kant nie wysunął był zresztą jeszcze tych ostatecznych wniosków z własnego stanowiska. Uczynili to dopiero jego następcy: romantycy i idealisci*⁸.

Iwona Lorenc omawia poglądy następców Kanta — Schillera, Schellinga, Hegla — traktując je jako trzy zasadnicze koncepcje sztuki, w których wyraziło się dążenie klasycznej filozofii niemieckiej do zniesienia wskazanej przez Kanta dychotomii: przedmiotowa, zewnętrzna rzeczywistość *versus* podmiotowa, ludzka wola. Oczywiście między eschatologiczno-estetyczną koncepcją Schillera a sy-

⁶ Por. G. Dickie: *Aesthetics: An Introduction*. Indianapolis 1971, s. 45.

⁷ B. Dziemidok: *Czy sztuka ma estetyczną naturę?* „Colloquia Communia” 1987, s. 5.

⁸ M. Sobieski: *Filozofia sztuki* (1924), s. 70.

stemem Hegla, w którym sztuka stanowi zaledwie pierwszy, wstępny etap zdobywania przez ludzkość samowiedzy, zachodzi fundamentalna rozbieżność: Schiller wierzy w przyszłość sztuki i funkcję, jaką ma ona spełnić w samodoskonaleniu się gatunku ludzkiego, podczas gdy Hegel misję sztuki uznaje za wypełnioną, otwierając dyskusję nad śmiercią sztuki. Marksowi, jak wiele lat temu wykazał Stanisław Pazura⁹, bliższa była eschatologiczno-estetyczna wizja Schillera niż Hegla pesymistyczna ocena przyszłych losów sztuki, stąd pojawiająca się u Marksa idea *homo aestheticus* i gnomiczna, wielokrotnie cytowana wypowiedź z *Ideologii niemieckiej o społeczeństwie komunistycznym*, w którym nie będzie malarzy, a co najwyżej ludzie zajmujący się malowaniem. *Być może z tej nowej, marksowskiej perspektywy — pisze Iwona Lorenc — sztuka odzyska swoją rzeczywistość, zepchniętą u Hegla do rzeczywistości myślenia? Być może jej koniec, głoszony przez filozofa epoki filozofii, nie będzie konieczny, a nadzieje jej przyszłego rozkwitu, niemożliwe na gruncie systemu Hegla, odnajdą tu swoje uzasadnienie?* (s. 149).

Tak ostatni rozdział, jak i cała książka Iwony Lorenc, wydaje się opierać na pewnym nieporozumieniu. Autorka stawia sobie zadanie oddzielenia filozofii sztuki od estetyki i nauk szczegółowo zajmujących się sztuką. Aby tego dokonać, przyjmuje specyficzne rozumienie filozofii sztuki, o którym przybliżone pojęcie daje ostatni rozdział. Czy można sobie jednak wyobrazić współczesną estetykę europejską bez Kanta i Hegla? Czy można z dziejów estetyki usunąć Schillera, Schellinga, Lukácsa, a choćby Plechanowa i Łunaczarskiego? Oczywiście, że nie. Czy estetycy nie dostrzegają u wymienionych autorów tych zagadnień, na które zwróciła uwagę Iwona Lorenc? Czy nie sytują poglądów tych autorów w kontekście rozwijanej przez każdego z nich filozofii? Wystarczy sięgnąć do wydanej wiele lat temu pracy Michała Sobeskiego, aby się przekonać, że zawsze tak czynili. W czym więc tkwi nieporozumienie? Iwona Lorenc zajmuje się losami pewnej idei filozoficznej, wprowadzonej do europejskiej świadomości przez klasyczną filozofię niemiecką, a znajdującej swe przedłużenie w marksizmie. Ideą tą jest przekonanie o możliwości zniesienia przedmiotowo-podmiotowej opozycji, w którym to procesie przyznaje się sztuce ważną rolę mediacyjną i dezalienacyjną zarazem, bo przywracającą *odczłowieczony* świat rzeczy ludzkiemu światu myśli woli i woli. Gdyby autorka nie założyła zbyt pochopnie, iż *tym, co wspólne w postępowych nurtach filozofii XIX i XX-wiecznej jest kształtowanie się świadomości, że prawda jest całością* (s. 9), skrywającą się za pozorem przed-

⁹ St. Pazura: *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*. Warszawa 1967.

miotowo-podmiotowej opozycji, to nie utrzymywałyby, że analizowany przez nią problem filozoficzny określa zarazem granice filozofii sztuki. Zgodziłaby się, że jest to jeden z istotnych wątków marksistowskiej refleksji nad sztuką bez względu na to, czy nazwiemy ją marksistowską filozofią czy estetyką. Dzięki temu odpadłyby rozważania na temat różnic między filozoficznym a pozafilozoficznym i estetycznym (czyli jakim?) podejściem do sztuki, zaś uwaga, tak autorki jak i czytelnika, mogłaby się w większym stopniu skupić na wybranym problemie — jak całość *przejawiając się w sztuce, nobilituje ją do rangi wyrazu prawdy i zarazem koniecznego szczebla na drodze do niej* (s. 101).