

PIOTR ŻUCHOWSKI

Estetyka jako probierz ontologii

ARTUR MORDKA, *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008, ss. 266.

Czytelnik polski zainteresowany ontologicznymi zagadnieniami w estetyce niewątpliwie sięgnie przede wszystkim po dzieła Romana Ingardena, którego koncepcja dzieła sztuki jest znana i szeroko analizowana nie tylko na gruncie filozofii polskiej. Znacznie słabiej w literaturze przedmiotu reprezentowana jest koncepcja Nicolaia Hartmanna. Lukę tę stara się wypełnić książka Artura Mordki.

Omawiana pozycja liczy 266 stron i podzielona jest na dziewięć rozdziałów, których treść — zgodnie z zamiarem autora — tworzy strukturę odwróconej piramidy: jej wierzchołek stanowią badania poruszające najbardziej fundamentalne problemy bytu, istnienia i sposobów istnienia, które przez kolejne piętra analiz bardziej szczegółowych kwestii rzeczywistości, irrealności, idealności, przechodzą do rozważań nad przedmiotem estetycznym, jego strukturą i sposobem istnienia, następnie do zagadnień związanych z estetycznością człowieka i natury, strukturą i sposobem istnienia obrazu, aż po wieńczące całość problemy postrzeżenia estetycznego i wartości estetycznych. Każdy rozdział kończy się stanowiącym podsumowanie omawianych w nim zagadnień paragrafem pokazującym, jak wypracowane rozstrzygnięcia ontologiczne i estetyczne rzutują wzajemnie na siebie. Takie wzajemne odniesienie obu rodzajów zagadnień realizuje przyjęty przez autora zamysł, by konkret (detailed rozważania z zakresu estetyki) unaoczniał zasadę (rezultaty wypracowane w badaniach ontologicznych), zasada zaś tłumaczyła konkret (s. 18). Niewątpliwie dzięki powyższym zabiegom cel ten autorowi udało się osiągnąć: książka ma klarowną strukturę, czytelnik bez problemu odnajdzie te fragmenty, w których Mordka pokazuje, jak kategorie i prawa ontologii znajdują zastosowanie w rozważaniach estetycznych.

Warto przede wszystkim zwrócić uwagę na kategorię „jawienia się” (na przykład irrealnych treści dzieła sztuki przez jego zmysłowy plan przedni), która stanowi centralną kategorię estetyki niemieckiego filozofa i nieć przewodnią całości analiz prowadzonych w omawianej książce. Jest to oryginalny pomysł Hartmanna, który pozwala wytłumaczyć między innymi to, w jaki sposób negatywne wartości etyczne czy brzydota przedstawione w dziele sztuki mogą być artystycznie wartościowe i stać się przedmiotem estetycznego zadowolenia. Tradycyjnie

bowiem piękno przypisywane było fundamentom bytowym przedmiotu estetycznego: na przykład obrazowi jako układowi plam barwnych, tudzież miało znajdować się „w oku odbiorcy” (por. s. 174, 226, 251). Autorowi recenzowanej pozycji z całą pewnością udało się wyeksponować specyfikę stanowiska Hartmanna, w której istotą przedmiotu estetycznego jest właśnie jawienie się. Warto tu również zauważyć analizy Hartmanna dotyczące piękna natury ożywionej i nieożywionej, które dodatkowo stanowią o swoistości ujęcia Hartmanna.

Początkowe rozdziały książki zawierają obszernie omówienie ontologii Hartmanna i mogą stanowić zarówno doskonale wprowadzenie w koncepcję tego myśliciela dla studentów, jak i wytrawniejszych badaczy. Mordka jednak rzadko w głównym nurcie wywodów wskazuje na kwestie problematyczne, umieszczając je raczej w przypisach, gdzie również możemy odnaleźć odniesienia do bogato cytowanej literatury i analiz innych autorów. Przypisy te często są bardzo obszerne i przez to lektura fragmentów książki może stać się nieco uciążliwa. Jednak czytelnik niezainteresowany szczegółami polemik specjalistów może bez przeszkód skupić się na kwestiach zasadniczych, pomijając detale kontrowersji.

W części drugiej, pokazującej zastosowanie rozstrzygnięć ontologicznych w estetyce, Mordka podejmuje polemikę z poglądami Hartmanna w kilku kwestiach, wypracowując własne stanowisko. Przede wszystkim w sposób przekonujący pokazuje, że dzieło sztuki powinniśmy przypisać irrealny sposób istnienia, który jest równoprawny z dwoma innymi sposobami istnienia — realnym i idealnym. Hartmann dopuszczał wyłącznie dwa ostatnie, dzieło sztuki nadając rangę przedmiotu, odmawiając zaś statusu bytu i przyznając tak zwany wtórny sposób istnienia (s. 25, 30, 85, 102). Przyjęcie przez autora wskazanego rozwiązania wiąże się z próbą uniknięcia zasadniczej trudności właściwej dla warstwowej koncepcji dzieła sztuki. Otóż żaden byt nie może być „egzystencjalnie złamany”, tj. cieszyć się dwoma sposobami istnienia jednocześnie, w tym wypadku realnym i irrealnym (por. s. 42, 47, 102). Wypracowane przez Mordkę stanowisko wymaga w konsekwencji uznania, że przedmiot fizyczny, jakim jest na przykład obraz, nie jest częścią dzieła sztuki (por. s. 154, 194). Tym samym jednak autor zmuszony jest przyjąć, że najniższą warstwę dzieła sztuki stanowi nie materia fizyczna, lecz materia „intencjonalnie wypreparowana” (s. 186 i n.). Mordka argumentuje, że akt twórczy dokonuje selekcji materiału, który powinien zostać użyty do wytworzenia estetycznie wartościowego przedmiotu, co więcej, działania artysty dokonywać mają „jakościowej redukcji” własności fizycznych i wydobywać te, które są artystycznie wartościowe. W wyniku takiego zabiegu materia ma, zdaniem autora, przestać być „zwykłą materią o określonych własnościach” i zostać przekształcona w materiał artystyczny. Owo przeobrażenie, które, jak sugeruje Mordka, dokonuje się już mocą samego spojrzenia artysty na dostępny materiał (!), powoduje, że „materia fizyczna dana w takich [twórczych — P.Ż.] aktach byłaby zarazem egzystencjalnie zidentyfikowana, a tym samym zmieniałaby swój status egzystencjalny z realnego na artystyczny” (s. 189). Są to niewątpliwie bardzo mocne twierdzenia, nie znajdują jednak bliższego rozwinięcia w wywodach Mordki. Co więcej, wydaje się, że na gruncie ontologii Hartmanna brak odpowiednich kategorii, które mogłyby owe tezy uzasadnić. Jakkolwiek więc warto podkreślić przekonującą argumentację Mordki na rzecz irrealnego sposobu istnienia przedmiotu estetycznego, to jednocześnie należy zwrócić uwagę na mocno niejasne zagadnienie wspomnianej zmiany statusu egzystencjalnego materii, które niestety pozostawiono bez satysfakcjonującego wyjaśnienia.

Zgodnie z przytoczonym przez autora we wstępie (s. 10) przekonaniem Hartmanna, estetyka powinna stanowić zwięźcenie drogi filozofa, jest bowiem obszarem najtrudniejszych zagadnień filozoficznych i z tej racji doskonale nadaje się na swoisty probierz każdej koncepcji filozoficznej — czy potrafi ona ująć i wyjaśnić fenomeny związane z dziełem sztuki, postrzeżeniem estetycznym, wartościami estetycznymi. Zasadne zatem wydaje się postawienie pytania, w jakim stopniu Mordce udało się obronić koncepcję Hartmanna. Wskazane już zostało,

że koncepcja istoty dzieła sztuki jako „jawienia się” stanowi ciekawe i w wielu aspektach opisowo adekwatne stanowisko estetyczne, wyjaśniające specyfikę zagadnień estetycznych. Choć tytuł omawianej rozprawy wskazuje na ontologiczne podstawy estetyki i z zadania zastosowania istotnych rozstrzygnięć ontologicznych do problemów estetyki autor znakomicie się wywiązuje, to jednak u ontologa książka może pozostawić pewien niedosyt. Otóż wydaje mi się, że najciekawsze ontologiczne zagadnienia w estetyce wiążą się z problemem tożsamości dzieła sztuki w czasie i problemem, czy artysta tworzy nowe niepowtarzalne zestawienia jakości, czy jedynie odkrywa nowe możliwości (na przykład połączeń dźwięków). Te dwie najistotniejsze kwestie stanowią właśnie, moim zdaniem, najtrudniejsze zagadnienie, a tym samym najlepszy próbiez koncepcji filozoficznej zastosowanej do estetyki. Ani w dziełach Hartmanna, ani w książce Mordki nie znajdują one jednak szczegółowego omówienia. Pewne sugestie dotyczące malarskiego dzieła sztuki można wyczytać z analiz zawartych w omawianej książce: warunkiem jego trwania jest, zgodnie z wywodami Mordki, istnienie obrazu — fizycznego fundamentu dzieła sztuki. Takie rozwiązanie nie daje się jednak tak łatwo zastosować do utworu muzycznego, dla istnienia którego nie jest konieczne istnienie partytury.

Również w stosunku do drugiej kwestii uwagi poczynione przez Mordkę są dalece niewystarczające: wspomina on o przewadze możliwości nad koniecznością w warstwie ducha zobiektywizowanego, co ma tłumaczyć twórczą wolność artysty wylamującego się spod fizycznych determinacji niższych warstw rzeczywistości, niemniej jednak problem leży głębiej, dotyczy bowiem wolności w obrębie czystych możliwości: czy zatem na przykład Bach, tworząc swoje fugi, jedynie odkrywał pewne możliwe połączenia dźwięków, czy je stwarzał. Kwestia ta wiąże się ze wspomnianą wcześniej, jeśli bowiem przyjąć, że kompozytor odkrywa pewne możliwe związki w obrębie czystych możliwości, to można w konsekwencji uznać, iż zniszczenie partytury i skomponowanie pewnego utworu na nowo po wiekach zapomnienia jest odkryciem tego samego dzieła w pewien sposób preegzystującego w świecie platońskich idei. Ani przytoczona przez autora sugestia Hartmanna, że artysta jedynie aktualizuje możliwości (s. 88; por. s. 106, 110, 112), ani podkreślane przez Mordkę przekonanie Hartmanna o indywidualności i niepowtarzalności dzieła sztuki sprawy jednoznacznie nie rozstrzyga (por. s. 58–59, 67). Tak szczegółowych rozważań Hartmann nie prowadzi, Mordka ich również nie podejmuje (por. s. 11), stąd wspomniany niedosyt. Patrząc na problem z szerszej perspektywy, wydaje się, że kategorie wypracowane na gruncie ontologii Hartmanna są zbyt ogólne, by tak detaliczne rozważania owocnie prowadzić. Pod tym względem niezwykle wnikliwe analizy ontologiczne Ingardena i związana z nimi bezpośrednia estetyka stanowią znacznie korzystniejszą płaszczyznę dla tego typu rozstrzygnięć.

Niewątpliwie jednak liczne podobieństwa i różnice między koncepcjami Hartmanna i Ingardena, związane przede wszystkim z założeniem o warstwowej budowie dzieła sztuki i jego schematycznością (por. s. 182, 208), mogą stanowić punkt wyjścia dla badań nad ontologicznymi podstawami estetyki, a recenzowana książka wskazuje wiele istotnych problemów właściwych dla tego obszaru badań.