

Heinz PAETZOLD

**Kulturowa dynamika estetyki filozoficznej. Od estetyki
niemieckiego idealizmu do estetyki postmoderny***

Cultural Dynamics of Philosophical Aesthetics. From Aesthetics of German Idealism to
Postmodernistic Aesthetics

I

W szkicu tym próbuję rzucić nieco światła na transformację estetyki niemieckiego idealizmu w „tradycję” neomarksizmu.¹ Neomarksizm (a więc Adorno oraz Bloch, Benjamin i Marcuse, częściowo i Lukács) podziela pogląd niemieckiego idealizmu, iż uprawianie estetyki jako filozofii jest możliwe. W idealizmie krytykowana jest jednak jego wewnętrzna tendencja do systemowości, myślenie systemowe zaś nie jest chyba przydatne do uchwycenia specyficznego sposobu poznania sztuki moderny. U Blocha tym, co przenosi żywotność sztuki w myślenie teoretyczne, jest inspiracja ekspresjonistyczna. Benjamin występował z pozycji surrealizmu. Marcuse, przynajmniej w *Eseju o wyzwoleniu*, cenił dziedzictwo surrealistyczne w akcjach lewicowych rebeliantów paryskiego maja 1968. Adorno wreszcie pragnie do ujęcia teoretycznego przenieść wywrotową siłę dwunastotonowej techniki Schönberga, praktykując w tym celu parataktyczną formę przedstawiania.

Ta transformacja awangardowego wytworu sztuki w sferę teorii nie ogranicza się przy tym tylko do neomarksizmu. Poststrukturalizm J. Kristevej zaciąga dług u artystycznej moderny przez to, że nadaje teorii postać collage'u. M. Bense, rygorystyczny semiotyk, podobnie jak Benjamin, Adorno

* Referat wygłoszony na Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Nottingham, w 1988 roku.

¹ Zob. moje dwie książki *Neomarksistische Ästhetik*, 2 Bände, Düsseldorf 1974 oraz *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Wiesbaden 1983.

i młody Lukács przedkłada esej ponad teoretyczną rozprawę. W różnych punktach pojawia się podstawowa myśl, że estetyka sama zrzuca się problemu formy i przedstawiania, traktuje bowiem w zdystansowanym; dyskursywnym języku teorii o czymś, co właśnie wzbrania się i cofa przed teoretycznym sposobem pisania.

Teoria estetyczna Adorna wymaga jednak metodycznego zarazem stosowania estetyki jako kategorialnego spłotu niemieckiego idealizmu. I to dlatego, że sztuka została w niej uchwycona jako forma wydarzania się prawdy, i że idea piękna została opisana w powiązaniu z prawdą i wolnością. Estetyka Adorna wymaga jednak przeformułowania i transformacji klasycznej estetyki w takim stopniu, w jakim sama wchłania doświadczenia ze sztuką współczesności. Dzięki temu ochroniony jest teoretyczny status estetyki. Mimo iż rezultatem filozofii niemieckiego idealizmu było przekonanie, że filozofii, do jej własnego rozwoju, potrzebne jest przejście przez sztukę, to jednak samo doświadczenie estetyczne musi być uchwycone teoretycznie. Sztuka posiada „absolut”, ale tkwi on w niej nierozpoznawalny. Dojście doń pozostaje zamknięte przed dyskursywnym językiem teorii. Sztuka sięga absolutu tylko wówczas, gdy zapewni sobie związek z prawdą. Tak brzmi znany fragment *Teorii estetycznej*.²

Powyższe wywody wyjaśniają tezę, na rzecz której chciałbym argumentować: estetyka neomarksizmu jest innowacyjna wówczas, jeśli w samej teorii uchwycimy moment jej własnej formy. Z drugiej jednak strony zachowanie estetyki może się udać tylko wtedy, gdy będzie ona czerpała z kategorialnych tradycji niemieckiego idealizmu.

Powyższy stan rzeczy można wyjaśnić na przykładzie pojęcia stylu. W estetyce niemieckiego idealizmu stylem dzieła był taki jego moment, przez który manifestowała się w sztuce subiektywność artysty. Ale styl — w przeciwieństwie do właściwości czystego „ja”, które skażone jest manierą własnego wyrażania się — powinien zawierać formę wykraczającą poza jednostkowe ja. Właśnie styl, pojęty nie jako maniera wyłącznie ani też nie jako tylko naśladownictwo, powinien wyrażać indywidualne roszczenie dzieł do prawdy.

Estetyka Adorna wskazuje tu na pewną ważną dwoistość. Już autentyczne dzieła przeszłości, jako że były rebelianckie w stosunku do swoich czasów, wyprzedzały styl epoki. Kategoria stylu w historii sztuki posiada tę funkcję, dzięki której dochodzi do porządkującego przeglądu dzieł. Można tu bez trudu poprzeć racjonalistyczno-krytyczną pointę Foucaulta wobec

² Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, s. 192.

Adorna. Rozwinięcie się ustanawiającej porządek siły rozumu splecione jest z podziałem władzy.

Stylistyczna uległość dzieł wtóruje pojednaniu tego, co ogólne i tego, co szczególne w obszarze estetycznym. Pojednanie to, wobec realności społeczeństwa, pozostaje czystym pozorem. Krytyczna dekonstrukcja stylu epoki wciska się jednak także w szczeliny stylu indywidualnego.

Z tego względu wprowadzone ostatnio ponownie do estetyki przez Artura Danto pojęcie stylu trzeba traktować jako rodzaj historycznej i teoretycznej lekkomyślności.³ Także i wtedy, gdy godzimy się — jak Danto — na rozpatrywanie sztuki współczesnej w trójkącie: styl, retoryka i metafora. Dla Danto sprawą centralną jest nowe ujęcie pojęcia wyrazu. Dla Adorna natomiast dadaizm, surrealizm i ekspresjonizm dokonały zasadniczej krytyki obowiązywania pojęcia stylu. Teoria nie może tego wątku pominąć. Meta-krytyka pojęcia stylu stwarza też pole dla nowego spojrzenia na fragmentaryczność, jaka uwidacznia się również w dziełach Goethego, Beethovena, Rembrandta i innych. Możliwość niepowodzenia okazuje się w tym kontekście nie słabością artystyczną, lecz wręcz wskaźnikiem autentyczności. Artystyczność doznała porażki, prawem napędowym dzieł stała się bowiem samokrytyka estetyczności.

To, co pierwotnie materialistyczne, zostaje wprowadzone do estetyki neomarksizmu wraz z pojęciem techniki. Estetyka niemieckiego idealizmu była albo estetyką treści (jak sądzili Hegel i Schelling), albo estetyką formy (Kant). Jeśli słabą stroną estetyki treści jest to, że medialna struktura sztuki z trudem może w niej dojść do głosu, to rygorystyczna estetyka formy skłania się ku tautologii. Estetyka Adorna poszukuje dialektycznego zapośredniczenia między tymi dwiema opcjami. Cała forma sprowadza się w niej ponownie do historycznej materialności, treść dzieł natomiast powinna być udokumentowana wewnątrzartystycznie. Ważne staje się przede wszystkim pojęcie techniki, wprowadzone przez W. Benjamina. Cała estetyczna treść dzieła musi być przekazana poprzez jego strukturę, a technika stanowi immanentne pojęcie takiego przekazu. Jako autor programowego eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Benjamin nie był jednak w stanie wykazać ostatecznie żadnych przekonujących kryteriów rozgraniczenia pomiędzy techniką stosowaną w produkcji materialnej i jej artystyczną adaptacją. Dlatego też dla Adorna technika artystyczna pozostaje oddzielona od immanencji społeczeństwa. W tektonicznym uszeregowaniu scen w dramatach Szekspira odbija się w sposób techniczno-dramatyczny przełom mieszczańskiego indywiduum i tym samym zmierzch średniowiecznego poczucia po-

³ Zob. A. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a. M. 1984.

rządu społecznego. Dialektyczne zrównanie estetyki formy i estetyki treści udaje się tylko wtedy, gdy jako trzecie wprowadzimy pojęcie techniki.

II

Estetyka neomarksizmu — to moja teza — uzyskuje swą wewnętrzną dynamikę kulturową ze względu na artystyczne awangardy dwudziestego wieku. Nie tylko teoria jako swoisty typ formy reaguje na awangardowe wytwory sztuki, ale i wywrotowa siła sztuki „wstrzeliwuje” się w obręb teorii. Z drugiej strony horyzont tradycji, mianowicie horyzont struktury kategorii niemieckiego idealizmu, pozostaje ciągle obecny.

A teraz, by nawiązać do estetyki współczesności, naszej współczesności, przywołam *Teoria awangardy* Petera Bürgera. Punktem wyjścia Bürgera jest wymóg sprostania przez estetykę współczesną problematyce awangardy nie tylko *explicite*, co czyni przypuszczalnie każda teoria, ale również *implicit*. Bürger zrealizował swoją koncepcję przy bezustannym odwoływaniu się do Adorna i Benjamina, Lukácsa i Marcusego. Diagnozę swą wyprowadził z porażki awangardy. Awangardy artystyczne — ekspresjonizm, surrealizm, futurizm, kubizm i Duchamp — obstawały przy próbie społecznego przyswojenia estetycznych sił produktywnych, które pod koniec dziewiętnastego wieku zostały wewnętrznie rozwinięte przez estetyzm i przez symbolizm. Chciały realizować społeczny ładunek sztuki w taki sposób, iż estetyczna siła postaciowania stałaby się również elementem budowania ciała społecznego. Nadzieje awangardy na rewolucyjne przekształcenie społeczeństwa załamały się z jednej strony przez stalinizm, który sam przecież był reakcją na faszyzm, z drugiej — przez faszyzm właśnie. Z porażki awangardy P. Bürger wyciągnął konsekwencję, że dzisiaj, tj. w społeczeństwach posttotalitarnych mogą pluralistycznie egzystować obok siebie różne koncepcje sztuki. Realizm jest dokładnie tak samo uprawniony, jak antymodernistyczne wytwory dwunastotonowej techniki Schönberga przeciwko Strawińskiemu, ponieważ ten ostatni pracuje na rzecz regresu, tj. nie nadąża za kanonem moderny. Praktyka awangardy nie doprowadziła do zakwestionowania instytucji sztuki, lecz do ekstremalnego podwyższenia wymagań ze strony wrażliwej na sztukę publiczności.

Teorii Petera Bürgera przyznałbym rację w połowie, a mianowicie w diagnozie porażki awangardy. Co prawda ocenilibym tę porażkę inaczej. Powołując się bowiem na książkę Manfredo Tafuri *Progetto e Utopia*, można by powiedzieć: awangardy artystyczne, tak jak i awangarda urbanistyczna Le Corbusiera poniosły klęskę, ponieważ pozostawały uwięzione w myśleniu metafizycznym. Pragnęły idealnego miasta albo doskonałego społeczeństwa

i podążały za koncepcją państwa estetycznego bez względu na realia. Koncepcję tę pierwotnie rozwinął Platon. Sztuce przypisano funkcję pojednania, by społeczeństwu w całości nadana została jedna forma. W najstarszym programie niemieckiego idealizmu, kto by nie był jego autorem, koncepcja ta została raz jeszcze odnowiona zgodnie z wymogami moderny. Estetycznie ufundowane państwo miało kompensować braki państwa biedy i rozsądku. Potrzebna była do tego nowa mitologia, poprzez którą rozsądek miał być tak zb ratany ze zmysłami, jak inteligencja z narodem i teoria z praktyką.

Zaproponowana tu perspektywa pokrywa się również z tradycją anglosaską, która poprzez Cassirera i S.K. Langer prowadzi do N. Goodmana i A.C. Danto, jak też z francuską linią J. Derridy i J. F. Lyotarda. Następuje chęć rozstania z myśleniem metafizycznym i przygotowuje się drogę do filozofowania pragmatycznego. Konsekwentny nominalizm Goodmana prowadzi do uznania symbolicznej formy sztuki jako projektu świata mającego swe własne prawa, tak samo dopuszczalne, jak projekty świata nauk.

Inaczej swoje myślenie z pozycji awangardy wywodzi Lyotard. Jego zdaniem, cała awangardowa sztuka pracuje przeciwko tym formom reprezentacji, które zagrażają ludzkiej wolności. Autorefleksja środków przedstawiania, jaką stosuje nowsza sztuka moderny i postmoderny, odbiera społeczeństwu podstawę uwiarygodnionego przez sztukę samooszukiwania się. Tak jak dyskurs filozoficzny musi się wciąż do nowa sam definiować, tak również sztuka wciąż na nowo przełamuje kanony przedstawiania. Staje się siłą wywrotową, ponieważ frustruje konsensus i dobry smak. Sztuka pozwala widzieć świat nieskonwencjonalizowanym spojrzeniem dziecka, „potwora” wewnątrz nas, i tylko w ten sposób świat może być doświadczany jako „wydarzenie”.

Estetyka postmoderny Lyotarda sięga jednak ponownie do E. Burke’a i teorii wzniosłości Kanta. Tym samym wraca w pewnym stopniu praopoka estetyki klasycznej. Kant przecież opisał doświadczenie wzniosłości jako dwudzielne. W obliczu wielkości numerycznej i w obliczu potęgi zmysłowa siła wyobraźni ponosi porażkę, ponieważ jej możliwości przedstawiania okazują się nieskuteczne. Porażka zmysłów przywołuje rozum, a więc czyste myślenie. Rozum u Kanta działa jednak na rzecz moralności człowieka. Piękno pozwala nam doświadczyć harmonii naszych zdolności poznawczych, jak również dopasować nasze możliwości w tym zakresie do świata. Według nauk Kanta w szczelinie między zmysłowością a rozumem jednocześnie przeżywa się obok wzniosłości coś takiego jako duchowość ludzkiej zdolności rozumu. W przeciwieństwie do tego Lyotard uważa spór za jedyną formę legitymizacji wywrotowości postmoderny. Pożegnanie metafizyki niszczy mit jedności myślenia. Zadaniem sztuki staje się wyartykułowanie różnicy między bytem a byciem.

Chciałbym tu jednak krytycznie zwrócić się do „średniego” Lyotarda, to znaczy autora *Ekonomie libidinale* i *Patchwork der Minderheiten*, przeciwko „późnemu” Lyotardowi. Zamierzam przy tym postawić ponownie na porządku dziennym projekt awangardy. Rozumiem przez to również częściową krytykę postmodernizmu. Z początku przyjmuję mianowicie wraz z Lyotardem, że dzisiejsza estetyka nie może być obciążona ani hipoteką metafizyki, ani zdolnością do uniwersalnego pojednania. Poza tym zmierzam za Lyotardem w kierunku nadania estetycznej teorii znaczenia wewnątrz całokształtu filozofii i tym samym pragnę oddać sprawiedliwość awangardowemu potencjałowi sztuki. Zabieg taki można pojmować jako przedłużenie neomarksizmu. Wszak to Adorno domagał się solidarności z metafizyką do chwili jej upadku. O transformacji tego wywrotowego potencjału sztuki awangardowej w postać formy samej filozofii już wstępnie mówiłem.

III

Rysuje się dzisiaj taka możliwość rekonstrukcji estetyki filozoficznej, która nie ożywia tylko hermeneutycznie teorii klasycznych ani też nie spełnia się z łatwością w naiwnych innowacjach. Jeżeli estetyka filozoficzna chce się utrzymać na poziomie współczesnej praktyki artystycznej, to myślę, że przy rozpatrywaniu tematu sztuki i estetyczności musi uwzględnić trzy wzajemnie profilujące się logiki.

Po pierwsze, trzeba uwzględnić sztukę „autonomiczną”. Według Danto i Goodmana pytanie o „co” zwraca się do pytania o „kiedy” sztuki. Refleksja w sprawie wymogów sztuki winna być, moim zdaniem, skierowana ku pojęciu koncepcji. Pojęcie to odgrywa ważną rolę w estetykach najróżniejszego pochodzenia, na przykład u Arnolda Gehlena, Maxa Bensego, Pierre’a Bourdieu, Susanne K. Langer, ale i u Danto i Goodmana rolę tę odgrywa *implicite*. Poza tym pojęcie koncepcji włączone jest w teorię najróżniejszej proveniencji artystów: G. Apollinaire’a, J. Albersa, A. Reinhardta, M. Billa, R. Jochimsa, S. Lewita, F. E. Walthera, U. Rosenbacha, H. Matisse’a.

Dzięki koncepcji chwytaamy w dziełach to coś, poprzez co transcendują one kontekst kulturowy. Adorno określał to: *fait social*. Koncepcyjność odtwarza logikę produkcyjnego bycia dzieł. Według Adorna prawem ruchu nowszej sztuki jest medialna samorefleksja dzieł. Koncepcja dzieła sztuki mieści w sobie tezę o kulturowym sensie bycia sztuki. Nie dysponujemy jednak ani bazowymi ideologiami mówiącymi, co jest sztuką, ani też nie możemy po prostu zdać się w tej kwestii na instytucje.

Praca z pojęciem koncepcji wyzwala aporie hermeneutyki. Rozumienie nie może już przecież naiwnie czerpać z przekazywanych przez tradycję „po-

jęć” sztuki. Hermeneutycznemu kołu rozumienia musi wychodzić na spotkanie wyjaśnianie koncepcyjne. Z drugiej strony pojęcie koncepcji pozwala na wprowadzenie estetyki filozoficznej i teorii artysty. Jeżeli estetyka filozoficzna w swej nowożytnej godzinie narodzin, to jest u Alexandra Gottlieba Baumgartena, stanowiłaby jeszcze kontinuum wobec teorii artysty (przekaz tradycji estetycznej był jeszcze skuteczny), to estetyka niemieckiego idealizmu rzecz całkiem odwróciła. Bliskość filozofii i sztuki została okupiona ceną, jaką jest odcięcie filozofii od jej genezy w teoriach artysty, chociaż nie jest trafne powiedzenie, iż filozofia skolonializowała sztukę (Elisabeth Lenk). Idealizm mimo wszystko przyczynił się do rozwinięcia kategoriałnego spłotu pojęć. Ale ta płaszczyzna zapośredniczenia filozofii została prawidłowo oświetlona dopiero przez Adorna i Benjamina, dla których teorie artysty Baudelaire’a czy pojęciowość szkoły Schönberga uzyskały ważność paradygmatycznie.

Po drugie, tematyka awangardy otwiera możliwości nowego przemyslenia stosunku między sztuką a praktyką społeczną. Lyotard traktuje awangardowy potencjał sztuki modernistycznej tylko w negatywnej optyce. Przez to, że sztuka przenika własne środki obrazowe, uchyla się od wchłonięcia przez performatywność. Sztuka gmatwa zwodniczą zgodę społeczeństwa, burzy bowiem środki przedstawiania.

Stąd moja teza: również dzisiaj istnieją znaczący praktycy sztuki, jakich można by nazwać innowatorami formy, którzy jednak zarazem łączą się tajemnie ze społecznymi ruchami emancypacyjnymi. Mówiąc słowami jednej z metafor Ernsta Blocha: obok akcentowanego jednostronnie przez Lyotarda „zimnego prądu” awangardy istnieje również jej „ciepły prąd”. Taniec ekspresyjny kobiet, który zakłada i przekracza formę klasycznego baletu, łączy się wyraźnie z feminizmem. W tym sensie Pina Bausch, Reinhilde Hoffmann, Maguy Marin, Pauline Daniels, Patricia Brown, z drugiej strony filozofki: Luce Irigaray, Elisabeth Lenk i Julia Kristeva — nie powtarzają wcale starszego duetu surrealizmu i freudowskiego marksizmu. Rozszerzone pojęcie sztuki Josepha Beuysa, projekty Smithsona i innych, nie są z pewnością żadnymi częściami składowymi ruchów ekologicznych; istnieje jednak tajemny związek między nimi. Różnica w stosunku do klasycznych awangard jest wyraźna. Nie chodzi tutaj o konstytucję kolektywnego, wspólnego podmiotu społecznego. Chodzi raczej o uwrażliwienie kolektywu rozproszonego w czasie. To, przeciwko czemu chciałbym jedynie argumentować, to teza Lyotarda, według której awangardy artystyczne muszą być dziś pomyślane wyłączenie jako instytucje negatywne.

Po trzecie, estetyka Hegla pojmowała architekturę jako „symboliczną formę sztuki” i nadawała jej najniższą rangę w „państwie sztuk”. Ale czy można Hegla odczytywać także wbrew temu ujęciu? Jednocześnie się wówczas

pojęcie symbolu i architektoniczny koncept labiryntu. Labirynt jest dokładnie tym pojęciem, które holenderscy architekci Aldo van Eyck i Piet Blom nadają urbanistycznemu kontekstowi budowli; pojęciem, które już zresztą u Benjaminina w *Passagenwerk* gra centralną rolę i przy pomocy którego Benjamin oznacza świadome przeżycie wielkiego miasta. Istnieją zasadne powody do uznania klęski klasycznej awangardy architektonicznej między dwiema wojnami światowymi. Z tego jednak nie da się wyciągnąć pełnego rezygnacji wniosku, że mielibyśmy — śladem Nietzschego i Heideggera — odwrócić się plecami do urbanistycznych form życia. Ideę budowania partycypującego, tak jak ją rozwijali bracia Krier, von Culot i inni, możemy mianowicie zinterpretować jako pragmatykę odnowienia „miejskiego poloru”. Zapewne na plan pierwszy wysuwają się tutaj rozproszone podmioty postmodernistyczne. Estetyczna wrażliwość spleciona jest jednak z szeregiem czynników ekonomicznych, politycznych, socjalnych, komunikacyjno-technicznych. Radykalna praktyka urbanistyczna wyciąga konsekwencje z dominującego programowania funkcjonalistycznego, prowadzącego do zubożenia miast. Budownictwo partycypujące nie doprowadza do rozwiązania żadnego z zasadniczych problemów miast, lecz jedynie do kompromisów pragmatycznych. Nie istnieją idealne miasta; dochodzi jedynie do ograniczonej w czasie równowagi między różnymi kompleksami.

Wraz z architektonicznym projektem „krytycznego regionalizmu” pojawia się alternatywa postmodernistycznego historyzmu i postmodernistycznego baroku. Krytyczny regionalizm zakotwiczony jest w idei „zamieszkania”. Akcentuje ludzką cielesność. Ale i on „wypada” z motywacji dialektycznych. Chociaż mocno stawia czoła dogmatyzmowi funkcjonalizmu, to przecież nie może zarazem zapobiec sceptycyzmowi. Dokładnie te „kanty” były konstytutywne dla dialektyki Hegla. Krytyczny regionalizm, któremu przyporządkowuje się architektów, takich jak Horn Utzon, Herman Herzberger, Aldo van Eyck, Ralph Erskine i innych, ratuje topikę regionu, nie wyłamując się z uniwersalnych ram nowoczesnej cywilizacji.

Stawiam tezę, że musimy dzisiaj szlifować estetykę filozoficzną z pomocą trzech logik. Przez refleksję koncepcyjną uzyskujemy zrozumienie struktury sztuki autonomicznej. Może to właśnie jest odpowiedź na słynną tezę Hegla o przemijającym charakterze sztuki? Przez to, iż refleksja sama wchodzi do dzieł, tracą one estetyczną naiwność, uzyskują profil w obliczu społeczeństwa także już naznaczonego przez refleksję. Ciągłe jeszcze żywotne potencjały awangardowe prowadzą sztukę w pobliże emancypacyjnych ruchów społecznych. Nie powstaje w nich jednak sztuka. W praktyce urbanistycznej wrażliwość estetyczna odgrywa ważną, lecz nie dominującą rolę.

Ten sposób szlifowania estetyki powoduje wciąganie w jej obręb wielości

logik. Jednak to właśnie stanowi pluralizm myślenia zorientowanego na różnice, a nie na metafizyczną jedność.

Tłumaczenie z języka niemieckiego
Anna Zeidler-Janiszewska

S U M M A R Y

The paper discusses the problems of the development of the 20th-century aesthetics in the context of general philosophical trends (the assumptions of critical theory) and, on the other hand, in the context of artistic avant-garde practices. Although he partly accepts P. Bürger's diagnosis, the author does not agree with the consequences that the "avant-garde theory" predicts for post-avant-garde art. Present-day philosophical aesthetics must take into account at least three ways of the development of artistic practice: 1. continuation of autonomous art, which can be developed using the notion of conception, 2. transformations of avant-garde art deprived of the cloak of "great narrations" and yet, in sense, emancipatory, 3. development of present-day architecture and construction, particularly "critical regionalism" that saves the topic of a region without breaking out of the framework of the modern.

