

Natalia Miklaszewska

Wzajemne przenikanie się ontologii i estetyki

Взаимопроникновение онтологии и эстетики

Artur Mordka, *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*,
Wyd. UR, Rzeszów 2008, ss. 266

Namysł nad tym, co estetyczne, towarzyszył człowiekowi już od zarania dziejów. Sztuka bowiem zawsze stanowiła specyficzny obszar działalności ludzkiej oraz wzbudzała rozmaite emocje. Pozwalała również określić to, co możemy nazwać estetycznie wartościowym. Przedmiotem badań estetyki jest właśnie namysł nad specyfiką tego, co estetyczne. „Prawie cała literatura, prawie cała poezja, prawie cała sztuka wyrosły z ludzkiego bólu” – napisał niegdyś Kołakowski. Należy się jednak zastanowić, co czyni dzieło sztuki estetycznie wartościowym, jaka jest podstawa bytowa dzieła sztuki, z czego się ono składa, jaka jest jego charakterystyka egzystencjalna, jak również czymże jest postrzeżenie estetyczne i wartość estetyczna. Na te właśnie pytania, nurtujące filozofię na przestrzeni dziejów, stara się odpowiedzieć Artur Mordka w swojej książce *Ontologiczne podstawy estetyki. Zarys koncepcji Nicolaia Hartmanna*. Praca ta stanowi rekonstrukcję i analizę myśli niemieckiego filozofa, dotyczącej powiązań estetyki i ontologii.

Książka składa się z dziewięciu rozdziałów, jednak tematycznie można ją podzielić na dwie części. Pierwszą z nich stanowi namysł nad ontologią zarysowaną przez Nicolaia Hartmanna, druga natomiast to obszar rozważań estetycznych wyprowadzonych z analizy ontologicznej. Układ pracy jest niezwykle przejrzysty, a metoda autora polega na przechodzeniu od rozważań ontologicznych ku rozważaniom estetycznym. Dodatkowo każdy rozdział wieńczy część *Uwagi końcowe. Estetyczne konsekwencje rozważań ontologicznych*, gdzie autor podkreśla znaczenie analizowanych zagadnień dla estetyki i stara się każdorazowo wskazać na ważniejsze tezy swego wywodu. Taka forma systematyzacji pozwala lepiej zrozumieć istotę rozważanej problematyki, która przecież nie jest problematyką łatwą. Warta podkreślenia wydaje się również jasność stylu autora. Dużą zaletą pracy jest ponadto fakt, iż autor, dzięki gruntownej erudycji humanistycznej, unika jednostronności i bezkrytycznej zgody na rozwiązania Hartmanna. Wydaje się

on raczej interpretować prace niemieckiego mistrza w sposób skrupulatny i roztropny, po czym wyciąga z nich konsekwencje, tworząc własny pogląd na omawiany ogół zagadnień.

We *Wprowadzeniu* (s. 9) autor książki nakreśla drogę, jaką będzie kroczył w przeprowadzanych przez siebie analizach. Ma ona polegać na przechodzeniu od tego, co najbardziej ogólne, ku temu, co konkretne, regionalne. Według autora bowiem, aby przejść do rozważań *stricte* estetycznych, należy najpierw odpowiedzieć na pytanie o to, czym jest byt i jakie są jego rodzaje. Jest to konieczne, aby namysł nad tym, co estetyczne, zyskał swój filozoficzny wymiar. Zamierzeniem autora *Ontologicznych podstaw estetyki* jest wyjście poza zakres samej rekonstrukcji myśli Nicolaia Hartmanna i odniesienie tejże myśli nie tylko do sztuki klasycznej (jak czynił to niemiecki filozof), ale również do sztuki współczesnej. Innymi słowy, aby uczynić filozofię Hartmanna żywą i aktualną, autor czerpie z niej te elementy, które pozwalają zinterpretować również dzieła niespełniające klasycznego wymogu harmonii, piękna i blasku. Autor, podejmując taki temat, może z pewnością liczyć na zainteresowanie humanistów, co związane jest z tym, że rozważania tego typu wymagają gruntownej wiedzy zarówno z dziedziny filozofii, jak i sztuki.

Na początku swych rozważań Artur Mordka ukazuje zarys ontologii Nicolaia Hartmanna. Ma to być swego rodzaju podstawa do przejścia do dalszych zagadnień. Najważniejszą

częścią tego rozdziału (s. 19) jest ukazanie tejże ontologii jako teorii kategoryalnej. Hartmann dzieli kategorie na fundamentalne i szczegółowe. Kategorie fundamentalne mają charakter neutralny, nie zważają również na różnice wynikające z różnorodności obszarów bytowych. Kategorie szczegółowe natomiast są zawsze poddane wpływowi tego, co regionalne. Kategorie stanowią elementy, które charakteryzują warstwy. Wedle Hartmanna bowiem zarówno świat realny, człowiek, jak i dzieło sztuki mają budowę warstwową, przy czym warstwy niższe zawsze stanowią podstawę dla warstw wyższych. Wynika to z faktu, iż wraz ze wzrostem wysokości warstwy maleje jej moc egzystencjalna.

Na podstawie wyżej nadmienionej ontologii kategoryalnej Artur Mordka poddaje analizie to, co realne, i wyznacza miejsce tego, co realne, w bycie i istnieniu (s. 49). Autor stara się uchwycić cechy charakterystyczne dla rzeczywistości, takie jak np. jej niestopniowalność, pełnia, czasowość czy procesualność. Wskazuje również na niepowtarzalność i przemijalność tego, co realne, pisząc: „Każdy byt realny stanowi w tym sensie egzystencjalną monadę, posiadającą swoje własne do innych nie sprowadzalne treści, swoją własną niepowtarzalną egzystencję” (s. 58). Ukazuje jednocześnie bezpośredni związek między rzeczywistością a dziełem sztuki poprzez wskazanie na jego jednostkowość i niepowtarzalność. Czyni to również opisując to, co możemy nazwać duchem osobowym, obiektywnym oraz

zobiektywizowanym (przy jednoznacznym wyznaczeniu różnicy pomiędzy dwoma ostatnimi). Twórczość artystyczna, wedle autora *Ontologicznych podstaw estetyki*, jest tym, co znajduje się na pograniczu tego, co obiektywne, i tego, co subiektywne. Ważnym podkreślenia wydaje się również fakt, iż dzieło sztuki jest dziełem zobiektywizowanym, a zatem zapośredniczonym w tym, co fizyczne, i w tym właśnie przejawiającym treści o charakterze duchowym. W rozdziale tym został również poruszony problem bytu fizycznego, organicznego i psychicznego. Zagadnienia te zostały potraktowane przez autora nieco skrótowo i ogólnikowo. Wiąże się to jednak z faktem, iż dokładna analiza tychże kwestii musiałaby stanowić przedmiot odrębnej pracy badawczej. Bardziej istotna natomiast, z perspektywy rozważanego tematu, jest analiza tego, co duchowe.

Ważny dla końcowych rezultatów jest także namysł nad tym, co idealne i irrealne. O tym właśnie traktują dwa kolejne rozdziały pracy, a mianowicie: *Irrealność i to, co irrealne* oraz *Idealność i to, co idealne*. Otóż dzieło sztuki istnieje w sposób irrealny. Oznacza to, że jest w pewien sposób zależne od podmiotu percypującego, czy też świadomości. Wartość tego argumentu zależy jednak od uprzedniego rozstrzygnięcia, czym właściwie jest irrealność i kiedy ma ona miejsce. Hartmann rozróżnia tutaj dwa rodzaje irrealnych treści, a mianowicie: treści monosubiektywne i intersubiektywne. Różnią się one od siebie swą samodzielnością względem świadomości.

Ponadto irrealny sposób istnienia jest również zależny od tego, co materialne, a zatem od tego, na czym się opiera. Na tym etapie rozróżnia zależność egzystencjalną i treściową od tego, co fizyczne. Kolejnym rodzajem zależności charakterystycznym dla tego, co irrealne, jest zależność między dziełem sztuki a artystą, który je tworzy. Ostatnim rodzajem zależności jest tutaj zależność od tego, co idealne, chociaż autor podkreśla, że jest to kwestia niezwykle kontrowersyjna. Z powyższego wynika zatem, iż zależność to podstawowy moment bytowania irrealności (s. 104).

Idealność natomiast ma swój związek z przedmiotem estetycznym. Autor akcentuje, idąc za Hartmannem, że byt idealny jest bytem ogólnym, schematycznym, niestopniowalnym i, w przeciwieństwie do bytu realnego, pozbawionym pełni. Jest to również byt nieczasowy i niezmienny. Rozróżnia również trzy rodzaje idealności, a mianowicie idealność wolną, związaną i zawieszoną. Przedmiotom estetycznym przysługuje idealność zawieszona, czyli taka, która istnieje pomiędzy tym, co już zrealizowane (a zatem idealnością związaną), a tym, co zrealizowane być nie chce (czyli idealnością wolną). Rezultatem pierwszej części rozważań autora okazuje się stwierdzenie, iż przedmiot estetyczny należy do wszystkich rodzajów światów. Jest to więc twór realny, irrealny i idealny jednocześnie. Część ta stanowi również swego rodzaju przygotowanie do dalszych, bardziej szczegółowych analiz powiązanych już ściśle z pojmowaniem tego, co

estetycznie wartościowe. Z tych bowiem analiz autor będzie się starał wyciągnąć estetyczne konsekwencje i zgłębić ontologiczną strukturę dzieła sztuki.

Problemowi tejże struktury poświęca Mordka rozdział piąty (s. 126–167). Stanowi on początek drugiej części rozważań. Rozdział ten poddaje analizie trzy typy przedmiotu estetycznego: dzieło sztuki, byt realny oraz, co niezwykle oryginalne w myśli Hartmanna, ornamentykę. W analizie dzieła sztuki ważnym wydaje się nacisk na jego warstwowość. Nicolai Hartmann podkreśla, iż dzieło sztuki jest wyznaczane przez dwie konstytutywne warstwy: realną i irrealną (s. 127). Pod tym właśnie kątem zostaje poddane analizie dzieło literackie, muzyczne i architektoniczne. Zagadnienia te jednak, w moim przekonaniu, zostały potraktowane zbyt skrótowo. Każde z nich jest bowiem pewnym obszarem rozważań regionalnych i wymaga głębszej analizy. Być może wnioski wysnute z tychże rozważań okazałyby się zaskakujące. Być może (tak jak w przypadku obrazu) okazałoby się, że warstwa przednia wyżej wymienionych dzieł sztuki nie jest, jak chciał tego Hartmann, jedynie czymś materialnym, a stanowi płaszczyznę artystyczną. Jak przecież podkreśla sam autor *Ontologicznych podstaw estetyki*, często to, co logicznie spójne na poziomie ogólnym, w odniesieniu do rozważań regionalnych może okazać się nieprawomocne.

W tej części pracy autor eksponuje to, co nazywamy *jawieniem się*. Jawienie się polega na istnieniu swego

rodzaju harmonii przejawu warstw, jedności tych warstw. Konieczna jest tu również obecność podmiotu percypującego. Jawienie się stanowi podstawę wartości estetycznej. Autor książki analizuje w kolejnych podrozdziałach trzy aspekty jawienia się: przedmiotowy, aksjologiczny (chodzi tutaj przede wszystkim o sprawność artystyczną pozwalającą utrzymać liczne warstwy dzieła sztuki w jedności) oraz podmiotowy.

Okazuje się jednak, że również człowiek i jego życie mogą być pojmowane w sposób estetyczny. Zostaje to zasygnalizowane już w rozdziale piątym (s. 161), w pełni rozwinięte natomiast w rozdziale szóstym (s. 168). Stosunek jawienia się także w tym przypadku spełnia istotną rolę. Wedle Hartmanna bowiem w człowieku nie samo dobro jest piękne, ale sposób, w jaki określona cecha charakteru się jawi. Chodzi tutaj o harmonię między tym, jak dana cecha się jawi, a zmysłowością. Warstwy, aby były estetycznie wartościowe, winny współgrać ze sobą. To natomiast, jaką wartość ma rangę, czy też jaki jest czyn pod względem moralnym, nie ma z perspektywy estetycznej znaczenia. Mordka podkreśla jednak, że nie należy uważać tej tezy Hartmanna za zasadną w każdej sytuacji. Uważa bowiem, że istnieje pewna granica, po przekroczeniu której nie może pojawić się wartość estetyczna, nawet jeśli cecha współgra z warstwą zmysłową. Dzieje się tak wówczas, gdy stosunek podmiotu percypującego jest obciążony wybitnie negatywnymi konotacjami, np. przerażeniem. Jak wnioskuje

sam autor: „Niektóre czyny ludzkie i realizowane w nich wartości są bez wątpienia odrażające i nie wywołują upodobania związanego z doświadczeniem piękna. Na nic się tu zda adekwacja między wartością a jej zmysłowym przejawem, gdyż nawet akceptowana w postrzeżeniu estetycznym zyskuje zabarwienie negatywne. Skrajne przypadki złej woli, szczególnie negatywnych wartości, muszą zatem być wykluczone z królestwa przedmiotów estetycznych. Mają one zbyt wiele negatywnej siły, by móc stanowić przedmiotowy fundament piękna” (s. 172).

Ten fragment pracy okazuje się być niezwykle ciekawy, stawia bowiem człowieka i przyrodę w centrum swego zainteresowania.

Kolejny rozdział: *Struktura i sposób istnienia obrazu*, jest w moim przekonaniu najbardziej doniosły. Stanowi on bowiem zastosowanie wcześniejszych ogólnych rozważań i hartmannowskiej metody do czegoś, co regionalne, w tym wypadku właśnie struktury obrazu. Autor książki stara się tutaj rozwiązać spór o status ontologiczny warstwy przedniej obrazu, podważając tym samym zasadność rozwiązania Hartmanna. Skłania się raczej ku przekonaniu, że warstwa przednia dzieła malarskiego ze względu na sam proces twórczy i funkcje, jakie pełni, nie jest już czymś realnym a raczej płaszczyzną artystyczną. Uważa, że obraz istnieje intencjonalnie czy też – innymi słowy – irrealnie. Przedniej warstwy nie można tutaj sprowadzać tylko do tego, co materialne. Ta część analiz pokazuje, że to,

co jasne i logicznie powiązane na poziomie bardziej ogólnym, niekoniecznie musi okazać się prawomocne na bardziej szczegółowym poziomie analiz. Aby podkreślić zasadność swojej tezy, autor poddaje analizie abstrakcję kolorystyczną, gdzie warstwa fizyczna okazuje się być tożsama z warstwą irrealną.

Dwa ostatnie rozdziały: *Postrzeżenie estetyczne i jego przedmiot* oraz *Wartość estetyczna* również stanowią ważną część wywodu.

W pierwszym z nich autor zwraca uwagę na emocjonalny charakter postrzeżenia, jak również przyjemność estetyczną jako jego konstytutywny element. Najważniejszym jednak wydaje się fakt, iż postrzeżenie estetyczne nie jest nakierowane na każdą z warstw z osobna, lecz pojmuje je jako istniejące w harmonii, istniejące razem. Takie ujęcie harmonii warstw, wedle autora, jest możliwe dzięki stosunkowi jawienia się, które jest elementem koniecznym, aby uznać estetyczność przedmiotu. W ten sposób podmiot percypujący neutralizuje realność przedmiotu estetycznego i akcentuje jego doniosłość estetyczną. Postrzeżenie estetyczne polega zatem na redukcji bytowości na rzecz przedmiotu. Trzeba się również zgodzić z autorem, że ważnym elementem postrzeżenia estetycznego jest transcendencja, której podkreślone zostają trzy odmiany: jako wykroczenie ku przedmiotowi (s. 205), jako wykroczenie ku irrealnym sensom (s. 207) a także jako aktywność, co z kolei kładzie nacisk na niepełność dzieła sztuki (s. 208). Każdy z wyżej

wymienionych rodzajów transcendentcji omówiony został w sposób zwięzły, aczkolwiek wystarczający. Po wejściu na tę drogę badań można z łatwością zgodzić się z tezą autora, iż postrzeżenie estetyczne nie ma charakteru biernego.

W dalszym ciągu deliberacji, analizując wartość estetyczną, autor zastanawia się, co jest substratem tejże wartości. W tym miejscu ponownie nawiązuje do stosunku jawienia się osiągniętego poprzez harmonię przejawu. Píše zatem: „Toteż wybitne dzieła sztuki nigdy nie są płaskie, jednowymiarowe. Są raczej takie, że element ściśle duchowy (np. idea metafizyczna) jest w nich zestrojony z elementem zmysłowym” (s. 228). Najbardziej kontrowersyjną problematykę tej części pracy stanowi pytanie o sposób istnienia wartości estetycznej. Autor nie rozwiązuje tej kwestii w sposób ostateczny. Nie zgadza się też z Hartmannem, który sugeruje idealny sposób istnienia wartości estetycznej (s. 233). Skłania się raczej ku przekonaniu, że ze względu na ograniczoność tradycji refleksji ontologicznej, na dzień dzisiejszy, nie jest możliwe zajęcie określonego stanowiska w tej właśnie sprawie. Jak podkreśla bowiem: „tradycyjny gorset egzystencjalny ogranicza refleksję filozoficzną i nawet siłą tradycji wymusza przypisanie wartości do jednego z wymienionych obszarów egzystencjalnych (realność, idealność, irrealność). Należy jednak uznać, że wartości posiadają specyficzny, niesprowadzalny do innych sposobów istnienia i poszukiwać go, mając na uwadze

przede wszystkim relację: wartość-przedmiot estetyczny-estetyczne postrzeżenie” (s. 236).

Interesujące są również uwagi poczynione w ostatniej części rozdziału, a dotyczące takich aspektów, jak: wzniosłość, komizm i wdzięk. Ostatecznie okazuje się, że wartość estetyczna polega na uchwyceniu relacji między postrzeżeniem estetycznym, planem przednim i tłem. Ponadto relacja ta jest dynamiczna.

Niewątpliwie do walorów pracy Mordki należy – prócz oryginalnej metody – szeroka podstawa źródłowa i rzetelna znajomość literatury, o której świadczą liczne przypisy i cytaty, stanowiące wiadomości uzupełniające, tezy porównawcze lub też ukazanie odmiennych punktów widzenia.

Wracając jeszcze na moment do treści pracy, należy nadmienić, że pewne zagadnienia zostały potraktowane nieco skrótowo, mimo iż są one istotne dla tematu. Jednym z takich zagadnień jest akt twórczy. Analiza i interpretacja aktu twórczego winna być nieco bardziej szczegółowa, gdyż problem ten jest niezwykle ciekawy i wciąż owiany tajemnicą. Być może poszukiwania powinny w tym miejscu zostać przeprowadzone nie tylko z perspektywy ontologicznej, ale również artystycznej czy psychologicznej. Mimo iż – jak podkreśla sam autor – N. Hartmann nie pisze zbyt obszernie o tym, co stanowi „najciemniejszy” z możliwych przedmiotów badania estetyki (s. 155), to jednak bardziej rozległe rozważania na ten temat z pewnością wzbogaciłyby pracę. Czytelnik miałby również prawo

oczekiwać bardziej drobiazgowych rozważań dotyczących kolejnych rodzajów dzieł sztuki (dzieła muzyczne, literackie, architektoniczne), takich, jakie autor poczynił w przypadku obrazu. Nie ulega jednak wątpliwości, iż takie rozszerzenie i tak już rozległej problematyki mogłoby zająć szereg lat pracy.

Zasługą autora natomiast jest to, iż sięgnął on do tematu niezbyt popularnego i oparł swe rozważania na koncepcji myśliciela nieco zapomnianego (N. Hartmanna), którego wkład w filozofię, a zwłaszcza estetykę, wydaje się być jednak bardzo istotny.

Należy również nadmienić, iż autor musiał starannie przestrzegać ram przyjętej przez siebie konstrukcji, aby

nie zatopić się w ogromie, jakże ciekawych i doniosłych, ale zbyt odbiegających od głównego szkieletu pracy, problemów. Musiał więc ograniczyć się zarówno pod względem rozległości, jak i drobiazgowości obszaru badawczego, co jednak nie przeszkodziło mu w osiągnięciu wyników naukowych godnych uwagi. Książka Mordki jest warta uwagi, nie tylko ze względu na aktualność treści, ale również na atrakcyjność problematyki w niej poruszonej. Mimo iż pewne zagadnienia nie zostały rozwiązane ostatecznie, to jednak wyniki całej pracy mogą stanowić solidną podstawę do dalszych, bardziej szczegółowych badań dotyczących tego, co estetyczne.