

JÓZEF TARNOWSKI
(UNIwersYTET GDAŃSKI)

HEGLOWSKO-PLATOŃSKIE INSPIRACJE PIERWSZYCH
POLSKICH ESTETYKÓW AKADEMICKICH.
CZĘŚĆ PIERWSZA: JÓZEF KREMER

STRESZCZENIE

Pierwszy polski akademicki estetyk – Józef Kremer – propagował w swym wydawanym od 1843 roku monumentalnym dziele *Listy z Krakowa* estetykę heglowską w reinterpretacji platońsko-teistycznej. Praca ta była pierwszym systematycznym wykładem estetyki w języku polskim. Podobnie jak Hegel, Kremer wspierał swymi poglądami estetycznymi sztukę akademicką. Pod wyraźnym wpływem Kremera pozostawał najwybitniejszy krytyk artystyczny tamtego czasu – Lucjan Siemieński, publikujący swe krytyki w krakowskim „Czasie”, a potem młodszy o pokolenie filozof i estetyk warszawski – Henryk Struve, który w latach siedemdziesiątych osiągnął pozycję głównego autorytetu w dziedzinie poglądów na temat sztuki i wartościowania dzieł sztuki, w szczególności dzieł współczesnych.

SŁOWA KLUCZOWE

akademizm, estetyka, heglizm, idealizm, krytyka, malarstwo, naturalizm, realizm, platonizm

INFORMACJE O AUTORZE

Józef Tarnowski
Uniwersytet Gdański
e-mail: filjt@ug.edu.com

Wstęp

Pierwszym polskim estetykiem akademickim był Józef Kremer (1806–1875). Od 1850 roku był on wykładowcą estetyki i historii sztuki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz profesorem filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim¹. Jego wydawane od 1843 roku *Listy z Krakowa* były – jak zauważył Stefan Morawski – „pierwszym u nas systematycznym wykładem estetyki”². Kremer oparł się na wydanych już po śmierci Hegla *Vorlesungen über die Aesthetik* (1835–1838), opracowanych przez jego ucznia, Heinricha Hotho, na podstawie notatek filozofa i zapisków studentów z wykładów berlińskich prowadzonych w latach 1820, 1823 i 1826³. Kremer mógł też korzystać z własnych notatek z wkładów Hegla, których był słuchaczem. O stosunku Kremera do Hegla napisał Henryk Struve w *Wykładzie systematycznym logiki* (1870), iż o ile bez zastrzeżeń przejął on od swego mistrza naukę o istnieniu, istocie i pojęciu, to jednak poddał zasadniczej rewizji jego historiozofię. Rewizja polegała na tym, że u Hegla wynikiem procesu dialektycznego jest idea bezwzględna, Kremer zaś przyjął w jej miejsce osobowego Boga religii chrześcijańskiej⁴. Choć kon-

¹ Zob. H. Struve, *Życie i prace Józefa Kremera: jako wstęp do jego dzieł*, Warszawa 1881, s. 56.

² S. Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 257.

³ A. Landman, *Od redakcji*, [w:] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, s. XI. Notabene Hegel miał jeszcze innego polskiego ucznia, który stworzył estetykę, wzorując się na swoim niemieckim nauczycielu – Karola Libelta. Jego poglądy jednak pomineć, gdyż nie był on wykładowcą akademickim.

⁴ H. Struve, *Wykład systematyczny logiki, czyli nauka dochodzenia i poznania prawdy*, t. 1: *Część wstępna*, Warszawa 1870, s. 234. Opinię Struvego potwierdził Morawski, pisząc, iż Kremer wrócił z Berlina jako heglista, czemu dał wyraz w swojej pierwszej pracy, pt. *Rys filozoficzny umiejętności* (1835), a odszedł od heglowskiej filozofii wyraźnie „dopiero w *Wykładzie systematycznym* w r. 1849 i to pod wpływem swoich wcześniejszych prac estetycznych. [...] Idea bezwzględna zastąpiona została idą osobowego Boga” (S. Morawski, wyd. cyt., s. 257). Faktycznie, w dziedzinie estetyki różnice metafizyczne między Kremerem a Heglem są już czytelne w pierwszym tomie *Listów z Krakowa*, w których Kremer teistycznie zmodyfikował poglądy przejęte od Hegla. Rozwiniętą przez Kremera w późniejszej twórczości korektę heglizmu Lech Stachurski zidentyfikował jako augustyjską, ale nie udokumentował tej interpretacji na tekstach źródłowych. Zob. L. Stachurski, *Hegel a Kremer*, Warszawa 2003, s. 47–49.

tekst metafizyczny w obu estetykach jest odmienny, to różnica ta nie ujawnia się wyraźnie w sposobach analizy i wartościowania dzieł sztuki. Struve w książce *Życie i prace Józefa Kremera* (1881)⁵ podkreśla co prawda, że Kremer różnił się znacznie od Hegla, gdyż badając przejawy piękna w konkretnych dziełach, uwolnił się od „tendencji niwelacyjnych heglizmu” i suchy wykład abstrakcyjnych zasad heglizmu zastąpił wnikliwymi analizami dzieł sztuki, do których miał głębokie zamiłowanie, ale jest to opinia przynajmniej o tyle nietrafna, że niektóre uwagi szczegółowe w *Wykładach o estetyce* są błyskotliwe, subtelne i wyłamujące się z apodyktycznego, spekulatywnego i arbitralnego w odniesieniu do dziejów sztuki schematu dialektyki dziejów⁶. Hegłowskie myśli o sztuce, luźniej związane z dialektyką dziejów, przejął Kremer w dużej mierze bez zastrzeżeń, ale stworzył dla nich odmienny – teologiczny właśnie – kontekst metafizyczny, ponadto pominął jego uwagi na temat sztuki najnowszej, pisane w duchu akceptującym mimo niezgodności z jego wcześniejszymi poglądami na temat sztuki. Iżby wskazać podobieństwa i różnice w poglądach estetycznych Kremera i Hegla, trzeba najpierw przywołać niektóre poglądy filozofa niemieckiego.

Hegel

W filozofii Hegla estetyka włączona jest w historiozofię w ten sposób, że sztuka jest ujęta jako pierwszy ewolucyjnie – przed religią i filozofią – wyraz ducha absolutnego, zaś piękno rozumiane jest jako synteza zjawiska z ideą, rzeczywistości z myślą, treści z formą⁷. Założenie to, w połączeniu z aksjomatem triadycznego podziału ewolucji wszechrzeczy, prowadzi Hegla do koncepcji dziejów sztuki przebiegających w trzech wielkich fazach. Pierwsza jest faza symboliczna, w której

⁵ Dzieło to, chociaż ma charakter wprowadzenia do filozofii i estetyki Kremera, ukazało się już po dwunastotomowym wydaniu pośmiertnym jego dzieł w opracowaniu Struvego (1870–1880).

⁶ W naszej literaturze naukowej pierwsza zwróciła na to uwagę Zofia Ostrowska-Kęmblocka w artykule *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną (IkonoGRAFIA Romantyczna: Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.

⁷ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 1958, s. 300.

treść jest symbolizowana przez niezdolną do opanowania treści formę – odpowiada jej sztuka wschodnia: mezopotamska, indyjska, egipska. Druga jest faza klasyczna, w której treść harmonijnie łączy się z formą – odpowiada jej sztuka starożytnej Grecji. Trzecia jest faza romantyczna, w której treść ideowa dominuje nad formą – odpowiada jej sztuka chrześcijańskiego średniowiecza, a szczególnie – jak podkreśla Hegel – sztuka XVI i XVII wieku⁸. Ów arbitralny schemat, w którym kryterium logiczne splecione jest z ewolucyjnym, kłóci się z periodyzacją stosowaną w myśli o sztuce już od okresu renesansu⁹ oraz rozszadzany jest wewnątrznie przez analizę poszczególnych dziedzin, rodzajów i nurtów sztuki. Natomiast w analizach konkretnych dzieł treść ideową dzieła malarskiego ujmuje jako głębię uczuć ukazaną w przedstawionych postaciach¹⁰.

Zantropomorfizowanemu duchowi absolutnemu przypisuje Hegel dążenie do uzewnętrznienia się w materiale malarskim w formie tworzącego złudzenie świata rzeczywistego układu plam barwnych na płaszczyźnie. Moment zewnętrzny dzieła malarskiego „musi w swojej realności stać się odbłaskiem wewnętrznego ducha, który chce oglądać siebie dla siebie jako coś duchowego”¹¹. Rzeźba, chociaż w fazie klasycznej osiągnęła już „prawdziwie wysoki poziom”, dopiero w sztuce chrześcijańskiej zrealizowała tkwiące w niej możliwości. O malarstwie wygłasza sąd podobny, z tą jednak różnicą, że wiedząc o niezachowaniu się antycznego malarstwa tablicowego, o którego istnieniu wiadomo było z tekstów starożytnych autorów, jak również zdając

⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, s. 16.

⁹ Sztuka nowa, nazwana potem renesansową, odróżniana była od sztuki wieków wcześniejszych, określanych mianem wieków ciemnych, a potem średniowieczem, czyli okresem pomiędzy wspaniałą sztuką starożytną i wspaniałą sztuką odrodzoną, na podstawie kryterium mimetycznego (aleiteicznego), co zapoczątkował Boccaccio w *Decameronie*, a na wielką skalę przeprowadził Vasari w *Żywotach sławnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Kryterium religijne nie odgrywało w odróżnieniu średniowiecza od nowożytności żadnej roli, bowiem w renesansie najwyższą rangę miała nadal sztuka religijna.

¹⁰ Np. o *Madonnie z dzieciątkiem* Rafaela pisze: „Co za głębia uczucia, jakie napięcie duchowego życia; ile serdeczności; jaka pełnia, jakie dostojeństwo i wdzięk, jak bardzo ludzka, a jednak duchem bożym całkowicie przeniknięta dusza przemawia do nas z każdego rysu jej twarzy!” (G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, wyd. cyt., s. 17).

¹¹ Tamże, s. 18.

sobie sprawę, chociażby na podstawie uwag Pliniusza w *Historii naturalnej*, z niższej rangi malarstwa ściennego w sztuce starożytnej, nie mógł swoich dywagacji oprzeć na znanych już wówczas malowidłach pompejańskich, toteż uciekł się do spekulacji nieopartych na historycznym materiale empirycznym:

Starożytni malowali może znakomite portrety, ale ani ich sposób ujmowania przedmiotów przyrody, ani ich widzenie stanów ludzkich i boskich nie były tego rodzaju, by w ich malarstwie mogło znaleźć wyraz tak głębokie uduchowanie, jak w malarstwie chrześcijańskim¹².

Niepomny swej teleologicznej dialektyki, konstruował Hegel zgodny z doktryną akademicką normatywny program malarstwa, wychodząc od przekonania, że malarstwo powinno w jak najwyższym stopniu realizować możliwości, na które pozwalają jego środki artystyczne, a środki artystyczne malarstwa pozwalają – w jego przekonaniu – na ukazywanie wewnętrznej głębi uczucia¹³. Z tej przesłanki wyprowadził – zgodną z ugruntowaną już tradycją akademicką – koncepcję hierarchii ważności gatunków malarskich. Na jej szczycie plasują się tematy religijne i historyczne, obrazujące wielkie wydarzenia dziejowe i przedstawiające najwybitniejsze postaci historyczne, a tematy, w których możliwe jest tylko przedstawianie wyglądu rzeczywistości, „nie mogą jeszcze w malarstwie tym otrzymać pełni należnych im praw”¹⁴. Jednakże nie wyprowadził stąd Hegel wniosku, że malarstwo powinno porzucić błahe tematy. Przeciwnie, „nie ma prawa rezygnować z tych tematów, które ze swej strony nadają się wyłącznie do tego, by je z takim kunsztem opracowywać”¹⁵. Pod warunkiem jednak, że obecna w nich będzie jakaś ważna treść duchowa. Malarstwo pejzażowe nie powinno być prostym naśladownictwem przyrody, lecz powinno zawierać coś, co harmonizuje z duszą ludzką, powinno ukazywać przyrodę posiadającą jakiś nastrój, wywołujący w odbiorcy harmonijny, sympatyczny oddźwięk.

Zadaniem sztuki malarskiej jest w przedstawianych krajobrazach podkreślić i w bardziej żywy sposób uwydatnić przejawiającą się wszędzie pełnię życia przyrody oraz charakterystyczną zgodność poszczególnych jej stanów z pew-

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 41.

¹⁴ Tamże, s. 35.

¹⁵ Tamże, s. 37.

nymi określonymi nastrojami duszy. To uczuciowe przenikanie się stanowi dopiero ów pełen ducha i uczucia moment, dzięki któremu przyroda może stać się tematem malarstwa nie tylko jako zewnętrzne otoczenie, ale także jako coś samoistnego¹⁶.

Utożsamienie sztuki romantycznej z chrześcijańską rozsądziło antytectyczną historiozofię heglowską, bowiem, po pierwsze, wedle schematu dialektycznego religia pojawia się jako następna po sztuce forma samoświadomości ducha absolutnego, jednakże skoro trzecią fazą ewolucji sztuki jest sztuka romantyczna, czyli – w ujęciu Hegla – chrześcijańska, to sztuka ewoluuje równoległe z religią, zaś apogeum swego rozwoju osiąga kilkanaście wieków po ukształtowaniu się chrześcijaństwa. Szczytową fazę rozwoju malarstwa widzi Hegel w okresie rozciągającym się od Rafaela do Rubensa¹⁷. Niezgodność ta nie została przez Hegla rozwiązana. Drugie pęknięcie wystąpiło pomiędzy zdefiniowaniem dzieła sztuki jako syntezy momentu duchowego z naśladowczym, co jest następstwem uznania sztuki chrześcijańskiej za najwyższą formę sztuki oraz akceptacji przez Hegla rangi, jaką w kulturze europejskiej zyskało już w jego czasach siedemnastowieczne holenderskie malarstwo rodzajowe, a także tworzone w wieku następnym, a więc już za życia Hegla, francuskie malarstwo rodzajowe i martwa natura. Trzecie pęknięcie pojawia się pomiędzy spekulatywną dialektyką ducha a normatywną estetyką sztuki: twierdzenie, że duch absolutny wyraża się w sztuce, jest równoważne twierdzeniu, że sztuka jest zdeterminowana przez ducha absolutnego, a ponieważ sztuka nie powstaje inaczej niż przez indywidualną twórczość artystów, znaczy to, że artyści są zdeterminowani przez ducha absolutnego. Artysta jest więc medium, poprzez które duch się wyraża, nie zaś wolnym indywiduum, które w drodze swobodnych wyborów decyduje o swojej sztuce. Tymczasem Hegel konstruuje estetykę normatywną, która nakazuje artystom tworzyć tak, a nie inaczej, a narzucanej przez siebie koncepcji sztuki przypisuje sankcję ekspresji ducha absolutnego. Konstrukcja normatywna Hegla dałaby się streścić w dyrektywie: twórz, jak ci każę, a wówczas twórczość twoja będzie wyrażać ducha absolutnego. Ustawił się więc Hegel w roli rzeczownika ducha absolutnego i zarazem arbitra rozstrzygającego o tym, jaka sztuka jest, a jaka nie

¹⁶ Tamże, s. 67.

¹⁷ Tamże, s. 39.

jest jego wyrazem¹⁸. Konstrukcja ta załamuje się w końcowej fazie aktywności Hegla, kiedy pomijając swoje wcześniejsze poglądy, staje się on uważnym oraz błyskotliwym obserwatorem i analitykiem zmian zachodzących w sztuce i sposobach jej wartościowania.

Wielka popularność Chardina w połowie XVIII wieku i apologia tego malarza przeprowadzona przez Diderota przyczyniły się do zmiany w sposobie oceniania holenderskiego malarstwa rodzajowego. Zarówno Chardin, jak i malarze holenderscy cenieni byli nie za tematy dzieł, bo te były z punktu widzenia akademickiej doktryny o hierarchii wartości rodzajów i tematów błahe, ale za sztukę malarską¹⁹. Hegel, zapewne pod wpływem Diderota piszącego entuzjastycznie o Chardinie, dostrzegł sztukę artystyczną w holenderskim malarstwie rodzajowym. Dostrzegł w nim także coś, na co Diderot u Chardina nie zwrócił uwagi – moment „idealny”. Rozwiązanie to przyjęli potem bez zastrzeżeń polscy zwolennicy heglizmu.

Malarstwo to w scenach z życia wojennego i żołnierskiego, na weselach i innych chłopskich hulankach, w obrazkach z prywatnego domowego życia, portretach i przedmiotach naturalnych, krajobrazach, zwierzętach, kwiatach itd. wzniosło na wyżynę niedoścignionej doskonałości z jednej strony grę barw oraz magię światła i barwy, a z drugiej na wskroś żywą charakterystykę postaci w swej najwyższej prawdzie artystycznej. A chociaż malarstwo to od treści błahych przechodzi także do przedstawiania obrazków z życia chłopskiego, do rzeczy prymitywnych i prostackich, to jednak sceny te są do tego stopnia przeniknięte szczerym, naiwnym weselem i humorem, że właściwym przedmiotem i treścią tych malowideł nie jest prostactwo, które zawsze jest trywialne i złośliwe, ale właśnie owa naiwność i wesołość. I dlatego też tym, co rzuca się w oczy w tych obrazach, nie są prostackie uczucia i namiętności, lecz chłopskość i bliskość natury, z czym łączy się wesołość, filuterność i komizm. Na tej niefrasobliwej swawoli polega moment idealny; jest to niedziela ich życia, która wszystko zrównuje i usuwa wszystko, co złe; ludzie, którzy mogą być tak weseli, nie mogą być naprawdę na wskroś źli i niegodziwi²⁰.

¹⁸ Ów normatywizm na podbudowie metafizycznej, ale w wersji bardziej perswazyjnej niż filozoficznej, odegra istotną rolę w ideologii sztuki od końca XIX wieku do przełomu postmodernistycznego. Jeszcze w 1973 roku Pevsner pisał: „Modern Movement [...] is] only truthful expression of the spirit of our age”. N. Pevsner, *An Outline of the European Architecture*, London 1973, s. 446.

¹⁹ O wielkiej sławie za życia, której musiała ulec akademia paryska, pisali Goncourtowie w *L'art. du XVII siècle*. Zob. E. i J. de Goncourt, *Sztuka XVIII wieku*, tłum J. Guze, Warszawa 1981.

²⁰ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, wyd. cyt., s. 151–152.

Spośród wymienionych przez siebie typów tematów malarstwa holenderskiego moment idealny zdołał Hegel zatem dostrzec tylko w wąskiej grupie tematów rodzajowych, przedstawiających prostych ludzi podczas wesołej, beztroskiej zabawy, kiedy zapominają o wszystkich życiowych utrapieniach. Moment idealny polega w tym przypadku *de facto* na idealizacji przez wybór szczególnego momentu w życiu przedstawianych postaci; prawda jest więc prawdą wyidealizowaną, polega na ukazaniu malutkiego wycinka życia prostych ludzi, nie zaś całego ich życia, pełnego znoju, trosk i ciężkiej pracy. Hegel nakłada na malarstwo rodzajowe wędzidła idealizacji; prosty człowiek może być tematem wielkiego malarstwa, ale tylko życiowo upiękuszony, czego implikacją jest przekonanie, że nieupiękuszone życie prostych ludzi nie zawiera momentu idealnego, przeto nie może być tematem wartościowego dzieła sztuki. W przypadku malarstwa holenderskiego wskazuje dodatkowo na pierwiastek komizmu, dzięki któremu następuje „zniesienie zła tkwiącego w sytuacji”²¹. Zakładana przez Hegla aksjosefera jest więc taka, że w dziele ważne są wartości artystyczne, o ile służą wartościom kognitywnym (prawdziwemu ukazaniu rzeczywistości realnej), ale pod warunkiem, że służą one z kolei wartościom ekspresyjno-eudajmonistycznym, tj. ukazaniu momentów szczęśliwości przedstawionych postaci, co służyć ma estetyzmowi, polegającemu na wywoływaniu u odbiorcy zadowolenia estetycznego i życiowego. Można więc to stanowisko nazwać w skrócie aksjonormatywną estetyką idealistyczno-realistyczną o zabarwieniu eudajmonistycznym.

Równie ważnym problemem byłoby wskazanie z perspektywy stanowiska heglowskiego momentu idealnego w pozostałych typach malarstwa, w szczególności w martwej naturze. Hegel nie znajduje w nim momentu idealnego, co jednak nie prowadzi go do odrzucenia takiego malarstwa jako sztuki: „nie możemy utworom tego kręgu odmówić nazwy dzieł sztuki”²². Nie obawiając się popadnięcia w niekonsekwen-

²¹ Tamże, s. 152. Być może miał Hegel na myśli cieszące się uznaniem malarstwo Petera van Laera (1599?–1642), zwanego we Włoszech „bamboccio”, malującego humorystyczne sceny rodzajowe z życia niższych sfer społecznych, a także jego następców zwanych „bambocciantami” (J. Michałkowa, *Bamboccio i bamboccianti: Krytyka i teoria sztuki wobec «komicznego» malarstwa rodzajowego*), [w:] *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970). Nazwisko Laera jednak w *Wykładach o estetyce* się nie pojawia.

²² G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966, s. 270. Hegel stanął przed problemem do pewnego stopnia po-

cję, głosi ideę, że w czasach mu współczesnych trwa proces rozpadu sztuki romantycznej spowodowany wyeksploatowaniem jej światopoglądowego zaplecza, co wywołuje dążenie do wyzwolenia się od przedstawionej treści i redukcji jej do roli pretekstu dla wirtuozerii artystycznej. Koniec sztuki romantycznej nie jest jednak końcem sztuki w ogóle, ale zmianą jej charakteru. Sztuka trwa nadal, ale służy już innym celom. Artysta współczesny – jak pisze Hegel – nie wyraża już ducha narodu ani ducha epoki, lecz jest kimś „w rodzaju *tabula rasa*”, nie jest skrępowany żadnymi wcześniejszymi sposobami tworzenia sztuki, „temat może być dla artysty obojętny, byle tylko nie sprzeciwiał się ogólnej zasadzie, że powinien być w ogóle piękny i nadawać się do artystycznego opracowania”²³. Artysta nowoczesny dąży do nowatorstwa i wyrażenia w dziele sztuki samego siebie. Historyczne tematy i sposoby ich przedstawiania to „melodia już wyśpiewana. Tylko terazniejszość jest świeża, wszystko inne jest już i staje się coraz bardziej wypłowiałe”²⁴. Pogląd ten jest tak rażąco niezgodny z poglądami wcześniejszymi, że polscy heglizujący estetycy go po prostu przemilczeli, bowiem wyeksponowanie go wytrąciłoby im z rąk instrumenty służące do krytyki artystycznej nowego malarstwa, którego nie akceptowali, i wzmocniłoby argumentację ich przeciwników.

Są więc w *Wykładach o estetyce* dwie normatywne estetyki malarstwa: jedna jest idealistyczno-realistyczna, druga zaś realistyczno-ekspresjonistyczna. Pierwsza jest efektem myślenia o sztuce przez pryzmat idealistycznej historiozofii, druga – efektem akceptacji przez Hegla zmian zachodzących w ówczesnej sztuce. Można przypuszczać, że pierwszą estetykę przejął Hegel od Goethego i Schellinga, drugą zaś od Diderota.

dobnym do tego, przed jakim postawił się Pliniusz, analizując ciesząc się wielką sławą malarstwo uważane za niskie (*rhyppographia*) z powodu poruszania tematów potocznych (np. obrazy Pejraikosa przedstawiające golarnie, warsztaty szewskie, osły, warzywa itp.), przeciwstawiane malarstwu wielkiemu (*megalographia*) o tematyce religijnej i historycznej. Pliniusz nie zajął wobec tego malarstwa stanowiska oceniającego, poprzestał na relacji historycznej.

²³ Tamże, s. 284.

²⁴ Tamże, s. 288.

Schelling

Schelling, chociaż młodszy o pięć lat od Hegła, był wcześniej dojrzałym filozofem. Na początku XIX wieku obaj młodzi filozofowie przyjaźnili się. Schelling szybciej niż Hegel doszedł do estetycznych przekonań i wcześniej, bo już w Jenie w roku akademickim 1802/1803, wykładał estetykę; z tego też okresu pochodzą jego pierwsze publikacje dotyczące estetyki.

Główne, nieukończone dzieło Schellinga z estetyki – *Philosophie der Kunst* – ukazało się pośmiertnie, dopiero w 1859 roku. Fundamentalną ideą Schellinga jest przekonanie, iż piękno jest jednością tego, co idealne, z tym, co realne.

Piękno nie jest ani tylko tym, co ogólne, czyli idealne (temu równa się prawda), ani czymś tylko realnym (tym jest w działaniu), jest tylko doskonałym przeniknięciem się, czyli zespoleniem obydwu²⁵.

Źródłem idei jest Bóg, który jest wiecznym pięknem, „on sam jest przyczyną wszelkiego piękna”²⁶, także piękna w sztuce. Dzieła, które są tylko naśladownictwem wyglądu rzeczywistości, mają w estetyce Schellinga niską rangę, ale zyskują na wartości, o ile są nośnikiem treści ideowych, bo poprzez idee dzieła sztuki wznoszą się do bytu boskiego. Wzdraga się Schelling przed „mikroskopowym” malarstwem naturalistycznym, na przykład portretowym, przedstawiającym wiernie każdy por skóry. Ale jeśli portret jest dobrze namalowany, a ponadto ukazuje wnętrze namalowanego człowieka, to przyznaje mu wysoką wartość artystyczną. Naśladowanie rzeczywistości – udane, co nie znaczy drobiazgowo – jest więc warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym wartościowego dzieła sztuki²⁷. Konieczny jest komponent idealny. Hegel przejął od Schellinga dualistyczną, realistyczno-idealistyczną koncepcję sztuki, ale ją odtęologizował. Kremer, a za nim Struve przejęli poglądy estetyczne od Hegła, ale w tej zasadniczej sprawie wrócili do estetyki Schellinga.

²⁵ Zacytowana myśl pochodzi z wydanej pośmiertnie *Philosophie der Kunst* (1859), ale Hegel znał poglądy Schellinga z wykładów i dyskusji, kiedy się one kształtowały w okresie jenajskim (przyjaźnili się wówczas), oraz z jego wcześniejszych publikacji w „*Kritisches Journal der Philosophie*”. F. W. J. von Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. i wstęp K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. VII–VIII, 45.

²⁶ Tamże, s. 50.

²⁷ Tamże, s. 237.

Diderot

Diderot w recenzjach z paryskich Salonów, pisanych w latach 1759–1781²⁸, oraz w sześciu *Esejach o malarstwie* (1766) przeprowadził wielką apologię malarstwa plasującego się w świetle teorii akademickiej na dole hierarchii wartości rodzajów. Najwyższe pochwały otrzymały dzieła Chardina nie za to, co jest na nich przedstawione, bo są to rzeczy codzienne i banalne, ani tym bardziej nie za idee, bo w jego obrazach Diderot żadnych idei nie dostrzegł, ale za artyzm, z jakim zostały namalowane, dzięki któremu to, co jest w przedstawione, wygląda bardzo prawdziwie.

Chardin jest tak prawdziwy, tak prawdziwy, tak harmonijny, że chociaż na jego płótnach widać tylko nieożywioną naturę, wazy, butelki, chleb, wino, wodę, winogrona, owoce, pasztety, wystarcza sam sobie²⁹.

Diderot, jak ponad dwadzieścia wieków wcześniej Sokrates Ksenofonta, rozważa paradoks aksjologiczny: czy brzydkie dzieło sztuki może być piękne. I podobnie jak Sokrates, odpowiada na to pytanie twierdząco. O obrazie Chardina *Sprawiona raja* pisze, że przedmiot na nim przedstawiony – martwa ryba – jest wstrętny, ale namalowany jest tak doskonale, tak prawdziwie, że nie budzi odrazy, lecz daje patrzącemu zadowolenie estetyczne³⁰. Diderot pisze to przeciwko akademickiemu sposobowi kształcenia i przeciwko akademickiej klasyzystycznej estetyce, wzmocnionej przez dzieła Winckelmanna, czego produktem było malarstwo akademickie nieprawdziwie przedstawiające rzeczywistość, w szczególności człowieka, gdyż za wzór brało nie żywych ludzi, lecz rzeźbę antyczną, traktowaną za Winckelmannem jako spełnienie ideału piękna³¹. Radzi więc adeptom malarstwa, aby zamiast studiować modela w sztucznych antycznych pozach, studiowali prawdziwe życie:

²⁸ Z dwukrotną przerwą w latach 1773 i 1777–1779. Zob. D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Warszawa 1958, s. 233.

²⁹ Tamże, s. 122.

³⁰ Tamże, s. 121.

³¹ „Jedna jest tylko droga na wzniesienie się na wyżyny wielkości, gdzie nikt nas naśladować nie zdoła – pisze Winckelmann w *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) – ta droga to naśladowanie starożytnych”. J. Winckelmann, *Mysli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Teoretycy, artyści o sztuce, 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 163.

[...] idźcie do kościoła, zbliżcie się do konfesjonałów, tam ujrzycie, jak człowiek skupia się i żałuje. Nazajutrz idźcie do karczmy wiejskiej! Tam zobaczycie naprawdę rozgniewanych ludzi. Mieszajcie się w zgiełk ulicznych awantur. Obserwujcie na ulicach, w ogrodach, na rynkach, w domach, a wtedy nabierzecie właściwych pojęć o prawdziwym biegu wydarzeń życiowych³².

W aksjologii Diderota celem malarstwa jest wierne przedstawianie świata – tak, jak jawi się naszemu wzrokowi, czyli bez idealizacji³³. Diderot ignoruje akademicką hierarchię ważności gatunków. Przy okazji omawiania portretów przedstawiających jego samego czyni subtelne uwagi na temat trudności w uchwyceniu właściwego wyrazu psychologicznego portretowanej osoby. Artysta ma przed sobą człowieka, który jest w jakimś określonym stanie psychicznym, ale stan psychiczny człowieka często się zmienia, nawet w trakcie portretowania. Malarz nie jest w stanie wszystkich zmian oddać, a wielu po prostu nie widzi, a przecież stanowi to o wyjątkowości i tożsamości portretowanej osoby. Nawet pośród tego, co jest w stanie zobaczyć, musi dokonać wyboru, o ile jest na tyle dobrym artystą, aby oddać postrzeżone własności modela.

W ciągu jednego dnia miałem sto różnych fizjonomii, zależnie od tego, czym się przejąłem. Byłem pogodny, rozmarzony, czuły, gwałtowny, namiętny, zapalony [...] szybko zmieniają się moje uczucia i, odmalowując się na twarzy, czynią zadanie malarza trudniejszym, niż przypuszczał³⁴.

Diderot negatywnie ocenił swój portret namalowany przez Michała Vanloo. Natomiast zdumienie jego wzbudził portret rzeźbiarski wykonany przez Stefana Falconeta, który mimo nieuchwycenia szczegółów anatomicznych ukazywał emocje skrywane wówczas przez portretowanego³⁵. Estetykę Diderota można określić jako konsekwentnie aleteiczną³⁶. Gdyby Diderot żył kilkadziesiąt lat później, mógłby pisać, że celem malarstwa jest fotografowanie świata. Idealizowanie natury dopuszczał tylko wyjątkowo i to na zasadzie kurtuazyjnej – w por-

³² Cyt. za: J. W. Goethe, *Essay Diderota o malarstwie*, tłum. M. Kurecka, „Twórczość” 1949, nr 8, s. 31.

³³ D. Diderot, wyd. cyt., s. 114.

³⁴ Tamże, s. 131.

³⁵ Tamże, s. 132.

³⁶ Od gr. *ἀλήθεια* – „prawda”.

tracie, gdy w grę wchodzi uroda żyjącej kobiety, ale pod warunkiem, że nie osłabia to podobieństwa do osoby portretowanej³⁷.

Goethe

Piętnaście lat po śmierci Diderota Goethe opublikował w założonym przez siebie piśmie „Propyläen”³⁸ polemikę z tekstem pt. *Essais sur la Peinture* z 1765 roku. Goethe zajmuje stanowisko nie przeciwstawne, lecz korygujące w stosunku do naturalistycznej (aleteicznej) estetyki Diderota. Osłabia jego pogląd, pisząc, że wielkie dzieło malarskie może mieć za podstawę doskonałe naśladowanie rzeczywistości, ale może też nie mieć takiej podstawy, a zasługiwać na pochwałę, ale w każdym przypadku musi mieć coś jeszcze – ducha³⁹. Chociaż Goethe nie rozwija ani nie egzemplifikuje tego poglądu, jego ogólna wymowa jest czytelna: dzieło sztuki powinno być syntezą pierwiastka naśladowczego i duchowego, a wierne naśladowanie natury nie jest warunkiem koniecznym wielkiego malarstwa. Goethe wrócił do tego problemu w rozmowach z Eckermannem prawie trzydzieści lat później. „W szczegółach – pisze Goethe – winien artysta naśladować naturę ze zbożnym poddaniem”⁴⁰, ale może się kierować racją artystyczną „wyższą od natury” – tak jak czyni to na przykład Rubens w pejzażu, w którym stosuje oświetlenie z dwu stron, więc niezgodnie z naturą, a jednak osiąga znakomity efekt artystyczny. „Artysta chce przemówić do świata jakąś całością, choć całości takiej w naturze nie znajduje”⁴¹. Jeśli spojrzy się nieuważnie na ten obraz, wydaje się kopią natury. Przy bliższym wejrzeniu odkrywa się, że natura nie może tak wyglądać. Podobnie jest z obrazami Lorraine’a i Poussine’a. O Lorraine pisze Goethe z zachwytem: „W tym właśnie idealność prawdziwa: umieć się posługiwać realnymi środkami tak, aby ukazana w dziele

³⁷ D. Diderot, wyd. cyt., s. 114.

³⁸ Jak pisze Stefan Morawski, celem założenia pisma była walka z romantyzmem, najpierw z Wackenroderem. W dziedzinie plastyki walce służyć miały konkursy malarskie na tematy antyczne. „Propyläen” ukazywał się w latach 1798–1800. S. Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957, s. 62–63.

³⁹ J. W. Goethe, *Essay Diderota o malarstwie*, wyd. cyt., s. 33–34.

⁴⁰ Tenże, *Dzieła wybrane*, t. 4, red. J. Z. Jakubowski i A. Milska, Warszawa 1956, s. 500.

⁴¹ Tamże.

prawda zdała się rzeczywistością⁴², czyli wywoływała iluzję istniejącego świata, choć takiego świata nigdzie nie ma. Zarazem jednak zachwyca się naturalistycznie namalowanymi przez Roosa owcami. Normatywne stanowisko Goethego było więc dualistyczne: doceniał malarstwo naturalistyczne, ale także doceniał malarstwo „idealistyczne”, w tym malarstwo należące do klasycystycznego akademizmu.

Kremer

Swemu pierwszemu dziełu estetycznemu – publikowanym od 1843 roku *Listom z Krakowa* – dał Kremer, wzorując się na Schillerze, zgodnie z tytułem formę listów, pozwalającą na znacznie większą swobodę wykładu niż dzieło systematyczne. Powtarza tam za Heglem różne wątki wzięte z jego *Wykładów o estetyce*, zmieniając jednak – powtórzmy – ich generalny kontekst metafizyczny przez utożsamienie heglowskiego ducha z chrześcijańskim Bogiem. Przedsięwzięcie to jednak już w punkcie wyjścia nie rokowało powodzenia, bowiem usiłował Kremer dopasować monoteistyczną metafizykę religijną do heglowskiej spekulatywnej politeistycznej metafizyki filozoficznej, co musiało prowadzić do nadania Bogu własności heglowskiego ducha, a ponieważ są to kategorie zasadniczo różne, przeto w swej estetyce Kremer rzadko, tylko tam, gdzie widział jakąś pomiędzy nimi analogię, posługiwał się pojęciem Boga, zaś w większości wywodów używał pojęcia ducha, przejmując od Hegla wszystkie defekty jego estetyki i dodając do nich nowe. Jednakże ponieważ jego wywody miały wszelkie znamiona uczoności, a środowisko estetyczne dopiero się w jego czasach rodziło, przeto estetyka Kremera nie napotkała zrazu na większy polemiczny opór, a wsparł ją potem swoim znakomitym piórem aktywny i najwybitniejszy krytyk trzeciej ćwierci XIX wieku – Lucjan Siemieński, który przejął od Kremera jego estetykę normatywną, natomiast unikał dywagacji metafizycznych, co dawało jego wywodom wielką siłę perswazyjną. W całym zakresie natomiast przejął od Kremera jego estetykę młodszy o pokolenie Henryk Struve.

Kremer już w pierwszym tomie *Listów z Krakowa* powtarza za Heglem główne założenie jego estetyki, definiując dzieło sztuki jako syntezę pierwiastka zmysłowego, (materialnego) i duchowego, ale ów pierwiastek duchowy ujmuje jako „prawdę wiekiustą” w rozumieniu

⁴² Tamże, s. 501.

religii chrześcijańskiej⁴³. Korzystając z formuły listów do anonimowego adresata, myśli swoje formułuje w języku metaforycznym i przez to dalekim od ścisłości.

Sztuka piękna zaś, łącząc świat cielesny z wiekuistym, jest pośrednicą między niebem a ziemią; opuściła dla nas rajska dziedzinę, a przywdziawszy na się cielesność śmiertelną i biedy nasze, by nas w czarnych pocieszyć chwilach⁴⁴.

Zadaniem sztuki – głosi Kremer *ex cathedra* – jest przedstawianie absolutnych prawd wiary w formie dostępnej zmysłowo. Chociaż celem sztuki nie jest kopiowanie natury, to przedstawiając „prawdy wiekiste”, artysta musi prawdziwie odtwarzać naturę. „Jeżeli w sztuce prawda ma się powlekać kształtami przyrodzonymi, potrzeba też, żeby te formy nie były spaczony ani kłamliwe, ale winny być rzetelne, to jest takie, jakie istotnie znajdują się w naturze.⁴⁵ Wszakże dzieło będące naśladowaniem rzeczywistości, nawet najdoskonalsze pod względem podobieństwa, ale niezawierające pierwiastka idealnego, nie jest prawdziwym dziełem sztuki – „jest w sztuce jałowym, płaskim i niskim”⁴⁶. Kremer pierwszy w naszej myśli o sztuce porównał dzieło sztuki do dagerotypu, ustalając normatywną relację pomiędzy nimi, która nie była potem zasadniczo kwestionowana nawet przez zwolenników naturalizmu: dzieło malarskie podobne do dagerotypu i niezawierające nic ponadto nie jest dziełem sztuki⁴⁷. Tego normatywnego poglądu trzymał się Kremer także w późniejszych swoich dziełach.

Przy tak ustawionych zależnościach pojęciowych kluczowym problemem była eksplikacja owego duchowego pierwiastka dzieła sztuki. Specjalnie temu zagadnieniu Kremer poświęcił list dziewiąty w tomie pierwszym *Listów*. W punkcie wyjścia, podobnie jak Sokrates Ksenofonta, konstatuje, że natura jest niedoskonała, a sztuka ją udoskonala. „Rzeczywistość traci ziemską i ułomną swoją istotę, gdy na nią spływnie niebiańska łuna sztuki”⁴⁸. Udoskonalenie polega na pominięciu w dziele sztuki wszelkich skaz, które wynikają z doczesności, jak to ujmuje Kremer⁴⁹. Rzeczywistość przedstawiona w dziele, uwolniona

⁴³ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1843, s. 33.

⁴⁴ Tamże, s. 24.

⁴⁵ Tamże, s. 71.

⁴⁶ Tamże, s. 297.

⁴⁷ Tamże, s. 278.

⁴⁸ Tamże, s. 273.

⁴⁹ Tamże, s. 274.

od cech akcydentalnych, jest wyrazem ducha, a dzieło takie jest ideałem⁵⁰. Kremer klaruje swoją myśl na przykładzie liścia i konia. Robi to jednak nie po heglowsku, lecz po platońsku. Liści – na przykład dębu – jest różnorodność niezliczona, ale idea liścia dębu jest tylko jedna; podobnie jest z końmi: koni jest niezliczona różnorodność, ale idealny koń jest tylko jeden, jest ideą doskonałą, prawdziwą i piękną. Idea konia czy liścia jest wzorem doskonałym, każdy zaś konkretny koń czy liść ma jakieś skazy. Artysta, tworząc obraz doskonałego konia czy liścia, tworzy malarski ideał, będący „uzmysłowieniem” idei, i w tym sensie wyraża ducha, bo duch to rzeczywistość idei. A duch, w którym są wszystkie idee – pierwowzory wszystkich przedmiotów materialnych – to Bóg. A ponieważ idee są piękne, toteż ich doskonałe uzmysłowienie też jest piękne. Sztuka o tyle jest dziedziną piękna, o ile wizualizuje boskie idee. Artysta czyni to nie przez selekcję i wybór najlepszych części istniejących materialnych przedmiotów (inkarnacji idei), ale niczym mitologiczny Pigmalion znajduje w swoim duchu tę boską ideę, idealny pierwowzór wszystkich materialnych przedmiotów.

Mistrz winien do głębi ducha swego sięgnąć i stamtąd wydobyć postać ideału swojego. Wzór w innym świecie poczęty jest mu ideałem i modłą⁵¹.

Kremer dokonał metafizycznej kontaminacji heglowskiego ducha z chrześcijańskim Bogiem i platońskim światem idei, przy czym za fundament przyjął idealistyczną metafizykę Platona, ignorując to, że – jak trafnie napisał Mirosław Żelazny – „w panteistycznym systemie Hegla [...] nie obowiązuje podział na złudną rzeczywistość przedmiotów empirycznych [...] oraz jedyny prawdziwy byt idei samych w sobie”⁵². Dzięki temu jego aksjologia jest obiektywistyczna, ale za cenę świadomego ugruntowania jej na bajce opowiedzianej przez Sokratesa w Platońskim *Fajdrosie*. Kremer przytacza ją w swoim tłumaczeniu, po czym dodaje uwagę, że „korzystniejsza jest [...] teoria zbudowana choćby na mylnych zasadach niż gołe odwoływanie się do smaku”⁵³. Próbując udokumentować tę metafizykę konkretnymi

⁵⁰ Tamże, s. 276.

⁵¹ Tamże, s. 288.

⁵² M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994, s. 88.

⁵³ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, wyd. cyt., s. 161.

egzemplifikacjami, wikła się Kremer w osobliwe spekulacje. Nie potrafiąc wskazać idei doskonałego krajobrazu, domaga się od artystów, aby malowali krajobrazy uduchowione, jednak nie umiając wyjaśnić, na czym owo uduchowanie krajobrazu ma polegać, ucieka się do poetyckich metafor.

Tu mistrz, jak niegdyś Pigmalion król-rzeźbiarz, winien w zimny marmurowy posąg wlać życie, objąć je ramionami ducha swojego, rozgrzać je ciepłem serca i tchem miłości swojej. I w tej duchowości spoczywa cała tajemnica poezji krajobrazów, czy to w pieśni objętych, czy w malowanym obrazie, a tak dopiero z rzeczywistości martwej utworzy się ideał duchowy⁵⁴.

I snuje dalej swoją wizję: że można w krajobrazie umieścić na przykład domek stary albo mogiłę lub ruiny okopów czy grodu albo świątyni, pozostałości dawnej chwały. „Przez okna rozpadłe i szczeliny rozstąpione widma i duchy naddziadowych lat patrzą w okolicę i spojrzaniem rzucają na nią urok”⁵⁵. Tu już więc nie ma mowy o żadnym idealnym pierwowzorze, lecz o duchowości rozumianej jako nastrój wywołany skojarzeniami, wspomnieniami i wyobrażeniami wzbudzonymi przez sztafaż dodany do „czystego” pejzażu. Z kolei w portrecie dzieło „godne sztuki” to takie, w którym postać przedstawiona jest w sposób ukazujący „tę stronę fizjonomii, którą duch o sobie świadczy”⁵⁶. Tu, jak można sądzić, duch jest rozumiany indywidualnie, jako osobowość przedstawionej osoby. Kremerowska normatywna estetyka wymodelowana została na rzeźbie antycznej pod wyraźnym wpływem Winckelmanna, zapewne za pośrednictwem Hegla. Kremer dywaguje na temat hipotetycznego posągu antycznego, że jest to:

[...] jakby nadziemskich światów zesłaniec. [...] jest wolnym od przypadłości wszelkich, obojętnych dla niebiańskiej piękności jego, a będących skutkiem ich natury cielesnej i doczesności przemijającej, której ulegają ludzie w padolach rzeczywistego życia zrodzeni⁵⁷.

Piękno rzeźby greckiej, ale nie każdej przecież, tylko jakiejś hipotetycznej, wyobrażonej, zhipostazował Kremer do rangi idei piękna w sztuce. Ideę tę przeniósł na sztukę religijną, a następnie usiłował ją

⁵⁴ Tamże, s. 289.

⁵⁵ Tamże, s. 291.

⁵⁶ Tamże, s. 281.

⁵⁷ Tamże, s. 278–279.

dopasować do innych rodzajów sztuki. W sztuce religijnej znalazł najpełniejsze jej zastosowanie w malarstwie Rafaela i Michała Anioła. Oburzeniem napawało go natomiast naturalistyczne malarstwo religijne, w szczególności Caravaggia. Od sztuki domagał się bowiem idealizacji. Tam, gdzie pierwiastka duchowego – utożsamionego z idealizacją – nie widział, uważał, że go nie ma, a skoro go nie ma, to nawet dzieła doskonałe w naśladowaniu rzeczywistości oceniał negatywnie, niekiedy używając mocnych, apodyktycznych, postponujących słów, jak na przykład w odniesieniu do dzieł Caravaggia, o których napisał, że „zwykle są tak wstrętne, rażące, a obrażające uczucia”, w odróżnieniu od obrazów Salvatora Rosy, w których malarz uniknął „błędów zdziżającego naturalizmu”⁵⁸. Osobliwe jest to, że w religijnych obrazach Caravaggia nie znalazł pożądanego przez siebie momentu idealnego, a znalazł go w holenderskim malarstwie rodzajowym, jednak w tym drugim przypadku uległ w oczywisty sposób autorytetowi Hegla. Długi *passus* dotyczący tego malarstwa jest parafrazą odnośnego fragmentu Heglowskich *Wykładów o estetyce* rozbudowanego o dywagacje na temat malarstwa Stachowicza. Podążając za Heglem, pisze o holenderskich malarzach rodzajowych, że

[...] będąc arcymistrzami swej sztuki, wprowadzają nas w najniższe, ba, w najplugawsze sceny plugawego życia. [...] a przecież są klejnotami nieoszaczowanymi każdej galerii. Patrząc na te bamboccjady [...] Rzekłbyś, że to najniższa rzeczywistość – jednak jestem przekonany, iż właśnie ich istotą jest odwrwanie się od rzeczywistości i wzniesienie się nad świat doczesny; zobaczysz, iż te ich obrazy i figury, przy całym zachowaniu prawdy, pomimo że są ścisłą rzeczywistością, a nie kłamliwym wymysłem fantazji, są jednak istotnie ideałem. [...] nie jest to rzeczywistość goła, lecz poezja⁵⁹.

„Poezja”, czyli pierwiastek duchowy – wywodzi Kremer za Heglem – polega na tym, że postaci ukazane są w chwili radosnej zabawy, kiedy zapominają o wszystkich życiowych troskach, a „wesołość ich tak jest serdeczną, iż niby poza tą karczmą utonął cały świat z kłopotami swoimi”⁶⁰. W szczególności ma Kremer na myśli obrazy Jana Steena i Adriaena Brouwera. Przy okazji chwali za to samo obrazy Murilla.

⁵⁸ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśl o sztuce w okresie romantyzmu*, red. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961, s. 146.

⁵⁹ Tenże, *Listy z Krakowa*, t. 1, wyd. cyt., s. 297.

⁶⁰ Tamże, s. 301.

Na jednym obrazie dwóch gra w kości, trzeci bawi się pieskiem; na drugim dwóch się zebrało, jeden zajada smacznie grona winne, drugi melon, a taka w tych twarzach wesołość, takie zadowolenie z siebie i świata, że byś rzekł, iż oni tego całego świata króle⁶¹.

Kremer ocenia z punktu widzenia takiej estetyki normatywnej także współczesne sobie malarstwo polskie. O obrazie Stachowicza przedstawiającym krakowskie wesele pisze, że bawiący się Krakowiaczy zostali „wyniesieni w świat poezji, w świat ideału”⁶². Zrównuje rzeczywistość potoczną ukazaną przez Stachowicza i przez malarzy holenderskich: w obu przypadkach przedstawieni są ludzie, którym w świecie realnym ciąży życie, ale uchwyceni są w momencie, kiedy o tym zapominają i czują się wolni i radośni. Otóż i w malarzach holenderskich, a także w Murillu i w Stachowiczu „natura żywcem schwyтана, jednak nie ta natura powszednia, mdła, codzienna, ułomkowa, lecz ujęta w swej poetyczności, stanowi istotę tych dzieł”⁶³. I to sprawia, że należą one wedle Kremera do prawdziwej sztuki, a nie są tylko dagerotypami rzeczywistości. W przypadku malarstwa rodzajowego poetyckość, *ergo* duchowość, polega na idealizacji przez wybór, na ukazaniu człowieka w chwili szczęścia, można więc ją określić jako idealizację eudajmonistyczną.

Widać z tych wszystkich przytoczeń, jak wieloznacznie używa Kremer kluczowych dla swojej estetyki pojęć. Duch to jest raz Bóg chrześcijański, innym razem platoński świat idei lub osobowość artysty, idea to raz prawda wiekuista, innym razem duch, pojęcie ogólne, a jeszcze innym poezja czy istota dzieła. Mimo tych konfuzji semantycznych zasadnicza myśl normatywna Kremera jest jasna: na miano dzieła sztuki zasługują tylko te dzieła, które zarazem umiejętnie naśladują wygląd rzeczywistości i zawierają jakąś, uznaną za ważną, ideę. Czy idea jakaś w dziele jest, czy jej nie ma, a jeśli jest, to czy zasługuje, czy nie zasługuje na uznanie, zależy ostatecznie od ewaluatora, który przypisuje sobie rolę „prawodawcy” w ocenianiu dzieł sztuki. I taką rolę sam sobie Kremer przypisał. W dziedzinie estetyki normatywnej Kremer postępował do tego miejsca wiernie za Heglem, bez zastrzeżeń przejął odeń zasadnicze założenia jego estetyki idealistyczno-realistycznej i samodzielnie je aplikował, ale w tym miejscu

⁶¹ Tamże, s. 302.

⁶² Tamże, s. 303.

⁶³ Tamże, s. 304.

się zatrzymał, dalej już za Heglem nie poszedł, a heglowską estetykę realistyczno-ekspresjonistyczną pominął milczeniem.

Siemieński

Za poglądami estetycznymi Kremera postępował Lucjan Siemieński (1807–1877)⁶⁴, który wykładowcą estetyki co prawda nie był, choć miał krótki epizod akademicki, ale należał do najbardziej wpływowych „prawodawców” w dziedzinie sposobu wartościowania dzieł sztuki w polskiej krytyce artystycznej trzeciej ćwierci XIX wieku. Nominowany do tej roli przez środowisko krakowskich konserwatyistów, swe krytyki publikował w krakowskim „Czasie”. Różnica w stylu pisarskim pomiędzy Kremerem i Siemieńskim jest taka, że ten pierwszy uwagi o poszczególnych dziełach sztuki wplatał w dywagacje ogólne, drugi zaś czynił odwrotnie – dywagacje ogólne wplatał w analizy konkretnych, recenzowanych przez siebie dzieł malarskich, a pisał dobrze, ciekawie i unikał niejasnych spekulacji à la Kremer.

Za Kremerem przyjął Siemieński dualistyczną, idealistyczno-realistyczną koncepcję dzieła sztuki i z jej punktu widzenia oceniał analizowane dzieła malarskie. Aksjologię Kremera wzbogacił jedynie o wartości narodowe, swojskie, polskie, dostrzegane i oceniane w dziełach. Doskonałe dzieło sztuki to dla Siemieńskiego, tak jak dla Kremera, takie dzieło, w którym idea łączy się w harmonijną całość z naśladowaniem rzeczywistości, a naśladowanie bez idei to tylko fotografia⁶⁵. Dodał do tego jeszcze element normatywnego estetyzmu – przedstawione postaci powinny być ładne, wzbudzać u odbiorcy przyjemne wrażenia. W wielu swoich tekstach formułował na ten temat uwagi teoretyczne i stosował tę aksjologię praktycznie. Na przykład w recenzji z wystawy obrazów w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych w 1859 roku pisał, że dobry obraz łączy doskonałą technikę i „wyższe natchnienie”, pomstował na realizm bez pierwiastka idealnego i prorokował śmierć sztuki, jeśli nie zejdzie ona z drogi fotograficznego

⁶⁴ Jednak przez krótki okres (1849–1850) wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim literaturę powszechną oraz był współzałożycielem i członkiem Akademii Umiejętności. *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1987, s. 172.

⁶⁵ L. Siemieński, cyt. za: J. Zanoziński, *Materiały do działalności Lucjana Siemieńskiego w dziedzinie krytyki artystycznej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1952, nr 2–3, s. 345.

naśladowania natury: „Naśladowanie rzeczywistości materialnej tak dziś szerzące się, tak wydoskonalone, doprowadzi tylko do upadku sztuki”⁶⁶. Przywiązany do idei hierarchii ważności rodzajów malarstwa akceptował malarstwo realistyczne tylko jako studium przygotowawcze do malarstwa „w rodzaju wyższym”, tj. religijnego i historycznego, przekazującego wielkie idee religii i ludzkości. Sztuka – pisał ogólnie Siemieński – „to nic innego, tylko ziszczenie pragnień wewnętrznych, tylko zbliżenie się ku nieskończoności, która jest celem marzeń człowieczych”⁶⁷. W innym miejscu tłumaczył ważkość wielkich wydarzeń historycznych dla malarstwa tym, że „dostarczają formy umieszczenia w niej wszystkiego, o czym ludzkość marzy, czego pragnie, o co walczy”⁶⁸.

Recenzja *Babiego lata* Chełmońskiego (1875) ujawnia rozumienie i układ wartości przyjmowanych przezeń w praktyce analityczno-aksjologicznej. Tekst ten jest właściwie od początku atakiem na malarza. Najpierw czyni mu Siemieński ironiczny wyrzut, że wziął sobie Courbeta za wzór, „jakby to lepszych wzorów nie było”⁶⁹, dalej opisuje lakonicznie temat dzieła – „wiejska dziewczka leżąca na polu i łapiąca w powietrzu snującą się pajęczynę”⁷⁰, potem znowu ironizuje: „Ta poetyczna pajęczyna, która może tyle marzeń obudzać w dziewczęciu, warta była trochę idealniejszej istoty, nie mówię Sylfidy, ale przynajmniej prostej śmiertelniczki z umyтыми nogami”⁷¹. Konkluzja brzmi, że to dzieło talentu „bez myśli, czucia – [...to] fotografia”⁷². Siemieński domaga się od dzieła malarskiego silniejszej idealizacji, niż czynili to Hegel i Kremer: przedstawiona postać ma być przyjemna dla oka odbiorcy. Domaga się od malarza, by dziewczynę chodzącą boso po polu namalował z czystymi nogami, nie akceptuje ukazania w dziele realiów życiowych, podobnie jak krytycy nie akceptowali brudnych nóg pielgrzymy składającego hołd Madonnie z Dzieciątkiem na obrazie Caravaggia *Madonna di Loreto*. Siemieński nie dostrzegł w obrazie Chełmońskiego tego typu wartości, jaką dostrzegli w holenderskim malarstwie rodzajowym Hegel i za nim Kremer: uchwycenie

⁶⁶ Tamże, s. 274.

⁶⁷ Tamże, s. 275.

⁶⁸ Tamże, s. 278.

⁶⁹ Tamże, s. 345.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

prostego człowieka w chwili beztroskiej radości. Siemieński był więc bardziej niż oni akademicki w sposobie wartościowania dzieła malarzkiego.

Najwybitniejszym kontynuatorem estetyki Józefa Kremera i krytyki Lucjana Siemieńskiego był Henryk Struve, który w latach siedemdziesiątych osiągnął pozycję głównego polskiego autorytetu w dziedzinie poglądów na temat sztuki i wartościowania dzieł sztuki, w szczególności dzieł współczesnych, i utrzymał ją przez okres kilkunastu lat. Poglądom Struvego poświęcona będzie druga część artykułu.

HEGELIAN-PLATONIC INSPIRATIONS OF THE FIRST POLISH ACADEMIC AESTHETICIANS. PART ONE: JÓZEF KREMER

ABSTRACT

In his monumental work *Letters from Cracow*, published since 1843, Józef Kremer, the first Polish academic aesthetician, propagated Hegelian aesthetics reinterpreted in Platonic and theistic terms. The work was the first consistent lecture on aesthetics in Polish. Like Hegel, Kremer supported academic art. He significantly influenced Lucjan Siemieński, the most eminent art critic of the age, who published his reviews in Cracow's *Czas* magazine, as well as Henryk Struve, a philosopher and aesthetician of the younger generation, who in the 1870's became the main authority on art and the evaluation of works of art, modern ones in particular.

KEY WORDS

academic art, aesthetics, Hegel, Plato, Witkiewicz

BIBLIOGRAFIA

1. Diderot D., *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Warszawa 1958.
2. Goethe J. W., *Dzieła wybrane*, t. 4, red. J. Z. Jakubowski i A. Milska, Warszawa 1956.
3. Goethe J. W., *Essay Diderota o malarstwie*, tłum. M. Kurecka, „Twórczość” 1949, nr 8.
4. de Goncourt E. i J., *Sztuka XVIII wieku*, tłum. J. Guze, Warszawa 1981.
5. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 2, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966.
6. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967.
7. Kremer J., *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1843.

8. Kremer J., *Podróż do Włoch*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Mysł o sztuce w okresie romantyzmu*, red. E. Grabska i S. Morawski, Warszawa 1961.
9. Krzemięniowa K., *Wstęp*, [w:] F. W. J. von Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemięniowa, Warszawa 1983.
10. Landman A., *Od redakcji*, [w:] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964.
11. Michałkowa J., *Bamboccio i bamboccianti: Krytyka i teoria sztuki wobec «komicznego» malarstwa rodzajowego*, [w:] *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970.
12. Morawski S., *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957.
13. Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
14. Ostrowska-Kęłłocka Z., *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną*, [w:] *Ikonaografia Romantyczna: Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r.*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
15. Pevsner N., *An Online of the European Architecture*, London 1973.
16. von Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemięniowa, Warszawa 1983.
17. Stachurski L., *Hegel a Kremer*, Warszawa 2003.
18. Struve H., *Wykład systematyczny logiki, czyli nauka dochodzenia i poznania prawdy*, t. 1: *Część wstępna*, Warszawa 1870.
19. Struve H., *Życie i prace Józefa Kremera: jako wstęp do jego dzieł*, Warszawa 1881.
20. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 1958.
21. Winckelmann J., *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Teoretycy, artyści o sztuce, 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1989.
22. Zanoziński J., *Materiały do działalności Lucjana Siemięńskiego w dziedzinie krytyki artystycznej*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką”, Warszawa 1952.
23. Żelazny M., *Źródłowy sens pojęcia estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994.

