

DARIUSZ RYMAR

JAKOŚCIOWE WYMIARY SZTUKI  
W KONCEPCJI NICOLAIA HARTMANNA

Na początku artykułu omawiane są podstawowe założenia epistemologiczne, na których opiera się *Ästhetik* Nicolaia Hartmanna. Przywołane są najważniejsze argumenty krytyczne wobec Kantowskiej epistemologii, przede wszystkim zarzuty wobec formalnego ujęcia kategorii oraz krytyka opisu relacji pomiędzy doświadczeniem a przedmiotem samym w sobie. Na tej podstawie przybliżone są zarzuty Hartmanna wobec odpodmiotowych estetyk zarówno w odniesieniu do geniuszu twórczego, jak i przeżycia estetycznego. Przywołana jest też argumentacja wskazująca na aporetyczność empirycznych opisów doświadczenia estetycznego. Na gruncie Hartmannowskich założeń ontologicznych scharakteryzowana jest osobowość dojrzała, która warunkować ma możliwość właściwego przeżycia estetycznego. Przybliżone jest zjawisko inwersji w przeżyciu estetycznym i na tej podstawie omówiona jest główna argumentacja Hartmannowskiej *Ästhetik*, w której charakteryzowana jest wglębna struktura dzieła sztuki oraz sposób jej poznania. Zakończenie artykułu wskazuje na ograniczenia koncepcji estetycznej Hartmanna oraz możliwość jej modyfikacji uwzględniającej badania z zakresu historii i socjologii sztuki.

---

Znaczna część estetyków zakłada, że właściwego początku współczesnego namysłu nad kulturą artystyczną należy szukać u Kanta. Istotna część koncepcji estetycznych opiera na odpodmiotowych epistemologiach, będących rozwinięciem „przewrotu kopernikańskiego”. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że taka perspektywa jest naturalna zarówno dla opisów aktu twórczego w sztuce, jak i dla przeżyć estetycznych. Nicolai Hartmann zauważa jednak, że zarówno wewnętrzne przeżycia twórcy, jak i odbiorcy są niedostępne opisom zewnętrznym. Stąd też ujęcia wychodzące od strony przeżyć estetycznych łatwo mogą utracić z pola widzenia niezależność ontyczną przedmiotu estetycznego i ufundowane w nim jakości, istniejące niezależnie od

odbiorcy. Dlatego też w hermeneutykach ufundowanych na założeniu subiektywnego charakteru doznań pojawia się niebezpieczeństwo oderwania oglądu od samego przedmiotu estetycznego. Z refleksji Hartmanna wynika, że przy tego rodzaju założeniach trudno uniknąć skłonności do wypełniania luk tkwiących w przedmiocie opisu wyobrażeniami, które wprawdzie wymykają się weryfikacji, lecz zarazem tracą krytyczny charakter<sup>1</sup>. Niektórzy interpretatorzy – ze względu na złożoność przedmiotu estetycznego – prowadzą „nazbyt łatwą grę”, sprowadzając opisy dzieł do swoistej m e t a t w ó r c z o ś c i. Autor *Ästhetik* dostrzega również problem arbitralności hermeneutyk, które usiłują określić istotę doświadczenia twórczego, pomimo że z natury rzeczy dysponują fragmentaryczną faktografią. Nie oznacza to jednak, że Hartmann lekceważy sferę przeżyć; wprost przeciwnie: sądzi, że stanowią one treść i istotę doświadczenia estetycznego. Jednakże Hartmann postuluje odwrócenie kierunku badań, ich wyjście i umocowanie w zmysłowo postrzegalnych cechach przedmiotu. To ogólne założenie jest oparte na rozwiązaniach, które Hartmann wypracowywał stopniowo, począwszy od okresu marburskiego.

Jan Patočka zauważa, że podwaliny metody systematycznego myślenia zostały opracowane w pierwszej opublikowanej pracy Hartmanna, w której analizuje on założenia dialektyki Platona: „Jego pierwsza wielka książka *Platos Logik des Seins* (1909) [...] wskazywała już na pewien szczególny charakter późniejszego sposobu myślenia Hartmanna, przede wszystkim na jego zamiłowanie do «aporetyki»<sup>2</sup>, tzn. antynomicznie zaostrzonego formułowania problemów”<sup>3</sup>. Można tutaj dodać, że w dziele tym Hartmann analizuje głównie zagadnienie bytu i niebytu przedstawione w Platońskim *Sofiście*. Według Hartmanna istotną rolę w Platońskiej dialektyce pełni również dialog *Parmenides*, który „doprowadza [...] dialektykę do wielkiego stylu; [...] w najbardziej przekonujący i przejrzysty sposób [...] jako związek i granicę prawdziwych zasad myślenia”<sup>4</sup>. Hartmann przyjmuje tutaj jeszcze posthegłowską linię interpretacji Platona, gdzie idee są równoznaczne z czystymi pojęciami, natomiast dialektyka badać ma siatkę relacji pomiędzy pojęciami. Kwestię tę Hartmann podejmuje jeszcze raz po odejściu od założeń neokantyzmu marburskiego.

---

<sup>1</sup> Zagadnienie to Nicolai Hartmann podejmuje głównie we *Wstępie do Ästhetik* Berlin 1966 [1953] wyd. II s. 1–42. Na innej płaszczyźnie epistemologicznej arbitralność jednostronnych analiz dzieł sztuki ukazuje Jacques Derrida. Eseje *Prawda w malarstwie* w znacznej mierze wyrażają ironiczny stosunek do niektórych teorii sztuki. Derrida, parodiując niektórych hermeneutów, *implicite* wskazuje błędny mechanizm tych interpretacji, które, opierając się na niewielkiej ilości danych faktograficznych, budują opisy ukrywające luki w łańcuchu sugestywnych asocjacji. O ile ujęcie Derridy jest negatywne, o tyle Hartmann w swojej systematycznej a p o r e t y c e ukazuje ograniczenia podstawowych strategii interpretacyjnych i buduje konstruktywną teorię, która podejmuje próbę zminimalizowania tej swoistej f a n t a s t y k i rozwijanej przez niektórych egzegetów sztuki.

<sup>2</sup> Por. N. Hartmann *Platos Logik des Seins* Berlin 1965 [1909] wyd. II s. 457.

<sup>3</sup> J. Patočka *Patočka o fenomenologach. Nicolai Hartmannowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin* A. Mordka (tł.) „Sofia. Pismo Filozofów Krajów Słowiańskich” 2007 nr 7 s. 243.

<sup>4</sup> N. Hartmann *Platos Logik...* wyd. cyt. s.123.

W tekście z 1923 roku, poświęconym pamięci Paula Natorpa, wskazując na bezpośrednie odniesienie idei do wymiaru ontologicznego, filozof pisze następująco:

Platon był tym, który jako pierwszy utrzymywał, że „nieskrytość bytu” można bezpośrednio ująć w Logosie. „Idea” była dla niego metafizycznym wyrażeniem identity struktury pryncypium myślenia i pryncypium bytu. Naturalnie, dla niego nie rozwiązywało to jeszcze problemu; aby ująć (*bemächtigen*) idee, potrzebował jeszcze specjalnej metody, „hipotezy”, w której bynajmniej nie brakowało krytycznego odniesienia do fenomenów<sup>5</sup>.

Hartmann, zauważając u Platona identity pomiędzy pryncypium myślenia i pryncypium bytu, pomija istotny *passus* Platońskiego *Parmenidesa*, w którym zaakcentowane jest rozróżnienie pomiędzy kategoriami bytowymi i poznawczymi:

Nieprawdaż, idee właśnie są odpowiednie we wzajemnych relacjach, jeśli tylko same są ujmowane w odniesieniu do bytów (*tên ousian*) samych, lecz nie ze względu na te odpowiednie dla nas, bądź podobne, bądź ze względu na ustanowienia czegoś samego. Tamte zaś, wobec naszych będących homonimami, są znowu w tych przypadkach samoistne, lecz nie są ze względu na te [nasze] istoty<sup>6</sup>.

Z dalszej argumentacji w pierwszej części *Parmenidesa* wynika, że taką identity mógłby uzyskać jedynie umysł doskonały. Idea, choć nie może zostać wypełniona treścią, stanowi zasadę kierowniczą naszego myślenia. Kwestia ta czytelniej jest przedstawiona przez Platona w *Filebie*, gdzie *d o b r o s a m o*, podobnie jak i *p r a w d a s a m a* są dla nas pozbawione konkretnej treści, jednakże orientacja myśli na ten wymiar jest tym, „co jest naturalną siłą, dążnością naszej duszy, która pragnie tego, co prawdziwe, jak i tego wszystkiego, w czym się spełnia”<sup>7</sup>. Mimo to Sokrates jest przeciwny monistycznym koncepcjom: „żeby jeden, jedyny rodzaj samotny i w niepokalaniu stał, to ani możliwe, ani pożyteczne”<sup>8</sup>. Sokrates wskazuje, że w swoich najlepszych realizacjach myślenia i postępowania stoimy „w przedsiönku dobra”<sup>9</sup>. Przenosząc to rozumowanie do zagadnień ontologicznych, można powiedzieć, że Platonowi patronowała idea eleacka – pełnej korespondencji myślenia i bytu samego. Niemniej jednak założyciel Akademii był świadom, że tylko w niektórych obszarach możemy uchwycić zasady ontologiczne, na ogół pozostają one jednak dla nas – mówiąc językiem Kanta – *i d e a m i r e g u l a t y w n y m i*.

<sup>5</sup> Tenże *Jak w ogóle możliwa jest krytyczna ontologia? Przyczynek do ugruntowania ogólnej nauki o kategoriach* A. J. Noras (tł.) „Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej” 2000 nr XXVII–XXVIII s. 8.

<sup>6</sup> Platon *Parmenides* 133c8–d5 (tł. – D. R.).

<sup>7</sup> Tenże *Fileb* 58d, W. Witwicki (tł.) Kęty 2002.

<sup>8</sup> Tamże 63c.

<sup>9</sup> Tamże 64c.

Hartmann zauważył, że w odniesieniu do koncepcji Platona popełniono zasadnicze błędy, sięgające swymi korzeniami aż do czasów Arystotelesa: „Z Platonem zwyczajowo wiąże się [...] przedstawienie [...] przesądu, a Arystotelesowska polemika z nauką o ideach uczyniła ten historyczny błąd prawie niemożliwym do usunięcia”<sup>10</sup>. Stagiryta – na podstawie przedstawionej w *Parmenidesie* argumentacji dotyczącej regresu w nieskończoność – sformułował *Argument Trzeciego Człowieka* i przypisał Platonowi rozwiązanie, które zostało przez założyciela Akademii zrefutowane. Jako jeden z pierwszych badaczy dwudziestowiecznych zwraca uwagę na ten błąd interpretatorów właśnie Hartmann:

Idee, które są oddzielone od rzeczy, nie mogą przecież być pryncypiami rzeczy. Bóg, który posiadałby takie idee, w tak niewielkim stopniu mógłby poznawać bądź opanować za ich pomocą rzeczy jak człowiek przykuty do sfery rzeczy – idee. Ten bezowocny pogląd niesłusznie przypisuje się Platonowi, gdy tymczasem nikt nie zwalczał go tak mocno jak on<sup>11</sup>.

W przypisie niemiecki autor wyjaśnia:

Historycznie można także odwrócić perspektywę i patrząc wstecz, ująć wszelkie dialektyczne badania Platońskiego *Parmenidesa* jako rodzaj „dedukcji transcendentalnej” idei – oczywiście bez oznaki subiektywizmu. Tym bowiem, co ostatecznie zostało w niej przewyciężone, jest właśnie oddzielenie (*Chorismos*) idei: połączenie (*Symploke*) prowadzi do „przeciwieństwa idei”, *concretum*<sup>12</sup>.

Pomimo że klasyczna *aporetika* w Hartmannowskiej koncepcji systematycznego myślenia została znacząco zmodyfikowana, i tak można rozpoznać te źródła inspiracji. Rozwiązania, które Hartmann zauważa w dialektyce Platona, znajdują swoje aplikacje również w *Ästhetik*<sup>13</sup>.

W wielu miejscach Hartmann podkreśla, że warunkiem doświadczenia estetycznego jest zdolność odróżnienia sfery poznawczej od doświadczenia estetycznego. Argumentacja ta pokrewna jest rozważaniom Platona przedstawionym w *V i X księdze Państwa*, gdzie przeciwstawiony jest problem odróżnienia istot samych i pięknych rzeczy zmysłowych<sup>14</sup>. Hartmann we *Wstępie* dokonuje analizy podstawowych modeli, według których budowane są teorie estetyczne; sprowadzają się one do dwóch zasadniczych ujęć: estetyka bywa rozpatrywana w ramach określo-

<sup>10</sup> N. Hartmann *Jak w ogóle możliwa jest krytyczna ontologia?...* wyd. cyt. s. 20.

<sup>11</sup> Tamże, s. 21.

<sup>12</sup> Tamże, s. 21, przyp. 3.

<sup>13</sup> Hartmann wskazuje, że w swojej koncepcji „stosunku przejawu” (*Erscheinungsverhältnis*), stanowiącego *leitmotiv* w *Ästhetik*, inspirował się rozwiązaniami Platona i Plotyna. Por. tenże *Ästhetik* wyd. cyt. s. 75–76.

<sup>14</sup> Por. Platon *Państwo* 476b i n. Treść tego ustępu koncentruje się na odróżnieniu tych, którzy poprzestają na wymiarze praktycznym i upodobaniu do rzeczy zmysłowych, od filozofów, którzy poszukują istoty wiedzy.

nych koncepcji metafizycznych (np. piękna samego, Absolutu) bądź traktowana jest jako opis wybranych cech przedmiotowych, które wywołują określone reakcje emocjonalne. Hartmann usiłuje połączyć te dwa podejścia: z jednej strony stara się uwzględnić dane empiryczne, z drugiej przeanalizować, w jaki sposób w jednostkowym dziele może być doświadczany wymiar uniwersalny. Autor *Ästhetik* inspirowuje się wprawdzie rozwiązaniami Platona, Arystotelesa, Plotyna, Kanta, Hegla czy Schopenhauera, niemniej przekształca te źródła, korzystając z wyników własnych opracowań z zakresu etyki i ontologii.

Hartmann zakłada, że doświadczenie estetyczne jest możliwe dopiero wówczas, kiedy człowiek uzyska zdolność obiektywnego postrzegania świata. Zakłada przy tym, że „współczesny człowiek w wysokim stopniu jest nastawiony obiektywnie, tylko byt ma dla niego wagę i znaczenie”. W *Ästhetik* pojednawcze tony adresowane są zarówno do filozofii, jak i do świata sztuki:

Obydwie załamują się w swoim wizjonerskim działaniu, obydwie ustanawiają się blisko tego, co niejasne i wraz z tym należą do swego nastawienia. Obydwie traktują własne nastawienie jako oczywiste, one rozpoznają swoją konieczność i wewnątrz niej nie błędzą. Przyjmują one to „bogobojnie” (*fromm*)<sup>15</sup> jak dar niebios, i to przyjmowanie jest w ich nastawieniu istotne<sup>16</sup>.

Nie wiadomo jednak, kogo spośród filozofów i twórców sztuki dotyczą te uwagi o poznawczej dojrzałości „współczesnego człowieka”, skoro z ogólnego dorobku Hartmanna wynika bardzo silna opozycja wobec skłonności współczesnego myślenia do subiektywizmu, a nawet solipsyzmu. Wydaje się, że Hartmann, unikając silnych polaryzacji emocjonalnych, prowokuje strony sporu do przemyślenia własnej sytuacji. Metaforę „bogobojnego daru niebios” można traktować jako zawołane wyrażenie pokory wobec rzeczywistości. Hartmann był niechętny ujęciom fundamentalistycznym i jednostronnym. Jak wynika z refleksji nad moralną dojrzałością, sposób bycia zorientowany na własne „ja” jest pozbawiony fundamentów moralnych, mogąc co najwyżej reprezentować postawę hochsztaplerską<sup>17</sup>. Można zakładać, że egzaltowane postawy awangardowych artystów, stanowiące zapowiedź naszej epoki „celebrytów”, byłyby Hartmannowi obce i zapewne w jakiejś mierze według niego fałszywe. Autor *Ästhetik* – wzorem wielkich myślicieli klasycznych – posługuje się przykładami sztuki z innych epok, nie angażuje się w spory dotyczące aktualnego stanu sztuki, lecz rysuje odległy horyzont, dzięki któremu można uzyskać obraz naszej epoki niejako z dystansu. Podobnie jak w Platońskiej dialektyce, tę krytyczną samodzielność oglądu własnej sytuacji należy wypracować w sobie i nie można tu przedstawić prostych reguł właściwego postępowania, moż-

---

<sup>15</sup> Cudzysłów dodany został przez Autora artykułu w celu podkreślenia metaforycznego znaczenia bogobojności.

<sup>16</sup> N. Hartmann *Ästhetik* wyd. cyt. s. 76.

<sup>17</sup> Tenze *Ethik* Berlin 1962 [1926] wyd. IV s. 527.

na jedynie wskazać wiarygodne punkty oparcia dla naszego myślenia. W szczególności istotne dla aktualnych sporów w obrębie estetyki mogą być rozwiązania Hartmanna dotyczące źródeł poznania i możliwości poznawczego podmiotu. Myśliciel proponuje rezygnację z konstrukcji filozoficznych, których punktem wyjścia jest podmiot, ponieważ takie oparcie myślenia prowadzi do niekończących się aporii. Można powiedzieć, że Hartmann w jakiejś mierze antycypował krytykę, którą podejmą poststrukturaliści, lecz – w odróżnieniu od nich – nie proponuje on sceptycznego i nihilistycznego myślenia wewnątrz paradygmatu odpodmiotowego, lecz porzucenie go.

Hartmann przede wszystkim poddaje krytyce założenia Kantowskiego „przewrotu kopernikańskiego”, co stanowi punkt wyjścia dla opracowania odmiennego modelu epistemologicznego. Zwięzłe przedstawienie zarzutów wobec koncepcji Kanta znajdujemy w eseju *Diesseits von Idealismus und Realismus*, w którym omawiana jest przede wszystkim problematyczność założeń dotyczących podmiotu transcendentального, nazywanego tutaj podmiotem w ogóle (*Subjekt überhaupt*). Według Hartmanna aporie Kantowskiego ujęcia kategorialnego wiążą się z analizą podmiotowego zasięgu poznania:

Granica możliwego doświadczenia jest zasięg podmiotu w ogóle. Z drugiej strony, jedność podmiotu w ogóle jest nosicielem kategorii, i tylko [...] [wewnątrz] tego obszaru może podlegać kategoriom. Stąd [...] empiryczny podmiot uprawniony jest do zastosowania tych kategorii wewnątrz granic możliwego doświadczenia, jednakże nie wobec rzeczy samej w sobie<sup>18</sup>.

Nieco dalej Hartmann zauważa, że kategorie stanowią niejako zespół praw rządzących myśleniem: „Dla Kanta zasadniczym warunkiem jest to, [...] że ustanowienie wspólnej sfery praw jest treściowo zdefiniowane poprzez zasięg ważności przestrzeni, czasu i poprzez kategorie ustanowione w swojej istocie jako sfera praw”<sup>19</sup>. Hartmann wskazuje, że pojawia się tutaj aporia, bowiem sfery czasu, przestrzeni i kategorii miałyby „charakter podmiotowy, i byłyby «podmiotem w ogóle» – ten zaś nie występuje w swej istocie ani jako sfera prawa, ani jako wspólnota, ani jako przekształcenie podmiotu w przedmiot”<sup>20</sup>. Autor *Diesseits von Idealismus und Realismus* pokazuje, że w ujęciu Kanta pojawia się zasadnicza aporia, polegająca na nieadekwatności dwóch sfer opisu ludzkiej jaźni, która jest zakorzeniona w formach apriorycznych, a z konieczności wspiera się na danych empirycznych. W ocenie Hartmanna Kant nie połączył tych sfer, co przyczyniło się do jednostronnego przekształcenia tej refleksji w idealizmie niemieckim, w którym odrzucona

---

<sup>18</sup> Tenze *Diesseits von Idealismus und Realismus. Ein Beitrag zur Scheidung des Geschichtlichen und Übergeschichtlichen in der Kantischen Philosophie* [w:] tegoż *Kleinere Schriften* t. 3 Berlin 1958 s. 288.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

zostaje „rzecz sama w sobie”, co zarazem pociąga za sobą przekreślenie krytycznego charakteru tej filozofii. Według Hartmanna już u samego Kanta wyraźnie widać rys idealistyczny. Autor *Dieseits...* wprost mówi, że jest to

koncepcja systemu idealistycznego. Z tego samego wynika subiektywność sfery transcendentnej i „przypisanie” charakterowi sądu prawa przedmiotu, a także pojęciowy charakter kategorii i umysłowy charakter [*Anschauungscharakter*] czasu i przestrzeni<sup>21</sup>.

Według Hartmanna takie subiektywistyczne założenia prowadzą do „czysto fikcyjnego stanowiska”<sup>22</sup>.

Inną stroną aporii wynikających z założeń Kanta jest odseparowanie doświadczenia od rzeczy samej w sobie. Hartmann uwypukla ten problem w retorycznym pytaniu: „czy wolno obydwie sfery rozrywać tak, że tylko zjawisko jest poznawalne, a rzecz sama w sobie nie?”<sup>23</sup>. I zaraz wyjaśnia, że „zjawisko byłoby pustym pozorem, zjawisko niczego by nie dotyczyło, a zatem po prostu nie byłoby zjawiskiem”<sup>24</sup>. W ocenie Hartmanna, „Kant widzi w tym rozróżnieniu tylko rozdzielenie, ale nie związek”<sup>25</sup>, stąd napotyka wyraźny opór, jaki stwarza koncepcja „rzeczy samej w sobie”. Z jednej strony w opisie przedmiotu poznania u królewieckiego myśliciela decydującą rolę odgrywa doświadczenie. Z drugiej – jak zauważa Hartmann – „wszystko, co można nazwać przedmiotem, podpada [...] pod zakres kategorii i podmiotu”<sup>26</sup>. Hartmann ironizuje: „Gdyby tak było, to wszystko musiałyby być całkowicie poznawalne”<sup>27</sup>. Następnie zauważa, że Kantowski przedmiot poznania jest rozkrojony na dwa nieprzystające do siebie fragmenty, z których jeden osadzony jest w nagim zjawisku, a drugi jest odizolowanym przedmiotem samym w sobie. Zauważa przy tym, że takie rozwiązanie „to [...] powszechnie znana arbitralność i rzecz ontologicznie niemożliwa”<sup>28</sup>.

Wedle Hartmanna Kant napotyka wyraźny opór, jaki stwarza koncepcja „rzeczy samej w sobie”, która pociąga za sobą szereg pytań „o irracjonalność, granice poznawalności, granice możliwego doświadczenia. I w tych pytaniach jego badanie zapada się w otchłań”<sup>29</sup>. Hartmann wskazuje, że przyjęcie „podmiotu ogólnego” znajduje się pod „ukrytym wpływem pozostałości starego antropomorfizmu”<sup>30</sup>.

---

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 289.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże, s. 307.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 310.

<sup>29</sup> Tamże, s. 307.

<sup>30</sup> Tamże, s. 289.

Hartmann mówi, że warunkiem doświadczenia estetycznego jest uzyskanie dojrzałej świadomości. Według filozofa dopiero na tym poziomie może nadbudowywać się świadomość emocjonalna, niezbędna zarówno w refleksji etycznej, jak i estetycznej. Właściwa świadomość poznawcza, to jest taka, która zorientowana jest na samoistość bytu, rodzić się ma już na poziomie doznań emocjonalnych. Również w sferze emotywniej może znaleźć swoje zwieńczenie w postaci pogłębionego doświadczenia estetycznego. Hartmann zwraca uwagę na fakt, że sfera emocjonalna odgrywa istotne znaczenie w epistemologii – w oparciu o doświadczenia negatywne człowiek uzyskiwać ma elementarną intuicję o samoistości bytu. W *Zur Grundlegung der Ontologie* autor wskazuje, że elementarnym poziomem, w którym podmiot może doświadczyć swojego uwarunkowania od zewnętrznej rzeczywistości, są podstawowe akty emocjonalne. Hartmann wyróżnia trzy rodzaje aktów emocjonalnych: prospektywne, spontaniczne i receptywne<sup>31</sup>. Rodzaj pierwszy związany jest z antycypacją zdarzeń możliwych. Wybieganie w przyszłość może budzić nadzieję lub obawę. Negatywne odczucie emocjonalne towarzyszy myśli o możliwej detronizacji. Natomiast oczekiwanie korzystnego rozwoju zdarzeń budzi emocje pozytywne. W obydwu wypadkach podmiot „jest z góry dosięgany” (*Vorbetreffensein*). Zdaniem Hartmanna, w aktach emocjonalnie prospektywnych w wyrazisty sposób ujawnia się samoistość świata realnego. Z kolei akty spontaniczne są reakcją na zmienne sytuacje aktualnie dziejącej się rzeczywistości. Dynamika zjawisk sprawia, że na bieżąco modyfikujemy swoje zachowania, działamy i doświadczamy skutków rozmaitych działań. Hartmann zauważa, że w aktach tych przejawia się swoisty opór, jaki stawia nam zewnętrzny wobec nas byt. Powstaje tutaj swoiste sprzężenie zwrotne, jesteśmy zwrotnie dosięgani (*Rückbetreffensein*) przez rezultaty naszych działań<sup>32</sup>.

Emotywnie reakcje na zjawiska przekonują nas o tym, że istnieje byt realny. Jednakże nie zawierają one w sobie treści poznawczych. Dlatego też Hartmann wyróżnia kolejny poziom doświadczeń podmiotowych: transcendentny akt poznawczy<sup>33</sup>, tzn. „taki, który nie rozgrywa się wewnątrz samej tylko świadomości, lecz «przekracza» świadomość i wiąże ją z czymś, co istnieje niezależnie od niej”<sup>34</sup>.

Według Hartmanna strukturą ontologiczną rządzą podstawowe ogólne zasady, takie jak prawo mocy (*Gesetz der Stärke*), prawo neutralności (*Gesetz der Indifferenz*), prawo materii (*Gesetz der Materie*) czy prawo wolności (*Gesetz der Freiheit*)<sup>35</sup>.

Podstawowym prawem organizującym strukturę ontologiczną świata realnego jest prawo mocy. Według tego prawa świat realny składa się z hierarchii

<sup>31</sup> Tenże *Zur Grundlegung der Ontologie* Berlin 1965 [1935] wyd. IV s. 163–193.

<sup>32</sup> Por. W. Galewicz *N. Hartmann* Warszawa 1987 s. 47.

<sup>33</sup> Por. N. Hartmann *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis* Berlin 1949 [1921] wyd. IV s. 63–64.

<sup>34</sup> W. Galewicz *N. Hartmann* wyd. cyt. s. 229.

<sup>35</sup> Por. N. Hartmann *Der Aufbau der realen Welt. Grundriss der allgemeinen Kategorienlehre* Berlin 1964 [1940] wyd. III s. 471–472.



warstw, które są albo fundujące, albo ufundowane. Warstwa fundująca jest podstawową dla nadbudowanej nad nią wyższej warstwy. Materia jest warstwą najniższą, a zarazem fundującą dla wszystkich wyższych warstw – ontologicznie warstwa ta jest najmocniejsza. Warstwa fundująca jest bowiem silniejsza od ufundowanej. W dziedzinie tej dominują opisy ilościowe, dlatego też relacje świata materialnego mogą być uchwycone w kategoriach poznania matematycznego. Jednocześnie im mocniejsza warstwa, tym prostsza jej struktura, stąd też szczebel materialny poddaje się ujęciom poznawczym w większym stopniu niż wyższe poziomy bytu. Wyższą warstwę stanowi byt organiczny, wspierający się bezpośrednio na warstwie materialnej; warstwa biologiczna jest z kolei fundująca dla psychiki, nad którą następnie nadbudowana jest sfera ducha<sup>36</sup>.

Wyższe warstwy przekraczają prawa warstwy niższej, tworząc struktury bardziej złożone. Najwyższą z warstw jest *d u c h*, który jest najbardziej aktywny. Wszystkie niższe warstwy stanowią więc jego materię, są wobec niego bierne. Warstwa fundująca jest najczęściej tworzywem warstwy wyższej. Prawa niższej warstwy obowiązują także w wyższej; są niejako włączone do praw tej nowej warstwy. Zarazem jednak nowa warstwa uzyskuje nową przestrzeń wolności, rozbudowując przestrzeń praw. Hartmann zauważa, że nie zawsze tworzywo warstwy niższej wchodzi w strukturę warstwy wyższej, np. życie psychiczne stanowi odrębny szczebel w strukturze świata, nie zawierając atomów i cząstek materialnych. Podobnie niematerialna jest dziedzina *d u c h a* (kultury); jedynie zmaterializowane postacie kultury, które Hartmann nazywa *d u c h e m z o b i e k t y w i z o w a n y m*, wspierają się na materialnym fundamencie.

Poszczególne warstwy bytu mają własną przestrzeń autonomii. Warstwy wyższe uzyskują według Hartmanna przestrzeń bytowej niezależności. Natomiast warstwy niższe są niezależne od wyższych, tzn. od tego, czy warstwy wyższe istnieją, czy też nie. Twierdzenie to Hartmann nazywa *p r a w e m w o l n o ś c i*<sup>37</sup>. Warstwy niższe określają więc granice możliwości warstw wyższych. Jednakże pomiędzy tymi granicami rozciąga się przestrzeń wolności tych warstw.

Hartmann zakłada, że niektóre elementy warstw niższych występują w warstwach wyższych. Na przykład życie organiczne jest zbudowane z podstawowych cząsteczek i pierwiastków, które tworzą warstwę materialną<sup>38</sup>. Dlatego w wyższych warstwach obowiązują prawa i kategorie warstw niższych. Wszystkie warstwy bytu realnego przenika czasowość. Ponadto w wyższych warstwach powracają takie kategorie, jak przestrzenność, jedność, wielość, część, całość, to, co zewnętrzne,

<sup>36</sup> Założenie to jest pokrewne hylemorfizmowi Arystotelesa, który rozróżniał materię i formę (*hyle* i *morfe*), zakładając, że materia ma charakter bierny, natomiast forma jest czynnikiem aktywnym, zdolnym do kształtowania materii. Por. Z. Zwoliński *Byt i wartość u Nicolai Hartmanna* Warszawa 1974 s. 39.

<sup>37</sup> Por. N. Hartmann *Der Aufbau der realen Welt...* wyd. cyt. s. 472–473; Z. Zwoliński *Byt i wartość...* wyd. cyt. s. 40.

<sup>38</sup> Z. Zwoliński *Byt i wartość...* wyd. cyt. s. 41.

oraz to, co wewnętrzne itp. Jednakże nie powtarzają się one we wszystkich warstwach, np. rozciągłość nie występuje w sferze psychiki i ducha<sup>39</sup>.

Wyższa warstwa przekształca (*überformen*) elementy warstwy niższej i nadbudowuje (*überbauen*) się na niej<sup>40</sup>. Przykładem może być życie organiczne, które wspiera się na materialnym fundamencie. Jest ono nad nim nadbudowane, opiera się na prawach dotyczących poziomu materii, zarazem jednak przekształca je, staje się nowym funkcjonalnym układem. Hartmann zakłada, że przekształcanie (*Überformung*) i nadbudowa (*Überbaug*) ograniczone są do dwóch podstawowych warstw bytu: szczebla materialnego i ożywionego. Powyżej tych warstw następuje „pęknięcie w bycie”. Psychika i kultura są nadbudowane na tych niższych warstwach. Hartmann jednak nie analizuje bliżej możliwości pojawienia się prawa przekształcenia w wyższych warstwach bytu. Zauważa jedynie, że sfery psychiki i ducha wzajemnie na siebie oddziałują (*Rückbeziehung*).

Zdaniem Hartmanna, człowiek jedynie wtedy może wznosić przekształcenia realności na wyższy poziom, kiedy przestrzega ontologicznych zasad bytu. Warstwy bytu różnią się swobodą ich przekształcania. Najłatwiej jest dokonywać zmian w warstwie najniższej, tj. materii: „Wodzie jest obojętne, czy płynie swobodnie, czy napędza turbiny”<sup>41</sup>. Najtrudniej przekształcalna jest sfera ducha. Człowiek stoi tutaj bowiem wobec bytu sobie równego – innego człowieka, którego musi w jakiś sposób zrozumieć, by przekonać go do własnych racji. Wpływ może być nader ograniczony, o ile relacja między ludźmi przebiega na równych prawach. Hartmann ma tu na myśli duchowość autentyczną, tzn. taką, która uzyskała zdolność krytycznego myślenia, nie ulega bezrefleksyjnie zabiegom erystycznym, nie poddaje się zachowaniom stadnym i w wysokim stopniu panuje nad swoimi instynktami.

Ontologia Hartmannowska, a zwłaszcza opis sfery duchowej, pozwala zrozumieć, dlaczego estetyka ma trudności z uzyskaniem elementarnego konsensusu. Doznania estetyczne dotyczą – jak mówi Hartmann – „nadzwyczaj bogato ubarwionej różnorodności przedmiotów”<sup>42</sup>. Indywidualne doświadczenia stanowią wycinek całego bogactwa rzeczywistości, stąd uogólnienia na podstawie empirii nie są wystarczające do osiągnięcia całościowego oglądu: „Istota piękna tkwi w jego wyjątkowości, piękno, jako szczególna estetycznie wartościowa treść, nie leży w niczym innym, jak w szczególnym uprawnieniu przedmiotu jednostkowego”<sup>43</sup>. Hartmann wskazuje, że istota piękna wymyka się również ujęciu filozoficznemu ze względu na to, że ujęcia poznawcze nie ujmują jednostkowych doznań emocjonalnych, ograniczając się do ujęć przedmiotowych<sup>44</sup>. Powstaje tutaj jednak aporia autoreferencji: jeśli niemożliwe jest ujęcie istoty piękna, to na jakiej podstawie Hart-

<sup>39</sup> Tamże, s. 42.

<sup>40</sup> Por. N. Hartmann *Der Aufbau...* wyd. cyt. s. 474–475.

<sup>41</sup> Tenże *Wprowadzenie do filozofii. Autoryzowany zapis wykładu wygłoszonego w semestrze letnim 1949 roku w Getyndze* A. J. Noras (tł.) Warszawa 2000 s. 169.

<sup>42</sup> Tenże *Ästhetik* wyd. cyt. s. 51.

<sup>43</sup> Tamże, s. 3.

<sup>44</sup> Por. tamże.

mann może określić ją jako jednostkowe doświadczenie, a następnie opisywać ogólny przebieg tak pojętego doświadczenia? Z dalszego opisu wynika, że przeżycia estetyczne opierają się na doświadczeniu *irrealnym*. Przeciwstawne są one ujęciom racjonalnym i pragmatycznym, ale zarazem są na nich nadbudowane. Jak się zdaje, Hartmann przeciwstawia się możliwości rozpoznania przeżyć estetycznych z punktu widzenia *rozumu instrumentalnego*. Zasadnicza część *Ästhetik* jest opisem doświadczeń estetycznych niejako na metapoziomie. Ten zaś w filozofii stanowi jeden z głównych sposobów ujmowania rzeczywistości.

W ocenie Hartmanna estetyka nie ma znaczenia dla empirii sztuki. We *Wstępie do Ästhetik* czytamy:

Estetyka nie jest pisana ani dla twórcy, ani dla oglądającego piękno, lecz wyłącznie dla myśliciela, który działa i ma nastawienie na obydwu zagadnienia. Temu, kto jest pogrążony w samym rozkoszowaniu, myśl może tylko przeszkadzać, artystę tylko rozstroić i zirytować; stąd przynajmniej, kiedy szuka się myśli, to szuka się jej zrozumienia, co właściwie ona czyni i co jest jej przedmiotem<sup>45</sup>.

Można w tych słowach odnaleźć zawołane odniesienie do refleksji Hegła, który podkreślał zasadniczą różnicę pomiędzy doświadczeniem poznawczym i artystycznym. Hegel podchwycił myśl Platona, który rozwinął wcześniej już powstałą tendencję przeciwstawiania się filozofii kulturze poetyckiej. O ile jednak u Platona jest to głównie ujęcie negatywne, wskazujące, że sztuka nie jest wiedzą i nie jest w stanie rozpoznać prawdy, o tyle Hegel pokazuje obustronną nieprzechodność doświadczeń. Artysta może odczuwać najgłębiej doskonałość dzieła, twórcy i odbiorcy mogą przeczuwać jego głębię, lecz wyjaśnienie metafizycznej roli twórczości należy do filozofii. Filozofia nie ma jednak dostatecznego wglądu w szczegółowe problemy wykonawcze dzieł. Przekroczenie ram uzasadnionej interpretacji grozi obu stronom. Najczęściej artysta nie jest dobrym filozofem, tak jak filozof nie jest dobrym artystą<sup>46</sup>. Wbrew opinii Nicolaia Hartmanna można powiedzieć, że ostatecznie o kształcie sztuki decyduje jej rozumienie, osiągnięcie swoistej dojrzałości estetycznej odbiorców. W zrozumieniu tej kwestii *Ästhetik* może odegrać istotną rolę. Złożona kultura, jak to już wynika ze słów Platońskiego Protagorasa, ma skłonność do utraty z pola widzenia istotnych celów związanych z awansem człowieka ducha, przez co łatwo może odwrócić swój wznoszący kierunek, dając przyzwolenie na wzmaganie się sił odśrodkowych, które mogą doprowadzić do jej regresu<sup>47</sup>. Stąd trudno przecenić tutaj rolę tych teorii, które przyczyniają się do pełniejszego rozumienia kultury artystycznej.

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 1.

<sup>46</sup> Por. F. Copleston *Historia filozofii* t. VII: *Od Fichtego do Nietzschego* J. Łoziński (tł.) Warszawa 1995 s. 235.

<sup>47</sup> Por. Platon *Protagoras* 323d–327e i n.

Hartmann przede wszystkim wskazuje, że w tradycyjnej filozofii istniała silna, a zarazem błędna skłonność do podporządkowania doświadczeń estetycznych określonym modelom poznawczym. Autor *Ästhetik* przypomina, że w estetyce długo pokutowało przeświadczenie, że twórczość artystyczna jest przejawem poznania: „U Alexandra Baumgartena ciągle jeszcze chodziło o sztukę kognitywną, a i sam Schopenhauer nie uwolnił się od platonizującej idei estetyki, chociaż odrzucał w niej świadomie racjonalność”<sup>48</sup>. Hartmann wskazuje, że istota piękna wymyka się nie tylko filozofom, ale

również nie ujmuje jej tworzący artysta. On wprawdzie tworzy według niej, lecz jej nie odkrywa i dlatego też nie wypowiada się o niej. Nie może się o niej wypowiedzieć, ponieważ także on nie ma o niej żadnej wiedzy przedmiotowej<sup>49</sup>.

Hartmann – pomimo tych agnostycznych zastrzeżeń – stopniowo dąży do określenia sposobu odsłaniania się piękna w dziele sztuki. Rozpoczyna od rozdzielania wymiaru realnego i estetycznego, wskazując, że nie na tym samym polega piękno realnego przedmiotu i piękno artystyczne zawarte w dziele sztuki. Z rozważań Hartmanna wynika, że piękny może być dobrze namalowany brzydki przedmiot. Rozumowanie to sięga czasów Arystotelesa<sup>50</sup>. Można na marginesie zauważyć, że Stagiryta w *Poetyce* zwrócił uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt: to, co w naturze brzydkie, może – za sprawą kunsztu artystycznego – przeobrazić się w wyjątkowo mocne i pozytywne oddziaływanie artystyczne<sup>51</sup>. Ten efekt emocjonalnego odwrócenia znany był Homerowi i greckim tragediopisarzom. Na tym schemacie kontrastu estetycznego oparta jest *Uczta* Platona, gdzie Sokrates przedstawiony jest jako człowiek o nieatrakcyjnej powierzchowności, a który zarazem prezentuje najpiękniejszy pośród ludzi sposób bycia i osiąga najwyższy poziom wiedzy, który ma być tożsamy z pięknem istotowym. U Stagiryty artystyczna trafność nie jest już związana z wymiarem poznawczym, jak to było u Platona, lecz z jakościami samego dzieła. Można zatem powiedzieć, że w niektórych partiach *Poetyki* Arystotelesa następuje wyraźne zbliżenie do takiej estetyki, jaką później postulować będzie Hartmann.

Elementarna dojrzałość estetyczna polega na umiejętności rozróżnienia pomiędzy realną urodziwością a pięknem zrealizowanym w dziele sztuki. Jednakże „kto to pierwsze z drugim pomiesza, nie wychodząc od refleksji, lecz od samego postrzegania – ten chybia temu, co ma artystyczne znaczenie”<sup>52</sup>. Myślenie, które nie dostrzega tej rozłączności, „prowadzi do artystycznego niepiękna, do niepowodzenia, do banału, do kicz”<sup>53</sup>. Hartmann wskazuje, że uniwersalnym zadaniem estety-

<sup>48</sup> N. Hartmann *Ästhetik* wyd. cyt. s. 4.

<sup>49</sup> Tamże, s. 3.

<sup>50</sup> Por. Arystoteles *Poetyka* 1460b13 i n.

<sup>51</sup> Tamże, 1448b10–20.

<sup>52</sup> N. Hartmann *Ästhetik* wyd. cyt. s.7.

<sup>53</sup> Tamże.

ki jest poszukiwanie uniwersalnego piękna estetycznego i tego wszystkiego, co artystyczne u dane (*künstlerisch wohlgelungen*), co jest podstawą każdego piękna artystycznego. Filozof sugeruje przy tym, że zagadnienie to wymyka się tematyzacji: „Na czym polega to bycie udanym, pozostaje przy tym całkiem innym pytaniem, ono pokrywa się nieomal z zasadniczą kwestią całej estetyki, z tym, czym właściwie piękność jest”<sup>54</sup>.

Hartmann wskazuje, że mimo wysiłków wielu myślicieli na przestrzeni wieków wybitny akt twórczy wciąż pozostaje nieuchwytny. Dlatego mówi z emfazą: „Nic nie jest bardziej niejasne i pełne tajemnicy niż twórcze działanie artysty”. Hartmann sceptycznie odnosi się do interpretatorów powołujących się na geniusz twórczy, wskazując, że „najczęściej dowodzą tylko, że cud dokonuje się w nim i poprzez niego, nie wiedząc nic więcej niż inni”<sup>55</sup>. Autor *Ästhetik* wskazuje, że w czasach romantyzmu, w klimacie entuzjazmu dla romantycznej radości twórczej, kształtowano obraz geniuszu, swobodnie rozgrywając jego opis w różnych kontekstach metafizycznych. Twierdzi on, że refleksje na temat geniuszu są pełne fantazji (*Phantasievolle*), stąd też w tego rodzaju argumentacji nie można mówić o żadnym dowodzie. Pojawia się tutaj wyraźna sugestia, że refleksje na temat geniuszu mają charakter erystyczny. Hartmann wskazuje, że metafizyczne interpretacje sztuki pozostawiają nazbyt dużą przestrzeń nieokreśloności. Należą tutaj swobodne spekulacje na temat twórczego objawienia geniusza. Mają one charakter czysto-spekulatywny i – jak wynika z opisu niemieckiego filozofa – są czymś w rodzaju meta-twórczości. Jednakże również odrzucenie metafizyki nie jest wolne od aporii. Jedną z możliwości są opisy z punktu widzenia teorii sztuki, zajmujące się stylami i analizą porównawczą. Hartmann zwraca uwagę, że opisy dotyczące strukturalnej strony dzieła sztuki na ogół zatrzymują się na powierzchownych rysach piękna artystycznego, które są „jako takie daleko mniej właściwymi komponentami wartości”<sup>56</sup>.

Autor *Ästhetik* wskazuje, że w estetyce popularność zdobyły ujęcia skupione na wybranych jakościach estetycznych, takich jak wzniosłość, komiczność, tragiczność czy powab. Ujęcia te łatwo tracą z pola widzenia fakt, że określenia struktury i jakości dzieł są próbą opisania dzieła od zewnątrz. Stąd też nie uchwytyją istoty doświadczenia estetycznego, które – podobnie jak przeżycia etyczne – ma charakter wewnętrzny. Zagadnienie treści wewnętrznej Hartmann rozwija w *Geistigen Seins*<sup>57</sup>, gdzie przeciwstawia akt poznawczy wewnętrznej obiektywności. Wewnętrzna obiektywność stanowić ma przeciwieństwo zewnętrznych transcendentnych aktów poznawczych oraz ma być podstawą życia duchowego<sup>58</sup>. Z założeń

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Tamże, s. 9.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Ze względu na przejrzystość tekstu użyty został skrócony zapis tytułu, którego pełna postać brzmi: *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*.

<sup>58</sup> Por. tenże *Das Problem des geistigen Seins...* Berlin 1962 wyd. III s. 178–179.

*Ästhetik implicite* wynika, że indywidualny duch nie tylko stanowi element podstawowy i poprzedzający życie społeczne, lecz poprzez twórczy geniusz wychodzi ponad zastany poziom kultury i nadaje jej nowy rys. Niemniej Hartmann w *Ästhetik* akcentuje ten indywidualny rys, niemalże pomijając kontekst. Wynika to z założenia, że faktografia zawsze ma charakter cząstkowy. Pytanie o oryginalność dzieła sztuki pozostaje jednak bez odpowiedzi.

Hartmann krytykuje ponadto refleksje psychologizujące, wskazując, że są one w wysokim stopniu spekulatywne, ponieważ istnieje tutaj – podobnie jak w opisach geniuszu – znaczne niebezpieczeństwo ujęć bezprzedmiotowych, arbitralnie wypełniających luki w danych faktograficznych<sup>59</sup>. Według niego znacznie bardziej obiecujący wydaje się opis dzieł sztuki pod względem formalnym, bowiem

nic nie jest w estetyce tak znane jak pojęcie formy. Całe piękno, które spotykamy, byłoby albo w naturze, albo w twórczości artystów przedstawia się najpierw jako formowanie określonego rodzaju, a my jako obserwatorzy bezpośrednio odczuwamy, że najmniejsza zmiana pięknej formy musiałaby ją jako taką zniszczyć<sup>60</sup>.

Hartmann nawiązuje w tym fragmencie do koncepcji *f o r m y z a m k n i ę t e j*, którą sformułował w *Poetyce* Arystoteles:

tworzące fabułę zdarzenia powinny być w taki sposób zespolone, aby po przestawieniu lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość. Taka bowiem część, której dodanie lub odjęcie nie sprawia widocznej różnicy, nie jest istotną częścią całości<sup>61</sup>.

Koncepcja formy zamkniętej u Stagyryty odnosiła się do tragedii, natomiast u progu nowożytności koncepcja ta została zaadaptowana do sztuk plastycznych przez Leona Battistę Albertiego: „zdobienia budowli powinny być jak najdokładniej określone, [...] i tak właściwie umieszczone, że każdy, kto by chciał coś zmienić, musiałby od razu spostrzec, że psuje radość płynącą z harmonii i piękna”<sup>62</sup>. Koncepcja formy zamkniętej zakłada dojrzałego odbiorcę, który potrafi docenić ścisłą spójność dzieła, jego jedność, niepowtarzalność, wewnętrzną konieczność i zależność od form innych dzieł sztuki czy form spotykanych w naturze<sup>63</sup>. Hartmannowskie określenie formy jest jednak stosunkowo ubogie.

W teorii malarstwa wyróżnia się kilka zasadniczych sposobów porządkowania kompozycji obrazu. Stosunkowo prostą zasadą kompozycji jest oparcie zasadniczych „linii napięć” zgodnie z liniami prostokąta obrazu. W niektórych rozwiązaniach

<sup>59</sup> Tenże *Ästhetik* wyd. cyt. s.10–11.

<sup>60</sup> Tamże, s. 12.

<sup>61</sup> Arystoteles *Poetyka* 1451a27 i n. (tł. – D. R.).

<sup>62</sup> L. B. Alberti *O malarstwie* ks. IX rozdz. IX [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku* J. Białostocki (red.) Warszawa 1988 wyd. II s. 450.

<sup>63</sup> N. Hartmann *Ästhetik* wyd. cyt. s.12.

niach mogą występować repetycje pewnych kształtów, plam barwnych lub ich połączeń. Taki sposób obrazowania występuje często w kompozycjach o t w a r t y c h. Kompozycje takie nie mają granic wynikających z wewnętrznego uporządkowania. Wśród różnych rodzajów kompozycji może wystąpić u k ł a d b e z o ś r o d k o w y bądź u k ł a d z d o m i n a n t ą. W pierwszym typie wszystkie elementy struktury obrazu traktowane są z jednakową pieczołowitością. W drugim następuje hierarchiczne podporządkowanie optycznie najbardziej aktywnemu elementowi<sup>64</sup>. W trudniejszych układach stosuje się swoiste kontrapunkty, dzięki którym poszczególne napięcia działają na siebie znosząco. Układ taki jest wyjątkowo stabilny i sprawia wrażenie, że każda – nawet drobna – zmiana zachwiałaby harmonię obrazu. Strukturę taką nazywamy k o m p o z y c j ą z a m k n i ę t ą. W praktyce często wykorzystywane są układy mieszane.

Układy, o których mówi Hartmann, były stosunkowo rzadko stosowane w dziejach sztuki. Również wśród uznanych arcydzieł istotna część jest w jakimś stopniu oparta na kompozycjach otwartych. Hartmann zauważa, że pomimo iż można dostrzec pewne reguły stylistyczne, to nie można podać zasad metodologicznych: „Raczej musi zostać uchwycone to, że świadomość metody jest zawsze wtórna wobec żywego opracowywania i przedmiot sam zawiera metodę”<sup>65</sup>. Uwaga ta jest o tyle istotna, że począwszy od Albertiego podejmowano próby opracowania zasad tworzenia doskonałego dzieła sztuki, co spowodowało skostnienie s z t u k i a k a d e m i c k i e j, która ostatecznie stała się synonimem swobodnego zniewolenia kultury przez zasady r o z u m u i n s t r u m e n t a l n e g o. Hartmann wskazuje, że estetyka, choć jest młodą dyscypliną wiedzy, łączy w sobie przeciwstawne ujęcia; czasem przeciwieństwa objawiają się wewnątrz jednej koncepcji, jak to jest u Alexandra Baumgartena i Immanuela Kanta. Koncepcje te usiłują łączyć opisy emocjonalnego charakteru przeżyć estetycznych z zagadnieniami poznawczymi. Odmienne jest – jak zauważa Hartmann – w idealizmie niemieckim, gdzie sztuka została jednostronnie podporządkowana koncepcjom metafizycznym. Jeśli D u c h A b s o l u t n y ma charakter wiedzy pojęciowej, to i sztuka musiałaby sprowadzać się do wymiaru pojęciowo uchwytnego.

Hartmann zdecydowanie oponuje przeciw sprowadzaniu estetyki do roli propeutyki wiedzy. Ontologiczne prawa odniesione do estetyki pozwalają zauważyć, że estetyka, która zwraca się do emotywnych doświadczeń człowieka, opiera się na silniejszym ontycznie oddziaływaniu niż kultura słowa<sup>66</sup>, operująca na poziomie d u c h a o b i e k t y w n e g o. Istotne dla uchwycenia specyfiki przeżycia estetycznego może okazać się Hartmannowskie ujęcie języka. Język przyjmuje tutaj analogiczną rolę jak *mimesis* u Platona: jest obrazem obrazu. Stąd też dyskurs nale-

<sup>64</sup> Szerzej zagadnienie różnych rodzajów komponowania obrazu opisuje A. Osęka *Spojrzenie na sztukę* Warszawa 1987 s. 54–63.

<sup>65</sup> N. Hartmann *Ästhetik* wyd. cyt. s. 22.

<sup>66</sup> Opis ten dotyczy sztuk, które bezpośrednio nadbudowane są na m a t e r i i z m y s ł o w e j. Jak wskazuje Hartmann, inaczej jest w przypadku literatury, gdzie opisy dopiero budują wyobraźniowy świat jako formę zmysłowej reprezentacji. Por. tamże, s. 106.

ży do ontologicznie najsłabszej warstwy. Z tego zaś wynika, że poprawność opisów stanowi wynik ich podporządkowania warstwom ontycznie silniejszym. W tym wypadku powinny one być weryfikowane oglądem dzieła sztuki, a nie improwizacją odległą od realnych jakości dzieła.

W wielu miejscach Hartmann wyraża umiarkowany agnostycyzm w odniesieniu do ujęć dyskursywnych, wskazując, że w doświadczeniu estetycznym ujęcia słowne muszą zostać przesunięte na plan dalszy. Dla spostrzeżenia estetycznego

istotne są tony barwne – „chłodne”: niebiesko-zielone, „ciepłe”: czerwone i żółto-brązowe; tajemny i budzący obawę ciemny las, to, co straszne w wyjąłym wietrze, samotność pośród nagich partii skalnych, odczucia pełne wrażeń będą tutaj najważniejszą rzeczą [...] Spostrzeżenie estetyczne nie pyta o prawo subiektywności albo o antropomorfizm, który chętnie się w nim ustanawia. Ono w ogóle nie pyta i nie prowadzi dysput. Ono we wszystkim gra bezrefleksyjnie, co jest ważne zarówno dla przedmiotów naturalnych, jak i dla dzieła artystycznego<sup>67</sup>.

Hartmann krytykuje również stanowisko Wilhelma Wundta, który sprzeciwiał się formalistycznemu podejściu do sztuki, zakładając „odpowiedniość formy i treści” (*Angemessenheit der Form an den Inhalt*)<sup>68</sup>. Zdaniem Hartmanna, korzyść jest tutaj okupiona stratą, bowiem dzieło, które ma charakter jednostkowy, zostaje podporządkowane uogólniającej metodzie, ta zaś ma skłonność do pomijania tych przedmiotów, które nie podpadają pod metodę<sup>69</sup>. Hartmann chce wykluczyć redukcjonistyczne tendencje zewnętrznych ujęć dzieła sztuki. Stąd skupia się na jego porządku immanentnym i stopniowo odsłania stosunek przejawu (*Erscheinungsverhältnis*), który stanowi oś rozważań w *Ästhetik*: „To, co rzeczywiście zasady wyrazu skrywa, może być raczej stosunkiem przejawu, a więc tym, co jest najbardziej własne dla sztuki”<sup>70</sup>.

Hartmann sięga do najstarszego sporu sztuki, który wywiązał się w związku z dwuznacznością terminu *mimesis*. Platon nadał mu sens bezwiednego naśladownictwa, natomiast Arystoteles – jak wynika z charakterystyki opisowej – pojmował *mimesis* jako ekspresję. Autor *Ästhetik* łączy obydwa te ujęcia, mówiąc, że „wszystkie teorie widzenia i iluzji, które w ten sposób zyskują poklask, nie doceniają ważnej, charakterystycznej cechy artystycznego przejawiania się [*Erscheinenlassen*]: właśnie takiej, że ono w rzeczywistości nie ludzi, że raczej to przejawianie jest rozumiane jako przejawiające się, a nie dodawane jako ogniwo do realnego biegu życia, że po prostu jest z niego wydobywane i niejako chroni przed ciężarem rzeczywistości”<sup>71</sup>. W ujęciu estetycznym istotą staje się doświadczenie pogłębionej percepcji, która zazwyczaj umyka nam w praktycznym i poznawczym

<sup>67</sup> Tamże, s. 51.

<sup>68</sup> Tamże, s. 27.

<sup>69</sup> Tamże, s. 27–28.

<sup>70</sup> Tamże, s. 27.

<sup>71</sup> Tamże, s. 36.



doświadczeniu świata. Według Hartmanna decydującą rolę w pojawieniu się doświadczenia estetycznego pełni swoista i n w e r s j a świadomości, która w tym przypadku dokonuje odwrotnego procesu niż w zwykłych reakcjach życia codziennego:

Zupełnie inaczej zachodzi to w spostrzeżeniu estetycznym, w którym najważniejszym momentem jest odwrócenie tendencji, tzn. odwrócenie pierwotnego wyobrażenia. Nie obowiązuje to pod każdym względem, zapewne jednak dotyczy przylegających do spostrzeżenia tonów emocjonalnych<sup>72</sup>.

Pomimo że inwersja doznań estetycznych jest jakby odwróceniem porządku poznawczego, to Hartmann – w opozycji do Platona – nie widzi tutaj zagrożenia cofnięcia się do stanu przedkulturowego:

Tutaj panuje ścisłe i czyste rozdzielenie. Powrót do pierwotnego wyobrażenia w postrzeganiu nie jest powrotem do prymitywnego pojmowania otaczającego świata. Raz uzyskana obiektywność pozostaje całkowicie spełniona; polega na tym, że osiąga świadomość piękna, w ogóle nie naruszając [obiektywności – D. R.]<sup>73</sup>.

Ujęcie Hartmanna idzie pod prąd niektórym koncepcjom nieograniczonej kreacji w aktach odbiorczych. W skrajnym wypadku akt odbiorczy w ogóle nie potrzebuje dzieła sztuki; taki ogląd według Hartmanna jest fantazjowaniem i nie należy do przeżycia estetycznego<sup>74</sup>. W wielu miejscach powraca hasłowe odniesienie się do dojrzałości. Niestety, Hartmann nie precyzuje warunków uzyskania dojrzałości estetycznej. Mówi tylko negatywnie, że nie mają jej dzieci, a także ludzie prymitywni, którzy – podobnie jak dzieci – narracje sztuki traktują jako niemalże realny świat. Nie mają jej również ci, którzy wymagają od sztuki tworzenia iluzji. *Implicite* wynika, że dojrzały odbiorca sztuki ani nie zastępuje jakości dzieła projekcją własnych wyobrażeń, ani nie podporządkowuje doświadczeń sztuki opisom teleologicznym, ani nie sprowadza jej do cząstkowych opisów przedmiotowych. Przeżycie estetyczne stanowić ma formę wewnętrznego objawienia. Hartmann powołuje się tutaj na stanowisko Friedricha Schleiermachera, jednakże (swoim zwyczajem) nie podaje dokładnych danych bibliograficznych. Można przypuszczać, że ma on na myśli poniższe słowa:

Tak, któż nie widzi właściwego cudu w swoim punkcie widzenia, w kontemplacji świata, w czym wnętrzu nie wznosi się własne objawienie, jeśli własna dusza tęskni za pięknem świata, które wchłania i przenika poprzez własnego ducha; któż nie odczuwa najbardziej żywych przeświadczeń, że napędza go boski duch i że z tego świętego natchnienia i działa,

---

<sup>72</sup> Tamże, s. 50.

<sup>73</sup> Tamże, s. 51.

<sup>74</sup> Por. tamże, s. 52–53.

i mówi; któż nie jest świadomy bezpośredniego oddziaływania uniwersum wobec siebie w tym najmniejszym i rzeczywiście najbardziej nieznacznym stopniu, a to, co w nim rozpoznaje, jest czymś własnym, czego nie można naśladować, lecz jest utwierdzone w swoim czystym źródle swojego najgłębszego wnętrza, którego nie ma w żadnej religii<sup>75</sup>.

Następnie Hartmann przechodzi do bliższej charakterystyki estetycznego stosunku przejawiania się (*ästhetische Erscheinungsverhältnis*), która w swym najbardziej ogólnym zarzysie jest dwuwarstwowa:

1. Podwójny ogląd jest uformowany jeden w drugim, postrzeżenie jest wyższym oglądem niepostrzegalnego, [...] 2. Postrzegalne jest realnie terazniejsze, to [zaś], co dane jest w wyższym oglądzie, nie jest realne, albo wymaga nierealnego, żeby istnieć<sup>76</sup>.

Według autora *Ästhetik* już w elementarnych rozwiązaniach artystycznych pojawiają się przejawy duchowości:

techniki barwne i samo pociągnięcie pędzla nie są nam obojętne, jedno i drugie jest istotne i należy do artystycznego widzenia. Dokładnie tak samo jest z malarskim przedstawieniem krajobrazu lub ludzkiej postaci wespół z ich duchowym wyrazem. I właśnie jedno w drugim to podwójne patrzenie jest właściwym przedmiotem oglądu estetycznego<sup>77</sup>.

Struktura przeżycia estetycznego ma być podobna do opisu wewnętrznej idei Plotyna, która odsłania się na przykład w dziele architekta<sup>78</sup> czy też w posągu<sup>79</sup>. Hartmann przyjmuje odwrotną w stosunku do Plotyna stratyfikację pod względem mocy, nie mówiąc o odmiennym (niemal odwrotnym) modelu ontologicznym.

Autor *Ästhetik* stopniowo doprecyzowuje opis podstawowej dwuwarstwowości przedmiotu estetycznego:

Zawsze jednak – czy to przelotnie, czy trwale – spełniane jest p r a w o u p r z e d m i o t o w i e n i a [*das Gesetz der Objektivation*]: ogólna struktura jest dwuwarstwowa wraz z charakterystyczną różnorodnością warstw, tak jak struktura [ujmowana] według sposobu bycia. Ponieważ tylko p i e r w s z y p l a n [*Vordergrund*] materialnego, zmysłowego dzieła jest realny, to przejawiające się tło [*Hintergrund*] duchowej treści jest irrealne. Ono istnieje samo w sobie wraz z uformowaniem, natomiast jest „dla”, jest w gotowości do odbioru dla żyjącego ducha, który w sobie go ustanawia i zarazem ujmuje odwrotnie<sup>80</sup>.

<sup>75</sup> F. Schleiermacher *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* Berlin 1806 [1799] wyd. II s. 160–161.

<sup>76</sup> Tamże, s. 75.

<sup>77</sup> Tamże, s. 57–58.

<sup>78</sup> Plotyn *Enneady* I 6.3.

<sup>79</sup> Tamże, V 8.1.

<sup>80</sup> Tamże, s. 89.

Hartmann jeszcze raz podnosi kwestię samoistości dzieła sztuki. Mimo tego, że dla dzieła sztuki decydujące są warstwy należące do sfery irrealnej, to dzieło zachowuje swoją niezawisłość względem opisów i sposobu oglądu:

W dziele sztuki pierwszy plan jest materialną i zmysłową realnością, bogato przekształconą. Takiego przekształcenia brakuje pojęciu, dlatego nie może w nim nic się przejawiać, lecz jest zdane na związki, które znajdują się ponad nim. Dzieło sztuki w niczym nie jest zdane na coś podobnego; jest wystarczającą pełni uformowania w realnym wytworze, która obserwatorowi pozostawia przeświecającą duchową zawartość. To oznacza, że w dziele sztuki związek pomiędzy pierwszym planem a tłem jest „ścisły” i zdecydowanie niezależny<sup>81</sup>.

Opis dzieła nie kończy się na stosunku dwuwarstwowym, lecz otwiera dopiero możliwość właściwego doświadczenia dzieła sztuki. Odbiorca takiego w pełni ukonstytuowanego dzieła odkrywa kolejne, wglębne warstwy. Przykładem może być malarstwo, w którym Hartmann doliczył się siedmiu warstw: 1. barwa; 2. przestrzeń i relacje światła i cienia; 3. poruszenia postaci; 4. żywotność ciała; 5. nastroje, fragmenty sytuacji i losów ludzkich; 6. idee indywidualne i 7. idee ogólnoludzkie, na przykład w portretach o szczególnej głębi psychologicznej.

Można mieć wątpliwości, czy Hartmannowi udało się zrealizować zadanie ugruntowania estetyki. Szczegółowe rozwiązania z zakresu wewnętrznej struktury niektórych rodzajów twórczości mogą rozczarowywać. Analizy sztuk plastycznych są skonstruowane jakby dla innej epoki, to jest dla epoki, w której istotną rolę pełnił mimetyczny i narracyjny charakter sztuki. Niemniej i na tym polu są to opisy dość ubogie w zestawieniu na przykład z analizami Erwina Panofsky'ego. W konfrontacji z metodą ikonologiczną słynnego historyka sztuki Hartmann zatrzymuje się niejako na poziomie *p r e i k o n o g r a f i i*. Autor *Ästhetik* niemal zupełnie pomija odniesienia kontekstualne dzieła, ponieważ widzi tutaj zagrożenie hermeneutyczną fantastyką, niemniej jednak – jak pokazały to ujęcia strukturalistyczne, a także analizy historii sztuki – nie sposób ustalić ważności artystycznych dokonań bez odniesienia do kontekstu kulturowego. Główną zaletą Hartmannowskiej aporetyki jest otwartość na modyfikacje i uzupełnienia. Systematyczne analizy mogą uchwycić ten dialektyczny charakter dzieł, które mają – podobnie jak człowiecza duchowość – swój immanentny obszar, jak i ten, który związany jest z odniesieniami zewnętrznymi. Możliwość takiego rozszerzenia opisu zawarta jest w założeniach teoriopoznawczych całej koncepcji Hartmanna<sup>82</sup>. Również oszczędność w zakresie opisu formalnego dzieła sztuki można by było łatwo uzupełnić, pamiętając o tym, że żadne ustalenia nie mogą mieć charakteru ostatecznego, ponieważ sztuka jest *in statu nascendi*. Elastyczne spojrzenie na refleksję Hartmanna pozwala zauważyć również, że nie jest znaczącym ograniczeniem fakt, iż w sztukach plastycznych

---

<sup>81</sup> Tamże, s. 92.

<sup>82</sup> Możliwości takiej modyfikacji można poszukiwać w rozwiązaniach *Das Problem des geistigen Seins...*

opisy podporządkowane są narracyjnym nurtom sztuki. Dla potrzeb sztuki abstrakcyjnej bez większych problemów można byłoby adaptować Hartmannowski opis struktury dzieła muzycznego, który prawdopodobnie jest najsilniejszą stroną Hartmannowskich prób z zakresu teorii sztuki. Stąd też znalazł on uznanie pośród niektórych muzykologów<sup>83</sup>.

Wrażenie anachroniczności Hartmannowskich opisów wobec sztuki współczesnej nabiera znaczenia drugorzędnego, jeśli uwzględni się, że Hartmann – podobnie jak to było u Arystotelesa – wybiera egzemplifikacje dzieł, które zostały już zweryfikowane przez odbiór z różnych perspektyw historycznych. W ten sposób minimalizuje niebezpieczeństwo arbitralności, wynikające z emocjonalnego zaangażowania się w aktualne procesy kultury. Przede wszystkim prowokuje rozszerzenie optyki poprzez wprowadzenie bardziej zdystansowanego oglądu aktualnych procesów kultury. Być może Hartmann zanadto zbliżył się do teorii sztuki, co utrudnia dostrzeżenie tych rozwiązań, które mają bardziej uniwersalny charakter. Nie przekreśla to jednak zasadniczych intuicji filozofa o możliwości wzniesienia się dzieł sztuki do najwyższych regionów metafizycznych, co wymaga jednak odpowiedniego klimatu kultury dla wykształcenia dojrzałych postaw intelektualnych i estetycznych zarówno po stronie twórców, jak i odbiorców.

## QUALITATIVE DIMENSIONS OF ART IN NICOLAI HARTMANN'S CONCEPTION

At the beginning of the article, the basic epistemological assumptions, on which Nicolai Hartmann's *Ästhetik* is based, are discussed. The author cites main arguments of Kant's critical epistemology, first of all – allegations against the formal recognition of categories and criticism of description of the relationship between the experience and the object itself. On this basis, Hartmann's allegations against subjective aesthetics are explained, relating to both creative genius and aesthetic experience. The article also recalls the argumentation indicating the aporethics of empirical descriptions of aesthetic experience. Basing on Hartmann's ontological assumptions, a mature personality, which enables correct aesthetic experience reception, is characterized. The article approximates the phenomenon of *i n v e r s i o n* in aesthetic experience, and on this basis, the main argumentation of Hartmann's *Ästhetik* is described, which characterizes the inner work of art structure and the way of its recognition. The article is concluded with indication of the limitations of Hartmann's aesthetic conception and the possibility of its modification, as a result of taking history and sociology of art research into account..

Dariusz Rymar – e-mail: darrym@wp.pl

---

<sup>83</sup> Por. H. Husmann *Wstęp do muzykologii* J. Zabza (tł.) Warszawa 1968 s. 246–247; G. Csepergi *The Relevance of Nicolai Hartmann's Musical Aesthetics* „Axiomathes” 2001 No. 3/4 s. 339–354.