

O artystycznym i estetycznym pożytku z kategorii warstwy

Przyczynek do ontologii dzieła sztuki Nicolaia Hartmanna

I Uwagi wstępne

Dla estetyki jako dziedziny wiedzy filozoficznej dzieło sztuki stanowi jeden z zasadniczych przedmiotów badania. Ta jego szczególna waga wynika przede wszystkim z tego, że w nim właśnie schodzą się drogi pozostałych estetycznych obszarów poznawczych. Gdy rozważana jest struktura doświadczenia estetycznego, to w naturalny sposób analizy dotyczą dzieła sztuki, gdyż przecież doświadczenie estetyczne kieruje się ku niemu jako swemu przedmiotowi. Oczywiście, nie tylko ku niemu, lecz także ku przyrodzie, która dostarcza nam wielu estetycznych przeżyć. Nawet przyjemność, pojmowana zwykle jako hedoniczna wartość odczucia, jest przecież przyjemnością czerpaną z czegoś, co uchodzi za estetycznie cenne. Toteż palące staje się rozjaśnienie struktury dzieła sztuki, które pozwoliłoby je bezpośrednio zrozumieć, a pośrednio także rozjaśnić pozostałe dziedziny problemowe.

Skutecznym narzędziem analizy jest pojęcie warstwy, a szerzej: warstwowa metoda analizy dzieła sztuki. Pojęcie to ma fundamentalne znaczenie dla rozważań estetycznych jednego z najwybitniejszych przedstawicieli filozofii XX wieku – Nicolaia Hartmanna. Celem przeprowadzonych w tym artykule rozważań nie będzie jednak rekonstrukcja poglądów estetycznych tego myśliciela, lecz jedynie uchwycenie tych aspektów jego koncepcji, które przynoszą najwięcej pożytku dla rozjaśnienia struktury dzieła sztuki. Pożytku nie tylko filozoficznego, lecz także artystycznego. Można bowiem, a nawet trzeba, przyjąć, że w pewnych dziedzinach twórczości artystycznej, przede wszystkim tam, gdzie występuje płaszczyzna, budowanie dzieła sztuki dokonuje się przez nakładanie warstw. Takie warsztatowe rozumienie warstwy ma z pewnością znaczenie różne od tego, które występuje w teoriach estetycznych, jednak pytaniem pozostaje, czy te znaczenia zupełnie się rozmiągają, czy też zachowują pewien wspólny rdzeń. Rozważenie tego pytania jest również i w tym sensie ważne, że chodzi w nim o problem możliwości „porozumienia” artystów z filozofami (praktyki artystycznej z teorią estetyczną) czy też znalezienia pewnego wspólnego obszaru, który z jednej strony obejmuje konkretną pracę twórczą, z drugiej zaś jej pojęciowe ujęcie. Toteż pożytek płynący z pojęcia warstwy nie jest tu traktowany rozłącznie. Jest to pożytek artystyczny i zarazem estetyczny.

W pierwszej części artykułu rozjaśnię pojęcie warstwy, którym posługuje się Hartmann, by następnie przejść do rozważań bardziej szczegółowych, które obejmują zagadnienie jedności dzieła sztuki, jego sposobu istnienia oraz jawienia się irrealnych sensów przez zmysłowy plan przedni dzieła.

II Określenie „warstwy”

W ujęciu ontologii krytycznej Nicolaia Hartmanna, warstwa jest określona przez zbiór kategorii właściwych dla danego regionu bytowego, przede wszystkim świata realnego¹. Hartmann wyróżnia w nim cztery zasadnicze warstwy: fizyczną, biologiczną, psychiczną i duchową, które nakładają się na siebie, tworząc niejako piętrową strukturę tego świata². Tak też warstwę fizyczną określają kategorie przestrzenności, czasowości, związku przyczynowo-skutkowego, możliwości empirycznej, materii itd. Inne kategorie znajdujemy w warstwie biologicznej, w której zasadnicza forma determinacji ma charakter genetyczny, a procesy samoregulacji różnią się od prostej entropii. W porównaniu z warstwą fizyczną, w tej warstwie pojawia się to, co Hartmann określa jako kategoriale *novum*, czyli taki zbiór kategorii, który wcześniej nie występował, lecz jest właśnie specyficzny dla organizmu. Podobnie jest w warstwie psychicznej. Nie ma ona już przestrzennego charakteru, tym zaś, co dla niej istotne, są wszelkie „poruszenia duszy”, motywy zachowania, postawy i emocje. Warstwa czwarta ma charakter duchowy i wyodrębnić w niej można ducha osobowego, obiektywnego i zobiektywizowanego. Pierwszym jest świadomy podmiot z właściwą dla siebie ekscentrycznością, ukierunkowaniem na wartości, działaniem celowym; drugi stanowi sfera kultury rozumiana jako synteza treści znaczeniowych:

1 Za takim rozumieniem warstwy opowiadają się niemal wszyscy myśliciele komentujący filozofię Hartmanna. Zob. R. Poli, *The Basic Problems of the Theory of Levels of Reality*, „Axiomathes” 2001, Vol. 12, No. 3–4; L. Kopciuch, *Człowiek i historia u Nicolaia Hartmanna*, Lublin 2007; H. Theisen, *Determination und Freiheit bei Nicolai Hartmann*, Münster 1962; W. Rutkowski, *Schicht, Struktur und Gattung: Zusammenhang der Begriffe*, „The German Quarterly” 1974 Jan., Vol. 47, No. 1.

2 „W ogóle trzeba powiedzieć, że w ścisłym sensie są tylko cztery podstawowe warstwy tego, co realne. Nie jest to niczym nieistotnym dla struktury świata realnego, gdyż budowa jego stopni jest o wiele bardziej zróżnicowana”. N. Hartmann, *Der Aufbau der realen Welt. Grundriß der allgemeinen Kategorienlehre*, Berlin 1940, s. 199.

językowych, ekonomicznych, religijnych, artystycznych itd. Treści te tworzą spłot, w którym żyje jednostka, oddziałując na nią i w znacznej mierze ją określając; trzecim jest duch zobiektywizowany rozumiany jako twór, w którym zostają utrwalone wszelkie treści duchowe. Klasycznymi przykładami ducha zobiektywizowanego są dzieła sztuki³.

Analizą kategorii właściwych dla poszczególnych warstw zajmują się odrębne nauki, tyle że ujmują je nie w ogólności, jak to czyni ontologia, lecz szczegółowo i konkretnie. Tak też fizyka wyjaśnia, jaki rodzaj (rodzaje) przestrzeni panuje w świecie fizycznym oraz czym jest związek przyczynowo-skutkowy, z kolei nauki humanistyczne wnikają w struktury społeczne, badają język, a także ujmują dzieło sztuki jako twór artystycznego ducha.

Już z tej zupełnie szkicowo przedstawionej warstwowej struktury świata realnego wynikają określone korzyści natury estetycznej i artystycznej. Przede wszystkim ustalone zostało „miejsce” dzieła sztuki w strukturze świata realnego. Należy ono do najwyższej, duchowej warstwy tego świata, nie jest zatem czymś psychicznym ani wyłącznie fizycznym, lecz wznosząc się nad nimi, stanowi kategoriałne *novum*. Pożytek płynący z tego twierdzenia nie jest mały. Okazuje się bowiem, że by zrozumieć dzieło sztuki, i to nie tylko teoretycznie, trzeba od razu sięgnąć do samego szczytu rzeczywistości, który tworzy warstwa duchowa. Na nic się zda jego rozpatrywanie jedynie z fizycznego punktu widzenia. Gubi się jego specyfikę także i wtedy, kiedy ujmujemy je z perspektywy warstwy psychicznej. Z pewnością dzieło sztuki zawiera w sobie emocje, jednakże nie są to bezpośrednio emocje podmiotu psychicznego, lecz zobiektywizowane w dziele jakości emocjonalne, które już nie przysługują konkretnemu podmiotowi, lecz, jako od niego oderwane, tworzą aksjologiczny zrąb. Tak częste sprowadzanie dzieła do przeżyć jego twórcy ma swoje źródło w braku rozpoznania tego, że nie stanowi ono efektywnej części przeżycia, nie należy przeto do sfery aktowej, lecz jest przedmiotem tego przeżycia, czymś zatem, co istnieje samodzielnie wobec podmiotu⁴. W filozofii błąd ten określa się mianem błędu przesunięcia kategoriałnego, to znaczy takiego, w którym kategorie obowiązujące jedynie w danej warstwie, w tym wypadku jest to warstwa psychiczna, nieprawomocnie przesuwają się na inną.

Trudno oczekiwać, by wskazanie na ten błąd doprowadziło do „artystycznej” korekty w rozumieniu

dzieła sztuki, niemniej jego uświadomienie jest niezbędne dla właściwego ujęcia świata artystycznego. Korekta tego błędu nie znaczy oczywiście, że artysta musi się wyzbyć siebie i zanegować własną subiektywność, lecz jedynie, że powinien znać jej granice. Więcej, że poza tymi granicami rozciąga się obszar artystycznej przedmiotowości, który ma niewiele wspólnego z życiem samego artysty i charakteryzuje się własnymi prawami różnymi od praw tego życia.

Nie trzeba jednak odwoływać się aż do ontologii krytycznej Hartmanna, by to zrozumieć. Dla procesu twórczego charakterystyczny jest bowiem fenomen oddalania się dzieła sztuki od jego twórcy, a ostatecznie fenomen oderwania się od niego. Dzieło sztuki jako już dokonane niejako „opuszcza” sferę tego, co psychiczne i zaczyna istnieć w innej, w której nie obowiązują już kategorie subiektywności (warstwy psychicznej), lecz właśnie w szczególny sposób rozumianej obiektywności. Dzieło sztuki staje się bowiem obiektem (obiektywizacją, duchem zobiektywizowanym⁵) i należy do innej, najwyższej warstwy świata realnego. Można nawet mówić o pewnym skoku warstwowym, mocą którego zawieszone zostają kategorie subiektywności właściwe dla twórcy, wzmocnione zaś kategorie przedmiotowości. Jest on trudno zrozumiały dla samego artysty, który przecież stanowi przyczynę sprawczą i który wkłada w dzieło swój warsztat i intelekt, jednak dzieło jako przedmiot ma już niewiele wspólnego z niepewną i chwiejną subiektywnością i tworzy królestwo o wyraźnie zaznaczonej samodzielności.

Takie ogólne określenie miejsca dzieła sztuki w strukturze świata realnego jest jedynie wstępem do dalszych, bardziej szczegółowych rozważań. Jeśli bowiem świat realny jako całość złożony jest z czterech warstw, to ile warstw można wyróżnić w dziele sztuki i jakie występują między nimi związki? Z rozważań wyżej przeprowadzonych można odnieść wrażenie, że dzieło sztuki jako przynależne od najwyższej warstwy świata realnego, samo jest czymś „duchowym” i tym właśnie radykalnie odróżnia się od innych twórców. Nic bardziej mylnego! Zawiera ono bez wątpienia duchową treść, przy czym Hartmann nie rozumie jej idealistycznie⁶. Duchową treścią czy też zawartością dzieła sztuki są wszelkie jego artystyczne znaki: od tych

5 „Duch zobiektywizowany – to właśnie <<zmaterializowana postać>> ducha obiektywnego i osobowego: książki, dzieła sztuki malarzkiej, rzeźbiarskiej i architektonicznej itd”. Z. Zwoliński, *Byt i wartość u Nicolai'a Hartmanna*, Warszawa 1974, s. 34.

6 „Należy do niej o wiele więcej czegoś, co nie ma charakteru idealnego, lecz jest indywidualne, jednostkowe, ale także typowe i z tego powodu długo jeszcze nie zanika w ogólności idealności. Należą do niej charaktery postaci poetyckich, które nie są zmysłowo dane, lecz tylko zmysłowo zapośredniczone i nie wnoszą wymagania realności. Zalicza się je do tego, co jawiące się, choć nie zanikają w ogólności idei ani także w typie. Podobnie przedstawione sceny, konflikty, losy, czyny, cierpienia jawią się najpierw jako te właściwe dla jednostek i tak właśnie są odbierane. Tak samo jest z osobami w sztuce portretowej, a nawet z specyficznymi kształtami i rysami twarzy w swobodnie skomponowanej scenie malarzkiej. Nie inaczej jest również z szczególnym pejzażem w obrazie i to także wówczas, jeśli nie jest on zaczerpnięty z rzeczywistości”. N. Hartmann, *Ästhetik...*, s. 78.

3 „Dzieło sztuki należy wedle swego rodzaju do szczególnej formy bytu duchowego, do <<zobiektywizowanego ducha>>, tzn. jest ukazywaniem się duchowej treści w przedmiotowości”. Tenże, *Ästhetik*, zweite unveränderte Auflage, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1966, s. 83.

4 Przez samodzielność dzieła sztuki rozumie się to, że stanowi ono względem aktu twórczego odrębną całość. Takie rozumienie samodzielności jest obecne w ontologii formalnej Ingardena. „Przedmiot istnieje samodzielnie, jeżeli nie wymaga z istoty swej istnienia żadnego innego przedmiotu, z którym musiałby z istoty swej współistnieć w obrębie jednej i tej samej całości. Innymi słowy: jeśli jego istnienie nie jest dzięki jego istocie koniecznym współistnieniem w obrębie jednej całości z jakimś innym przedmiotem”. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, tom 1, wydanie drugie, Warszawa 1962, s. 132.

najbardziej jawnych i bezpośrednio wizualnie danych, np. zrekonstruowanego światła ruchu, przedmiotu, przestrzeni, aż po te najgłębsze (wszelkiego rodzaju idei). Tak szerokie rozumienie treści sprawia, że obejmuje ona także momenty formalne dzieła sztuki, wszak układ jego elementów nie jest już czymś fizycznym, lecz tworem intencjonalnie pochodnym od artystycznych aktów. Jednakże treść ta nie jest zawieszona w powietrzu, lecz wymaga do swego zaistnienia i dalszego w nim trwania warstwy fizycznej. Ta zaś nie istnieje poza dziełem⁷, lecz wewnętrznie go określa i pełni wobec warstwy duchowej wielorakie funkcje. Przede wszystkim jest czymś, w czym te sensory mogą zostać utrwalone czy zachowane w formie „obiektu” (funkcja obiektywizacji); następnie, czymś, na czym sensory te mogą się opierać (funkcja podstawy bytowej); z czego mogą powstać (funkcja materii artystycznej) oraz przez co mogą się jawić (funkcja zmysłowej sceny lub planu przedniego). Niektóre z tych funkcji są zrozumiałe także z punktu widzenia praktyki artystycznej, wszak twórca posługuje się określoną materią, nadaje jej odpowiedni kształt i formuje wedle zamierzonej idei. Może on również zaakceptować funkcję podstawy bytowej, choć inaczej ją nazywa. Niemniej za tymi zrozumiałymi faktami kryją się głębsze problemy, których rozjaśnienie już tak proste nie jest.

III Jedność dzieła sztuki a związek warstwy fizycznej z warstwą duchową

Pierwszy z nich dotyczy samej możliwości spotkania w jednym i tym samym przedmiocie dwóch warstw: najniższej – fizycznej i najwyższej – duchowej. Dzieło sztuki bowiem łączy w sobie ducha i materię. Jego jedność jest w tym sensie szczególnego rodzaju, że powiązane ze sobą kategorie należą do najbardziej oddalonych od siebie warstw. Taki dystans uniemożliwia naturalne i ewolucyjne konstruowanie jedności. O ile bowiem w człowieku nad jego warstwą fizyczną nadbudowuje się warstwa biologiczna, nad nią psychiczna, a ostatecznie duchowa, pojawia się zatem ciągle następstwo warstw, tak w dziele sztuki zostaje ono radykalnie przerwane bez szkody dla jego istnienia. Potwierdza to doświadczenie estetyczne, w którym dzieło sztuki prezentuje się jako w sobie jednolite, bez luk i przerw i dopiero we wtórnej refleksji, warsztatowej czy konserwatorskiej, dystans ten się pojawia, gdyż intencja nie jest zwrócona na całość, lecz na część i to zwykle fizyczną.

Dla estetyki analiza tego rodzaju jedności wiąże tę dyscyplinę wiedzy filozoficznej z ontologią fundamentalną, która rozważa jedność jako taką. Korzyść z tego wynikająca polega z jednej strony na ugruntowaniu

estetyki w fundamentalnej nauce o bycie, co pozwala utrzymać analizy estetyczne w ścisłych granicach filozoficznych, a tym samym zachować ich autonomię wobec innych dziedzin wiedzy (psychologii, ekonomii, socjologii, nauk o sztuce itd.), z drugiej zaś umożliwia – przez uchwycenie różnic i podobieństwa – porównanie jedności dzieła sztuki z innymi rodzajami jedności, które są właściwe dla bytów realnych, idealnych czy nawet absolutnych.

Nieco trudniej pokazać korzyść artystyczną. Polegałaby ona przede wszystkim na artystycznym imperatywie znalezienia równowagi między warstwą fizyczną dzieła a jego warstwą duchową. Jeśli bowiem dopiero związek między nimi tworzy jedność, to żadna z jego stron nie może być zniesiona. Więcej, między nimi musi występować odpowiednia proporcja, która sprawia, że dzieło sztuki nie będzie niejako ciężać ani wyłącznie ku materii, ani też tylko ku duchowym sensom, powiększając przez to i tak już znaczący dystans między nimi, lecz przeciwnie – będzie je łączyć. A można to uczynić przez formowanie dwojako rozumiane. Po pierwsze, przez formowanie materii fizycznej, po drugiej – formowanie tematu (treści duchowej), przy czym te dwa rodzaje formowania nie następują po sobie ani też obok siebie, lecz właśnie wspólnie. Jedność dzieła sztuki zakłada zatem szczególny artystyczny kunszt, który polega na opanowaniu dwojakiego formowania, a właściwie jednego formowania, skoro dokonuje się ono w tym samym czasie, tyle że obejmującego dwie warstwy⁸. Oznacza to, że wszelkie bezpośrednie działania na materii fizycznej mają już *stricte* artystyczny charakter i nie są jedynie przygotowaniem do tworzenia właściwego dzieła sztuki, lecz już jego bezpośrednim kształtowaniem. W tym sensie gruntowanie jest rodzajem malowania, a tym samym nadawania formy. Należy tu uwzględnić nawet sam dobór np. papieru rysunkowego, którego jakość nieraz przesądza o wyglądzie zrekonstruowanego przedmiotu. Ten szczególny zwrot ku warstwie fizycznej dzieła sztuki akcentuje to, co określa się jako warsztat. Przywołuje ponadto prawie dziś zapomniane greckie rozumienie artysty jako technika, który rozpoznaje właściwości materii, potrafi nad nią zapanować, ale i w nią się wsłuchać. Takie wsłuchiwanie się nie jest darem, lecz pochodzi z nieustannie wzbogacanego doświadczenia. Angażuje nie tylko rozum, lecz także i zmysły w ich szerokim spektrum, gdyż przecież dzięki nim artysta „czuje” materię i staje się estetykiem w pierwotnym rozumieniu tego pojęcia.

⁷ Odwrotne rozwiązanie przyjął Ingarden. To, co fizyczne nie jest warstwą dzieła sztuki, lecz stanowi wyłącznie jego podstawę bytową. W obrazie jest nią malowidło, w dziele muzycznym – partytura itd. „Malowidło tworzy fizyczną podstawę bytową obrazu jako dzieła sztuki. I to najpierw w tym sensie, że obraz nie istniałby bez podtrzymującego go w bycie malowidła, jakkolwiek ono samo nie wystarcza do istnienia obrazu”. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 68.

⁸ „Bowiemy, czy w ogóle występuje dwojaki uformowanie w jednym i tym samym tworze? Czy formowanie materii i formowanie tworzywa nie musi być w gruncie rzeczy jednym i tym samym? Ale przecież te formowania są nie tylko odróżnialne, lecz także istotowo odmienne. Jeśli poeta formuje z jednej strony charakter i losy życia, z drugiej zaś brzmienie, przez które je wyraża, to te dwa rodzaje formowania nie mogą być identyczne. Zarazem w wytworzonym dziele, na przykład w dialogicznie przeprowadzonym następstwie scen, zrastają się w jedność i są nie tylko niemożliwe do rozdzielania, lecz także dane jako jedno jedyné uformowanie, choć dwustronnie działające”. N. Hartmann, *Ästhetik*..., s. 15.

Inna korzyść artystyczna i filozoficzna zarazem wynika z analiz ścisłości powiązania między warstwami. W niektórych dziedzinach sztuki ścisłość nie jest radykalna, a nawet można mówić o pewnym jedynie luźnym powiązaniu (konwencjonalnym przyporządkowaniu⁹) tego, co fizyczne, z tym, co duchowe. Tak jest w piśmiennictwie, w którym to, co fizyczne – brzmienie, krój pisma, papier, oprawa – nie ma istotnej wagi dla samej rzeczywistości przedstawionej, nie określa bowiem znaczenia wyrażenia językowego, a tym samym nie ma wpływu na jego desygnat. Zupełnie inaczej jest w sztukach wizualnych, w których warstwa fizyczna tworzy tak ścisły stopień jedności z warstwą duchową, że nawet drobne w niej zmiany mają negatywny charakter i mogą unicestwić wartość całego dzieła. Jedność tego rodzaju dzieła sztuki zakłada zatem niemal zespolenie tych dwóch warstw, dlatego tak istotny jest dla nich szczegół: określone nasycenie kolorystyczne w obrazie, aksamitność kreśki w grafice itd., który stanowi przecież pochodną działania na materii fizycznej. Oznacza to, że same własności materiałowe warstwy fizycznej w istotny sposób określają charakter świata przedstawionego i konstytuują jedność samego dzieła. Zmiana tych własności prowadzi do rozbicia lub co najmniej osłabienia tej jedności, dlatego też nawet „doskonała” kopia nigdy nie sięgnie oryginału.

Rozważania o specyficznej jedności dzieła sztuki, która jest osiągnięta przez związek między jego warstwą fizyczną i duchową, a zatem przez formowanie dwojakiego rodzaju, umożliwiają również uchwycenie artystycznego znaczenia warstwy. Jest ono w tym sensie różne od estetycznego (filozoficznego), że wprost odwołuje się do procesu twórczego, w którym istotną rolę pełni nakładanie. Tak też nakładanie farby na płaszczyznę obrazu byłoby tworzeniem warstwy kolorystycznej, a nakładanie gruntu na powierzchnię rzeczy prowadziłoby do uformowania warstwy płaszczyznowej. Podobny fenomen formowania odnaleźć można w rysunku i grafice warsztatowej, przy czym w tej ostatniej jest on bardzo wyraźny, gdyż wielokrotnie jedna odbitka stanowi pochodną wielości nałożonych matryc. Jest to intuicyjnie zrozumiałe pojęcie warstwy, gdyż wynika ono ze specyfiki procesu twórczego. Jednakże ta procedura fizycznego nakładania nie przejawia się w skutku. Jeśli bowiem malarz nakłada farbę na płaszczyznę obrazu, to stapia się ona z nią, tworząc zestawienie kolorystyczne. To zaś nie różni się od samej płaszczyzny, a nawet poszczególne elementy tego zestawienia tworzą płaszczyzny częściowe. W skutku nie jest zatem wizualnie zawarta

przyczyna. Jeśli natomiast jest ona widoczna, a zatem jeśli zestawienie kolorystyczne niejako odrywa się od płaszczyzny (lub też jedna warstwa kolorystyczna odrywa się od drugiej), wówczas odnosi się negatywne wrażenie „przyklejenia” tych warstw do siebie. Nie tworzą one wówczas jedności artystycznej, gdyż każda jest zbyt samodzielna wobec drugiej. Oczywiście, ten efekt wyraźnego i dostrzegalnego nałożenia może być zamierzony i wówczas wpisuje się w formę dzieła, jednakże bez tej intencji artystycznej oznacza wadliwą konstrukcję jedności powodowaną nadmierną samodzielnością (odrębnością) poszczególnych warstw.

Jednak i takie artystyczne (warsztatowe) rozumienie warstwy daje się wpisać w teorię estetyczną Hartmanna. Jeśli bowiem uznaje on za warstwę fizycznie rozumianą płaszczyznę (właściwie należałoby powiedzieć powierzchnię rzeczy) z nałożoną na nią farbą czy też inną materią malarską, to tak rozumiana warstwa jest bez reszty pochodną działania artystycznego, dla którego charakterystyczny jest właśnie fenomen nakładania.

Podsumowując, analiza problemu jedności warstw dzieła sztuki pokazała, że korzyści filozoficzne i artystyczne z niej wynikające są raczej odmiennego rodzaju. Bowiem dla estetyki jako dziedziny wiedzy filozoficznej istotne są przede wszystkim typy jedności właściwe dla poszczególnych rodzajów dzieł sztuki. Dalsze, bardziej szczegółowe rozważania, skądinąd wartościowe, prowadziłyby do zagubienia właściwej dla filozofii ogólności ujęcia problemu. Dla praktyki artystycznej rzecz ma się akurat odwrotnie. Ogólność poznawcza oddala artystę od konkretnego i w tym sensie nie jest przydatna. Niemniej, drogi filozofii i praktyki także krzyżują się i na tych przecięciach pojawia się „wspólny interes”. Dalsze rozważania pokażą, czy „ubić” go można przy analizach problemu sposobu istnienia dzieła sztuki.

IV Warstwa fizyczna i warstwa duchowa a problem sposobu istnienia dzieła sztuki

Uznanie, że dzieło sztuki „składa się” z dwóch skrajnych warstw, prowadzi również do pytania o jego całościowy sposób istnienia. Wskazanie na „miejsce” dzieła sztuki w strukturze świata realnego sugeruje, że skoro należy ono do tego świata, to jest również realne. Niemniej obecność w dziele warstwy duchowej w znacznym stopniu komplikuje jego sposób istnienia. Warstwa ta bowiem stanowi obszar zobiektywizowanych sensów artystycznych, które jako ostatecznie dokonane i utrwalone są niejako z czasu wyjęte. Nie zachodzą w niej zatem żadne procesy ani zdarzenia. Raz przedstawiona postać literacka istnieje w swej niezmienności, choć oczywiście różne mogą być jej interpretacje, malarsko zobrazowany krzyk trwa i to trwałością przekraczającą tę właściwą dla wszelkich przedmiotów czasowo określonych. Jeśli uznamy czas i proces za fundamentalne kategorie tego, co realne, to dzieło sztuki w swej warstwie duchowej realne nie

9 „Nie jest w żadnym razie niezbędne, by ten związek był zawsze konieczny i wewnętrzny. W słowie, w języku, a już zupełnie w piśmiennictwie, jest jedynie konwencjonalny. Istotny dla powiązania tworu dźwiękowego i znaczenia (resp. tworu napisanego i znaczenia) jest tylko charakter przyporządkowania. Ale właśnie to przyporządkowanie jest zewnętrzne wobec dźwięku i znaczenia”. Tenze, *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig, s. 366.

jest. Jest poza, a raczej ponad¹⁰ historycznym stawianiem się. Uzasadnieniem dla *irrealnego* sposobu istnienia tej warstwy duchowej jest także to, że wszelkie treści w niej zawarte są zawsze dla kogoś, w szczególności zaś dla estetycznie doświadczającego podmiotu. Tak też w obrazie przedstawiony temat o tyle jest, o ile zakłada się obecność podmiotu, który jest zdolny go dostrzec i zrozumieć. Idee religijne właściwe dla architektury sakralnej o tyle są, o ile założą się obecność rozumiejącego i przeżywającego odbiorcy. Bez niego warstwa irrealna zanika i zostaje jedynie to, co fizyczne. Nie znaczy to oczywiście, że wszelka treść dzieła sztuki, a także jego możliwe momenty formalne, mają istnienie momentalne i zanikają wraz z ustaniem percepcji estetycznej ani też nie znaczy, że stanowią one efektywne składniki subiektywnych przeżyć, lecz jedynie, że pojawiają się zawsze w relacji do podmiotu, że zatem ta relacja – nawet jako jedynie możliwa, nie zaś faktyczna – stanowi warunek ich istnienia. Na obrzeżach najwyższej warstwy świata pojawia się zatem twór o dwójakim sposobie istnienia: realnym i irrealnym.

Pomijając dość skomplikowane problemy *stricto ontologiczne* wynikające z przyjęcia irrealnego sposobu istnienia warstwy duchowej, w szczególności pytanie, jak jest możliwe, że jeden i ten sam przedmiot istnieje zarazem realnie i irrealnie, można zapytać o artystyczną korzyść z takiego rozstrzygnięcia egzystencjalnego. Wydawać by się mogło, że jest ona niewielka, coż bowiem może obchodzić twórców ten czysto ontologiczny problem? Jednakże obecność w dziele sztuki warstw o dwóch różnych sposobach istnienia sprawia, że wytwarza się między nimi napięcie ontologiczne, które może być również artystycznie wartościowe. Sposoby istnienia bowiem wypierają się z uwagi na obecność wykluczających się momentów egzystencjalnych, przede wszystkim zależności i niezależności. Prowadzi to do powstania między nimi szczególnie rozumianego pola sił, które wzajemnie na siebie działając, dynamizują dzieło sztuki. Może mniej jest to widoczne w sztukach, w których warstwa realna jest słabo zaakcentowana, na przykład w literaturze pięknej, jednak w takich, gdzie to, co realne bezpośrednio „zderza się” z tym, co irrealne, siła wynikająca z tego zderzenia jest znacząca. Tak też fizyczna powierzchnia płótna egzystencjalnie „zмага się” z artystyczną płaszczyzną obrazu i jego treścią, a powierzchnia matrycy z płaszczyzną grafiki, przy czym konflikt między nimi jest tyle nieusuwalny, ile ukryty.

Ten egzystencjalny poziom konfliktu¹¹, który ma swoje źródło w różnicy, a nawet przeciwności sposobów istnienia, może jednak być z powodzeniem artystycznie wykorzystany, tym, gdzie wspiera samą dynamikę treści zawartych w dziele sztuki. W wielu obrazach Franciszka Bacona „niepowarłość” (realna własność fizyczna) rewersu niezagruntowanego płótna¹² wzmacnia to, co można określić mianem „brutalnego” piękna. Stopień wykorzystania tego konfliktu egzystencjalnego zależy oczywiście od zamysłu artysty, niemniej nie może on zostać zupełnie pominięty.

Omawiany tu egzystencjalny problem sposobu istnienia dzieła sztuki niezależnie od swej zawołanej filozoficznej prowadzi do pytania o to, co właściwie znaczy dla artystów i filozofów *realność* dzieła sztuki, a także jego *irrealność*, *fiktywność*, *czysta intencjonalność*. Wieloznaczność tych kategorii egzystencjalnych jest często przyczyną nieporozumień, które sprawiają, że drogi artystycznej praktyki i filozoficznej interpretacji wielokrotnie się rozchodzą. Przede wszystkim według Hartmanna *realność* dzieła sztuki polega na tym, że w procesie jego budowania zostaje wykorzystana materia fizyczna, że zatem artysta tworzy dzieło, posługując się określonymi bytami fizycznymi. Ponadto, wszelkie doświadczenie estetyczne jest u swych źródeł doświadczeniem *zmysłowym*, w którym postrzegane są określone jakości dzieła sztuki, przysługujące właśnie temu, co wnosi ze sobą jego warstwa fizyczna. Zarazem tym jakościom nadana zostaje forma, która je odrealnia i sprawia, że zostają one włączone do kompozycji dzieła i przekształcają się w jego jakości artystyczne. Tak też czerwień farby przemienia się w kolor szaty królewskiej, a fizyczna kreśla w kontur. Następuje wówczas ten przedziwny *człok egzystencjalny*, w którym artysta tworzy dzieło, nie ze sensu dzieła. Są one również określone mianem *czysto intencjonalnych*, gdyż zostają wprowadzone do dzieła przez artystyczną intencję, stają się zatem nie tylko, ale przede wszystkim przesadą o wyidealizowany podmiot. Nie znaczy to, że tak istnieją, lecz że istnieją, nie tylko, ale przede wszystkim, jedynie, że różnią się swymi właściwościami od bytów realnych i fikcyjnych. Pochodność i zależność od podmiotu nie ustawia ich niejako niżej w królestwie tego, co istnieje. Ontologia fizyczna Hartmanna wyrzeka się wszelkiego wartościowania metafizycznego, uznając jedynie różnicowanie ontologiczne. Takie niewartościujące nastawienie pozwala oddać sprawiedliwość dziełom sztuki i ująć właściwą dla nich strukturę i sposób istnienia.

10 „Każda duchowa treść raz obiektywnie ujęta i w materii wyrażona, jest” wedle swej istoty wyniesiona do tego, co ponadczasowe. To, co pomyślane nie jest myśleniem, a to, co ujrane nie jest oglądaniem. Treść jest wobec aktu jako takiego heterogenna. Jest wprawdzie czymś „dla” aktu, lecz właśnie dlatego jest czymś od niego odmiennym”. Tamże, s. 364.

11 „MA Apart from Surrealism, what else don't you like in painting? Abstract, non? FB Yes, abstract art seems to me an easy solution. Painting materials are in themselves abstract, but painting isn't only the material, it's the result of a sort of conflict between the material and the subject. There's a kind of tension there, and I feel that abstract painters eliminate one of the two sides of this conflict right from the start: the material alone dictates its forms and its rules.” M. Archibald, *Francis Bacon in conversation with Michael Archibald*, London 1993, s. 11.

12 Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Franciszkiem Baconem*, tłum. J. Jankowski, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 196.

Zaznaczone już zostało, że struktura ta składa się z dwóch warstw różniących się wysokością (najniższej warstwy fizycznej i najwyższej warstwy duchowej) o odmiennych sposobach istnienia (realnym i irrealnym), między którymi występuje określony typ jedności. Dodać teraz należy, że warstwa fizyczna może być również rozumiana jako zmysłowy plan przedni jawienia się irrealnej treści duchowej dzieła sztuki, a warstwa duchowa jako tło. Między nimi występuje zatem dynamiczny stosunek jawienia, który sprawia, że to, co ukryte i leżące w głębi dzieła sztuki, staje się naoczne. Jego naszkicowanie jest celem ostatniej części rozważań.

V Warstwy dzieła sztuki a stosunek jawienia

Stosunek jawienia (*Erscheinungsverhältnis*) jako pewien rodzaj relacji wymaga do swego istnienia trzech fundamentów. Pierwszym jest zmysłowa „scena”, na której prezentują się irrealne sensory, drugi stanowią właśnie te sensory, trzecim natomiast jest podmiot odbiorczy, który je rozpoznaje i estetycznie doświadcza. Warstwy dzieła sztuki w stosunku jawienia zmieniają zatem swe znaczenie z ontologicznego na czysto estetyczne, a nawet artystyczne. Warstwa fizyczna jest teraz pojmowana jako przedni plan dzieła¹³ (*Vordergrund*), natomiast warstwa duchowa jako jego tło (*Hintergrund*). Pierwsza jest tym, co jawi, druga – samym jawiącym się, podmiot estetyczny zaś – instancją odbiorczą.

Z punktu widzenia stosunku jawienia formowanie w dziele sztuki tego, co fizyczne, jest konstruowaniem owej zmysłowej sceny. Tak też płaszczyzna malarstwa wraz z jej układem barwnym stanowi plan przedni obrazu. Podobnie, związek słyszalnych brzmień w dziele muzycznym tworzy pewną zmysłową przestrzeń, w której jawi się kompozycja tonalna, jakości emocjonalne, a nawet idee metafizyczne. Stosownie do rodzaju dzieła sztuki warstwa ta jest inaczej konstruowana, jednakże o sposobie jej konstrukcji sama estetyka ma niewiele do powiedzenia. Raczej uwagi samych twórców, nawet te czysto techniczne dotyczące rodzaju, użytego narzędzia, sposobu jego zastosowania, doboru materii ze względu na jej możliwe jakości artystyczne, byłyby tu inarodajne. Filozoficznie pewne jest natomiast to, że bez odpowiedniego ukształtowania planu przedniego osiągnięcie artystycznego celu nie jest możliwe. Na nic się zda wzniosły temat ani też dydaktyczny przekaz, jeśli dzieło u swych niejako materialnych podstaw jest już niendane. Powraca zatem waga działania warsztatowego, a nawet zwiększa się ona, gdyż wadliwa konstrukcja tej zmysłowej sceny blokuje jawienie się dalszych warstw dzieła.

Filozoficznie i artystycznie ważne jest również to, że praca nad tą sceną zakłada afirmację jakości

zmysłowych. Tak też w malarstwie istotna jest nie tylko jakość farby, lecz także jej jasność i nasycenie, w dziele literackim samo brzmienie stanowi czasem moment przesądzający o jawieniu się świata poetyckiego, w grafice fizyczny charakter matrycy i jej wytrawienie umożliwia jawienie się mniej lub bardziej nasyconej przestrzeni, w dziele architektonicznym rodzaj użytego budulca i związana z nim „szczerłość” materiału może decydować o prawdzie artystycznej budowli. Przykłady można mnożyć, jednakże już z tych przytoczonych wynika, że uznanie warstwy fizycznej za wewnętrzną warstwę dzieła sztuki nie tylko znacząco wzmacnia jej wagę, lecz także prowadzi do afirmacji jakości zmysłowych, które budują plan przedni dzieła. Są one pieczęcią jego estetyczności w pierwotnym sensie tego słowa. Wszelkie dalsze kształtowanie treści duchowej: przedmiotu przedstawionego, kompozycji wielofiguralnej, oddanie przestrzeni, światła, ruchu, przeżyć psychicznych, a nawet idei jest już zapośredniczone w tym, co zmysłowe. Zapśredniczenia takiego wymaga również odbiór dzieła sztuki, a tym samym proste doświadczenie zmysłowe urasta do rangi zasadniczej władzy estetycznej. Nie znaczy to jednak, że sama warstwa duchowa staje się przez to zmysłowa, lecz jedynie, że wszelkie jej elementy muszą zmysłowo przeświecać¹⁴ przez plan przedni dzieła.

Takie przeświecenie ma wedle Hartmanna uporządkowany charakter. Warstwa tła nie jest w sobie treściowo jednorodna, lecz rozszczepia się na wielość warstw, które tworzą swoiste poziomy tego, co duchowe. Tak też w obrazie wyróżnić można: 1. Przedmioty przedstawione w określonej przestrzeni i świetle; 2. Ruch pojęty fizycznie; 3. Dynamizm biologiczny; 4. Przeżycia emocjonalne; 5. Idee osobowe (w portrecie); 6. Idee ogólne (metafizyczne, religijne). Inne warstwy tła odnajdujemy w dziele muzycznym. Struktura warstwowa każdego rodzaju dzieła sztuki jest nieco inna, niemniej daje się zauważyć pewne oddalanie się warstw tła od zmysłowego planu przedniego. Stają się one głębsze, co nie znaczy, że tracą swój naoczny charakter.

Z uwagi na rozszczepienie warstwy duchowej wartość dzieła ulega wzbogaceniu. Mając je na uwadze, można przeprowadzić klasyfikację dzieł sztuki, odnosząc się bezpośrednio do liczby warstw oraz ich charakteru. Klasyfikacja taka nie ma charakteru historycznego, lecz strukturalny, pozwala zatem zrozumieć, czym istotowo różnią się od siebie poszczególne rodzaje dzieł sztuki. Ta niewątpliwa korzyść filozoficzna jest dodatkowo potęgowana tym, że różnicy tej można następnie szukać w znaczeniu, jakie wiąże się w danym rodzaju dzieła z określonymi warstwami. Tak też dla dzieła architektonicznego znaczenie takie ma przede wszystkim warstwa kompozycji dynamicznej, przestrzennej i celowej oraz ostatnia warstwa tła:

13 Z ontologicznego punktu widzenia istotne staje się teraz pytanie: „...jak realny twór dany zmysłowo jak każda inna rzecz może pozwalać << przejawiać się >> treści od niego całkowicie odmiennej i wedle rodzaju istnienia heterogenicznej”. N. Hartmann, *Zur Grundlegung der Ontologie*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1935, s. 25.

14 Na takim zmysłowym przeświecaniu polega wedle Hegla piękno. „Gdyż piękno określa się jako zmysłowe przeświecanie idei”. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bände, Werke 12, Frankfurt am Main 1970, s. 151.

jest. Jest poza, a raczej ponad¹⁰ historycznym stawianiem się. Uzasadnieniem dla *irrealnego* sposobu istnienia tej warstwy duchowej jest także to, że wszelkie treści w niej zawarte są zawsze dla kogoś, w szczególności zaś dla estetycznie doświadczającego podmiotu. Tak też w obrazie przedstawiony temat o tyle jest, o ile zakłada się obecność podmiotu, który jest zdolny go dostrzec i zrozumieć. Idee religijne właściwe dla architektury sakralnej o tyle są, o ile założą się obecność rozumiejącego i przeżywającego odbiorcy. Bez niego warstwa *irrealna* znika i zostaje jedynie to, co fizyczne. Nie znaczy to oczywiście, że wszelka treść dzieła sztuki, a także jego możliwe momenty formalne, mają istnienie momentalne i zanikają wraz z ustaniem percepcji estetycznej ani też nie znaczy, że stanowią one efektywne składniki subiektywnych przeżyć, lecz jedynie, że pojawiają się zawsze w relacji do podmiotu, że zatem ta relacja – nawet jako jedynie możliwa, nie zaś faktyczna – stanowi warunek ich istnienia. Na obrzeżach najwyższej warstwy świata pojawia się zatem twór o dwojakim sposobie istnienia: realnym i *irrealnym*.

Pomijając dość skomplikowane problemy *stricto* ontologiczne wynikające z przyjęcia *irrealnego* sposobu istnienia warstwy duchowej, w szczególności pytanie, jak jest możliwe, że jeden i ten sam przedmiot istnieje zarazem realnie i *irrealnie*, można zapytać o artystyczną korzyść z takiego rozstrzygnięcia egzystencjalnego. Wydawać by się mogło, że jest ona niewielka, cóż bowiem może obchodzić twórców ten czysto ontologiczny problem? Jednakże obecność w dziele sztuki warstw o dwóch różnych sposobach istnienia sprawia, że wytwarza się między nimi napięcie ontologiczne, które może być również artystycznie wartościowe. Sposoby istnienia bowiem wypierają się z uwagi na obecność wykluczających się momentów egzystencjalnych, przede wszystkim zależności i niezależności. Prowadzi to do powstania między nimi szczególnie rozumianego pola sił, które wzajemnie na siebie działając, dynamizują dzieło sztuki. Może mniej jest to widoczne w sztukach, w których warstwa realna jest słabo zaakcentowana, na przykład w literaturze pięknej, jednak w takich, gdzie to, co realne bezpośrednio „zderza się” z tym, co *irrealne*, siła wynikająca z tego zderzenia jest znacząca. Tak też fizyczna powierzchnia płótna egzystencjalnie „zмага się” z artystyczną płaszczyzną obrazu i jego treścią, a powierzchnia matrycy z płaszczyzną grafiki, przy czym konflikt między nimi jest tyle nieusuwalny, ile ukryty.

Ten egzystencjalny poziom konfliktu¹¹, który ma swoje źródło w różnicy, a nawet przeciwieństwie sposobów istnienia, może jednak być z powodzeniem artystycznie wykorzystany tam, gdzie wspiera samą dynamikę treści zawartych w dziele sztuki. W wielu obrazach Francisca Bacona chropowatość (realna własność fizyczna) rewersu niezagruntowanego płótna¹², wzmacnia to, co można określić mianem „brutalnego” piękna. Stopień wykorzystania tego konfliktu egzystencjalnego zależy oczywiście od zamysłu artysty, niemniej nie może on zostać zupełnie pominięty.

Omawiany tu egzystencjalny problem sposobu istnienia dzieła sztuki niezależnie od swej zawłości filozoficznej prowadzi do pytania o to, co właściwie znaczy dla artystów i filozofów realność dzieła sztuki, a także jego *irrealność*, fikcyjność, czysta intencjonalność? Wieloznaczność tych kategorii egzystencjalnych jest często przyczyną nieporozumień, które sprawiają, że drogi artystycznej praktyki i filozoficznej interpretacji wielokrotnie się rozchodzą. Przede wszystkim według Hartmanna realność dzieła sztuki polega na tym, że w procesie jego budowania zostaje wykorzystana materia fizyczna, że zatem artysta tworzy dzieło, posługując się określonymi bytami fizycznymi. Ponadto, wszelkie doświadczenie estetyczne jest u swych źródeł doświadczeniem zmysłowym, w którym postrzegane są określone jakości dzieła sztuki, przysługujące właśnie temu, co wnosi ze sobą jego warstwa fizyczna. Zarazem tym jakościom nadana zostaje forma, która je odrealnia i sprawia, że zostają one włączone do kompozycji dzieła i przekształcają się w jego jakości artystyczne. Tak też czerwień farby przemienia się w kolor szaty królewskiej, a fizyczna kreska w kontur. Następuje wówczas ten przedziwny skok egzystencjalny, w którym artysta tworzy *irrealne* sensy dzieła. Są one również określone mianem czysto intencjonalnych, gdyż zostają wprowadzone mocą artystycznej intencji, stają się zatem wobec niej pochodne. Nie znaczy to, że tak istniejąc, stanowią niebyt, lecz jedynie, że różnią się swymi momentami egzystencjalnymi od bytów realnych i idealnych. Pochodność i zależność od podmiotu nie ustawia ich niejako niżej w królestwie tego, co istnieje. Ontologia krytyczna Hartmanna wyrzeka się wszelkiego wartościowania metafizycznego, uznając jedynie różnicowanie ontologiczne. Takie niewartościujące nastawienie pozwala oddać sprawiedliwość dziełom sztuki i ująć właściwą dla nich strukturę i sposób istnienia.

10 „Każda duchowa treść raz obiektywnie ujęta i w materii wyrażona, jest wedle swej istoty wyniesiona do tego, co ponadczasowe. To, co pomyślane nie jest myśleniem, a to, co ujrane nie jest oglądaniem. Treść jest wobec aktu jako takiego heterogenna. Jest wprawdzie czymś „dla” aktu, lecz właśnie dlatego jest czymś od niego odmiennym”. Tamże, s. 364.

11 „MA Apart from Surrealism, what else don't you like in painting? Abstraction? FB Yes, abstract art seems to me an easy solution. Painting materials are in themselves abstract, but painting isn't only the material, it's the result of a sort of conflict between the material and the subject. There's a kind of tension there, and I feel that abstract painters eliminate one of the two sides of this conflict right from the start: the material alone dictates its forms and its rules”.

M. Archimbaud, *Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud*, London 1993, s. 145.

12 Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 195.

Zaznaczone już zostało, że struktura ta składa się z dwóch warstw różniących się wysokością (najniższej warstwy fizycznej i najwyższej warstwy duchowej) o odmiennych sposobach istnienia (realnym i irrealnym), między którymi występuje określony typ jedności. Dodać teraz należy, że warstwa fizyczna może być również rozumiana jako zmysłowy plan przedni jawienia się irrealnej treści duchowej dzieła sztuki, a warstwa duchowa jako tło. Między nimi występuje zatem dynamiczny stosunek jawienia, który sprawia, że to, co ukryte i leżące w głębi dzieła sztuki, staje się naoczne. Jego naszkicowanie jest celem ostatniej części rozważań.

V Warstwy dzieła sztuki a stosunek jawienia

Stosunek jawienia (*Erscheinungsverhältnis*) jako pewien rodzaj relacji wymaga do swego istnienia trzech fundamentów. Pierwszym jest zmysłowa „scena”, na której prezentują się irrealne sensory, drugi stanowią właśnie te sensory, trzecim natomiast jest podmiot odbiorczy, który je rozpoznaje i estetycznie doświadcza. Warstwy dzieła sztuki w stosunku jawienia zmieniają zatem swe znaczenie z ontologicznego na czysto estetyczne, a nawet artystyczne. Warstwa fizyczna jest teraz pojmowana jako przedni plan dzieła¹³ (*Vordergrund*), natomiast warstwa duchowa jako jego tło (*Hintergrund*). Pierwsza jest tym, co jawi, druga – samym jawiącym się, podmiot estetyczny zaś – instancją odbiorczą.

Z punktu widzenia stosunku jawienia formowanie w dziele sztuki tego, co fizyczne, jest konstruowaniem owej zmysłowej sceny. Tak też płaszczyzna malarska wraz z jej układem barwnym stanowi plan przedni obrazu. Podobnie, związek słyszalnych brzmień w dziele muzycznym tworzy pewną zmysłową przestrzeń, w której jawi się kompozycja tonalna, jakości emocjonalne, a nawet idee metafizyczne. Stosownie do rodzaju dzieła sztuki warstwa ta jest inaczej konstruowana, jednakże o sposobie jej konstrukcji sama estetyka ma niewiele do powiedzenia. Raczej uwagi samych twórców, nawet te czysto techniczne dotyczące rodzaju użytego narzędzia, sposobu jego zastosowania, doboru materii ze względu na jej możliwe jakości artystyczne, byłyby tu miarodajne. Filozoficznie pewne jest natomiast to, że bez odpowiedniego ukształtowania planu przedniego osiągnięcie artystycznego celu nie jest możliwe. Na nic się zda wzniosły temat ani też dydaktyczny przekaz, jeśli dzieło u swych niejako materialnych podstaw jest już nieudane. Powraca zatem waga działania warsztatowego, a nawet zwiększa się ona, gdyż wadliwa konstrukcja tej zmysłowej sceny blokuje jawienie się dalszych warstw dzieła.

Filozoficznie i artystycznie ważne jest również to, że praca nad tą sceną zakłada afirmację jakości

zmysłowych. Tak też w malarstwie istotna jest nie tylko jakość farby, lecz także jej jasność i nasycenie, w dziele literackim samo brzmienie stanowi czasem moment przesądzający o jawieniu się świata poetyckiego, w grafice fizyczny charakter matrycy i jej wytrawienie umożliwia jawienie się mniej lub bardziej nasyconej przestrzeni, w dziele architektonicznym rodzaj użytego budulca i związana z nim „szczerłość” materiału może decydować o prawdzie artystycznej budowli. Przykłady można mnożyć, jednakże już z tych przytoczonych wynika, że uznanie warstwy fizycznej za wewnętrzną warstwę dzieła sztuki nie tylko znacząco wzmacnia jej wagę, lecz także prowadzi do afirmacji jakości zmysłowych, które budują plan przedni dzieła. Są one pieczęcią jego estetyczności w pierwotnym sensie tego słowa. Wszelkie dalsze kształtowanie treści duchowej: przedmiotu przedstawionego, kompozycji wielofiguranej, oddanie przestrzeni, światła, ruchu, przeżyć psychicznych, a nawet idei jest już zapośredniczone w tym, co zmysłowe. Zapśredniczenia takiego wymaga również odbiór dzieła sztuki, a tym samym proste doświadczenie zmysłowe urasta do rangi zasadniczej władzy estetycznej. Nie znaczy to jednak, że sama warstwa duchowa staje się przez to zmysłowa, lecz jedynie, że wszelkie jej elementy muszą zmysłowo przeświecać¹⁴ przez plan przedni dzieła.

Takie przeświecenie ma wedle Hartmanna uporządkowany charakter. Warstwa tła nie jest w sobie treściowo jednorodna, lecz rozszczepia się na wielość warstw, które tworzą swoiste poziomy tego, co duchowe. Tak też w obrazie wyróżnić można: 1. Przedmioty przedstawione w określonej przestrzeni i świetle; 2. Ruch pojęty fizycznie; 3. Dynamizm biologiczny; 4. Przeżycia emocjonalne; 5. Idee osobowe (w portrecie); 6. Idee ogólne (metafizyczne, religijne). Inne warstwy tła odnajdujemy w dziele muzycznym. Struktura warstwowa każdego rodzaju dzieła sztuki jest nieco inna, niemniej daje się zauważyć pewne oddalanie się warstw tła od zmysłowego planu przedniego. Stają się one głębsze, co nie znaczy, że tracą swój naoczny charakter.

Z uwagi na rozszczepienie warstwy duchowej wartość dzieła ulega wzbogaceniu. Mając je na uwadze, można przeprowadzić klasyfikację dzieł sztuki, odnosząc się bezpośrednio do liczby warstw oraz ich charakteru. Klasyfikacja taka nie ma charakteru historycznego, lecz strukturalny, pozwala zatem zrozumieć, czym istotowo różnią się od siebie poszczególne rodzaje dzieł sztuki. Ta niewątpliwa korzyść filozoficzna jest dodatkowo potęgowana tym, że różnicy tej można następnie szukać w znaczeniu, jakie wiąże się w danym rodzaju dzieła z określonymi warstwami. Tak też dla dzieła architektonicznego znaczenie takie ma przede wszystkim warstwa kompozycji dynamicznej, przestrzennej i celowej oraz ostatnia warstwa tła:

13 Z ontologicznego punktu widzenia istotne staje się teraz pytanie: „...jak realny twór dany zmysłowo jak każda inna rzecz może pozwalać << przejawiać się>> treści od niego całkowicie odmiennej i wedle rodzaju istnienia heterogenicznej”. N. Hartmann, *Zur Grundlegung der Ontologie*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1935, s. 25.

14 Na takim zmysłowym przeświecaniu polega wedle Hegla piękno. „Gdyż piękno określa się jako zmysłowe przeświecanie idei”. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bände, Werke 12, Frankfurt am Main 1970, s. 151.

idei ogólnych. W dziele literackim natomiast istotna jest warstwa życia człowieka w jego wymiarze indywidualnym, przez który czasem prześwieca los osobowy.

Estetyczna korzyść wynikająca z zastosowania warstwowej analizy dzieła sztuki jest tym wypadku znacząca. Estetyk dysponuje bowiem teoretycznym oglądem całości dzieła sztuki i potrafi wskazać w nim na te momenty, które są strukturalnie najbardziej znaczące. Ale również i korzyść artystyczna nie jest mała. Analiza warstwowa pokazuje twórcy, w jakich dziełach sztuki może osiągnąć zamierzony cel czy też jakie rodzaje sztuki są szczególnie predestynowane do jawienia określonych sensów. Trudno bowiem oczekiwać, by w obrazie konflikty ludzkie jawiły się lepiej i mocniej niż w dramacie. Trudno wymagać od architektury, by jedynie swym zmysłowym urokiem czarowała odbiorcę.

Inna artystyczna, ale zarazem i filozoficzna korzyść wiąże się z rozumieniem dzieła sztuki jako systemu. W estetyce Hartmanna jest to system nakładających się na siebie warstw, które tworzą określone następstwo. Z pewnością można zakwestionować to konkretne stanowisko filozoficzne, jednakże zdecydowanie trudniej podać w wątpliwość samą ideę dzieła sztuki jako systemu. System bowiem opiera się na zasadzie, która porządkuje elementy dzieła, nadaje im jedność oraz czyni z niego artystyczny logos. Dążenie do niego jest artystyczną powinnością.

VI Uwagi końcowe

Metoda analizy warstwowej dzieła sztuki przynosi przede wszystkim korzyści estetyczne. Nie może to dziwić, wszak teorie, które ją stosują, mają filozoficzny charakter i operują na wysokim poziomie ogólności. Jednakże i dla teoretycznie nastawionych artystów metoda ta może być użyteczna. Nie chodzi przy tym jedynie o rozumienie dzieła sztuki jako całości i określenie jego miejsca w uniwersum bytowym, lecz także o pewne praktyczne konsekwencje stosowania tej metody. Jedną z nich dotyczy obecności w dziele sztuki warstwy fizycznej. Jeśli warstwa ta stanowi jedną z dwóch zasadniczych warstw, to odpowiedni namysł nad materią artystyczną jest podstawowym warunkiem sprawności dzieła, gdyż jego wartość estetyczna jest wspierana przez piękno samej materii¹⁵. Stosunek twórcy do tej materii, jej dobór, użycie odpowiedniego narzędzia oraz sam proces kształtowania to nie jedynie praca wstępna, lecz ta właściwa. Przeskoczenie tego etapu znaczenie utrudnia tworzenie dzieła, a często przynosi opłakane skutki. Jest to praca „właściwa”

również i z tego względu, że formowanie materii jest zarazem formowaniem wszelkich innych składników dzieła, także tych najwyższych – idei metafizycznych. W dziele sztuki nie ma zatem radykalnej przepaści między warsztatem a ideą. Warunkują się one wzajemnie, co prowadzi do artystycznej materializacji idei i idealizacji materii. Splatanie się tych momentów występuje na wszystkich poziomach i czyni dzieło sztuki artystycznie sprawnym i estetycznie wartościowym.

Słowa klucze: Nicolai Hartmann, warstwa, dzieło sztuki, sztuka, ontologia, estetyka, jedność, jawienie

ARTUR MORDKA

On artistic and aesthetic benefits of the layer category. A contribution to Nicolai Hartmann's ontology of a work of art

Summary

The article attempts to analyze the aesthetic and artistic meaning of the layer category. The author has chosen it as the subject of his analysis, as it is part of the research on aesthetics by Nicolai Hartmann; however, it can also be used to clarify the creative process.

The first part of the article discusses the notion of a layer that Hartmann uses, moving on to the considerations which include the unity of a work of art, its manner of existence and sensual (visual) appearance of unreal content.

Key words: Nicolai Hartmann, layer, art, work of art, ontology, aestheticism, unity, appearance

15 „There is a difference between the French word *matière* and the English *material*, but in the final analysis it becomes problematical. One thing seems certain, and that is that if the materials used in a picture are all of the best quality, and if the rules of sound and solid craftsmanship are logically followed, the *matière* should be beautiful. The picture as a work of art might be no-existent, or worse, but the *matière* of itself would have a sort of secondary beauty, common to every well-done job. It follows that a creation having real aesthetic quality would have this intensified by fine materials logically used – or, in other words, a fine *matière*”. H. Hiler, *Notes on the Technique of Painting. With a Preface by Sir W. Rothenstein*, edited by E. Smith, London 1969, s. 11.

Bibliografia

- Archimbaud M., *Francis Bacon in conversation with Michel*
Archimbaud, Phaidon Press, London 1993.
- Hartmann N., *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1933.
- Hartmann N., *Zur Grundlegung der Ontologie*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1935.
- Hartmann N., *Der Aufbau der realen Welt. Grundriß der allgemeinen Kategorienlehre*, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1940.
- Hartmann N., *Ästhetik*, zweite unveränderte Auflage, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1966.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bände, Werke 12, Frankfurt am Main 1970.
- Hiler H., *Notes on the Technique of Painting. With a Preface by Sir W. Rothenstein*, edited by E. Smith, Faber&Faber Limited, London 1969.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 1, wydanie drugie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1962.
- Kopciuch L., *Człowiek i historia u Nicolaia Hartmanna*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007.
- Poli R., *The Basic Problems of the Theory of Levels of Reality*, „Axiomathes” 2001, Vol. 12, No. 3–4.
- Rutkowski W., *Schicht, Struktur und Gattung: Zusammenhang der Begriffe*, „The German Quartely” 1974 Jan., Vol. 47, No. 1.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1997.
- Theisen H., *Determination und Freiheit bei Nicolai Hartmann*, Münster 1962.
- Zwoliński Z., *Byt i wartość u Nicolaia Hartmanna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974.