

FRANCISZEK CHMIEŁOWSKI

CZY HEGLOWSKA DIAGNOZA SZTUKI
JEST AKTUALNA?

W tekście rozważana jest Hegłowska idea zmierzchu sztuki oraz jej znaczenie dla teoretycznego pojmowania i praktycznego rozumienia faktów artystycznych. Autor poddaje hermeneutycznej analizie systemowe i empiryczne przesłanki Hegłowskiej tezy, konfrontując je z aktualnym stanem sztuki oraz artystycznej świadomości i jej interpretacją w filozoficznej estetyce.

Zapoczątkowane przez Hegla myślenie o sztuce jako zjawisku historycznym i dokonanym już etapie rozwoju ludzkiego ducha zostawiło głęboki ślad w późniejszej filozofii sztuki i w estetyce, które potraktowały serio czasowość i skończoność zasięgu artystycznej twórczości, wyprowadzając skrajne niekiedy konsekwencje dla jej szczegółowej, filozoficznej charakterystyki. Estetyczne teorie zazwyczaj nie przekładają się wprost na praktykę kulturowych procesów, wydaje się jednak, że w tym przypadku sprawa nie jest jednoznaczna. Historyczne myślenie zawisło nad artystyczną świadomością niczym „miecz Damoklesa”, oddziałując wyraźnie na kierunek i charakter przemian także w obrębie samej sztuki.

Rozwijająca się od stuleci w powolnym tempie i według właściwych danej epoce stylistycznych przekształceń artystyczna *praxis* nabrała od czasów romantyzmu wyraźnego przyspieszenia i szczególnej dynamiki. Artyści zaczęli odchodzić od wiążącej ich przez długie wieki naczelnej zasady sztuki jako umiejętnego wytwarzania według wskazań prostomyślnego rozumu (*recta ratio factibilium*) i zwrócili się ku zadaniom, które (w ich mniemaniu) były bardziej doniosłe, chociaż mniej określone i prowadzące niekiedy do paradoksalnych konsekwencji. Należały do nich, z jednej strony, elitarne i uwikłane w metafizykę dążenia do ogar-

nięcia i naocznego przedstawienia absolutnej prawdy w sztuce, z drugiej zaś – ciągle ponawiane próby przełamania elitaryzmu sztuki i zaangażowanie w realizację populistycznych roszczeń do maksymalnego jej upowszechnienia i rozszerzenia zakresu jej oddziaływania nawet na najbardziej prozaiczne obszary ludzkiego życia. Z późniejszej perspektywy artystycznych zdarzeń oraz ich filozoficznej wykładni stało się jasne, że oba te dążenia okazały się niemożliwe do uzgodnienia i zrealizowania. Z trudnościami artystycznego przedstawienia absolutu zmagало się wielu romantyków i neoromantyków, takich jak: Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, Phillip Otto Runge, William Turner, Gustave Moreau, Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler i inni, dla których Natura była synonimem boskości. Zadanie to podejmowali również twórcy klasycznej awangardy: Wasyl Kandyński, Piet Mondrian i Kazimierz Malewicz, na których artystyczne dążenia wskazywał J.F. Lyotard jako na paradygmatyczny przykład funkcjonowania „nostalgicznej” kategorii wzniosłości. Romantyczne zafascynowanie absolutem utraciło swoją siłę, kiedy pluralistyczna i zmierzająca do relatywizmu neoawangardowa i ponowoczesna estetyka porzuciła zainteresowanie metafizyczną prawdą (uznając ją za zbędny balast i jeden z rodzajów oddziaływania „wielkiej narracji”), a w końcu wraz z fundującą ją filozofią postmoderny podważyła sensowność uprawiania samej metafizyki. Podobnej transformacji uległa również podatna na wpływy estetyki artystyczna świadomość, wyzbywając się zainteresowania ejdetycznymi wymiarami ludzkiego świata na rzecz przygodnych i pluralistycznie postrzeganych, rozproszonych zjawisk. Zapoczątkowane również przez romantyzm zainteresowanie sztuki zwykłą codziennością oraz dążenie do maksymalnego rozszerzenia obszaru funkcjonowania sztuki doprowadziło w praktyce do skutków przeciwnych niż zamierzone. Okazało się, że próba oddziaływania sztuki na pospolitą rzeczywistość, jak każdy rodzaj oddziaływania, jest relacją dwustronną i obok jakościowej przemiany potocznego życia przez sztukę uaktywnił się także proces zmierzający w kierunku przeciwnym, prowadzący do opanowania sztuki przez potoczność. W efekcie doszło do zatarcia granicy między sztuką i zwykłą codziennością, co faktycznie spowodowało zanik aksjologicznych dystynkcji między tymi dwoma dziedzinami, a w konsekwencji postępującą trywializację sztuki i powolną erozję konstytuujących ją estetycznych i artystycznych wartości.

Kwestia prawomocności sztuki

W ciągu tysiącleci sztuka funkcjonowała jako ważny i trwały czynnik ludzkiej kultury. Artystyczne formy wyrazu znane były już człowiekowi paleolitycznemu (*homo sapiens sapiens*) od początku ukształtowania się jego gatunkowej, wyróżniającej specyfiki. Możliwe, że najwcześniejsza pos-

tać sztuki, zespolona z magią, szamanizmem i pierwotnymi formami religijnego myślenia, miała tu decydujące znaczenie. Pełniła bowiem funkcję katalizatora w procesie kształtowania się ludzkiej świadomości, utrwalając i wzmacniając inteligentne strategie działania niezbędne w walce o byt i biologiczne przetrwanie gatunku.

Umocowana w ten sposób pozycja sztuki w świecie człowieka wydawała się być faktem oczywistym i tak była postrzegana przez całe tysiąclecia. W zasadzie nikomu nie przychodziło na myśl totalne kwestionowanie jej prawomocności ani podważanie spełnianych przez nią rozlicznych funkcji. W filozoficznych rozważaniach dociekano charakteru jej źródeł i istoty, spierano się o doniosłość bądź wątpliwą wartość niektórych jej przejawów, jednak nie brano pod uwagę możliwości jej całościowej eliminacji z ludzkiego świata. Sztuka nie stanowiła zagrożenia dla progresywnego rozwoju i pozytywnych przekształceń kulturowych.

Problem uzasadnienia racji bytu sztuki był tematem dyskutowanym w europejskich dziejach wielokrotnie. Pojawiał się i powracał zazwyczaj w sytuacjach dla kultury przełomowych, szczególnie w procesie kształtowania się nowych paradygmatów rozumienia świata i związane go z tym współzawodnictwa między różnymi rodzajami wiedzy oraz roszczeniami do optymalnego ujmowania prawdy. Tak było w przypadku decyzji Platona o usunięciu mimetycznych poetów z projektu idealnego państwa. Filozof ten zakwestionował właściwy sztuce i utrwalony w tradycji obrazowy i narracyjny sposób przekazywania wiedzy, wprowadzając w to miejsce filozoficzną spekulację, odwołującą się do języka pojęciowych abstrakcji. Pewne rodzaje sztuki w jego przekonaniu nie mogły dobrze realizować funkcji prawdziwościowej, gdyż ze swej natury była uwikłane w metaforyczną wieloznaczność i różnego rodzaju antropomorficzne złudzenia, co czyniło je mało przydatnymi w procesie rzeczywistego poznania świata.

Innego rodzaju krytyczne myślenie o sztuce było uzasadniane motywami o charakterze religijnym i politycznym, które doszły do głosu w czasach późnego antyku i wczesnego średniowiecza. Narastało ono przez kilka stuleci i ujawniło się w postaci znanego „buntu ikonoklastów” skierowanego przeciwko sztuce figuratywnej. Źródło sporu miało charakter religijny i teologiczny, dotyczyło sprawy interpretacji przekazu zawartego w starotestamentowej księdze *Exodus*, mówiącego o zakazie bałwochwalstwa. Dodatkowe wzmocnienie i praktyczne rozwinięcie uzyskał spór na płaszczyźnie politycznej, kiedy bizantyński cesarz Leon III wydał w roku 725 „edykt przeciwko ikonom”, mając na uwadze nadzieję na pojednanie ze światem islamu i wyznawcami religii żydowskiej, realnymi siłami stanowiącymi zagrożenie dla wschodniego cesarstwa. Spór został rozstrzygnięty na korzyść sztuki w czasie Synodu Nicejskiego (w roku 787), kiedy Kościół dostarczył nowego usprawiedliwienia dla sztuki Zachodu, uznając ją za peł-

noprawny i wartościowy środek przekazu sensu zawartego w przesłaniu „Dobrej Nowiny”. Decyzja ta miała dalekosiężne, strategiczne znaczenie i zaważyła pozytywnie na późniejszych losach i rozwoju sztuki zachodniej Europy, stając się główną przesłanką akceptacji symbolicznych form języka sztuk plastycznych, zachodniego malarstwa, rzeźby i architektury.

Po długim, trwającym ponad dziesięć wieków okresie samozrozumiałej obecności sztuki w korpusie zachodnioeuropejskiej kultury problem jej prawomocności stał się ponownie przedmiotem filozoficznej debaty za sprawą dialektyki Hegla, w której została poddana w wątpliwość nie tylko forma bądź funkcja artystycznych przedstawień, lecz zanegowana także ich potrzeba. Hegel, podobnie jak Platon, lecz w bardziej radykalny sposób, zakwestionował przydatność sztuki ze względów kognitywnych. Jego na wskroś destrukcyjna idea przeszłościowego charakteru sztuki miała działanie ładunku wybuchowego z opóźnionym zapłonem. Wprowadzona do filozoficznej debaty, nie od razu została podjęta przez romantyków, lecz powoli drażyła artystyczną świadomość kolejnych pokoleń, stając się jednym z głównych wątków estetycznej refleksji nad sztuką w drugiej połowie dwudziestego wieku. W tym właśnie czasie w opinio-twórczych kręgach artystycznych, jak również w krytyce, estetyce i filozofii sztuki pojawiły się rozmaicie interpretowane opinie o zmierzchu sztuki, mające swoje źródło nie tylko w świadomym przyswojeniu Heglowskiej diagnozy, lecz również w progresywnych przemianach zachodzących w obrębie artystycznej praktyki. Dla jednych nowa sytuacja była tylko symptomem zmiany gustów nadchodzącego pokolenia i przejawem otwarcia na nowe możliwości, dla innych oznaczała koniec i wyczerpanie dotychczasowego modelu funkcjonowania sztuki i rozumienia zjawisk artystycznych. Odwołujący się do anarchicznego pomysłu Duchampa konceptualiści zanegowali niezbywalną dotąd ważność estetycznych momentów sztuki i potrzebę przedmiotowego jej istnienia, uznając za wystarczające dla niej bycie tylko w postaci aktywności myślowej oraz dyskursywnej wypowiedzi opisującej jej wewnętrzne i zewnętrzne właściwości. Ich wyzwanie pod adresem sztuki stanowiło w pewnej mierze kontynuację dążeń teoretyków awangardy, takich jak np. T.W. Adorno, który podkreślając epistemiczne walory artystycznego przekazu, gotowy był płacić za to cenę rozbicia artystycznej formy jako tradycyjnego siedliska niepotrzebnej już obecnie tradycyjnej kategorii smaku, zubożonej znaczeniowo i zredukowanej do poziomu „kulinarnego momentu” dzieł sztuki, zawartego w misternej konstrukcji estetycznego pozoru¹.

¹ Por. T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia* M. Łukasiewicz (tł.) Kraków 1999 s. 266.

Oddzielona od sztuki estetyczność stała się dla niektórych teoretyków postmoderny (takich jak J.F. Lyotard oraz W. Welsch) podstawową kategorią w interpretacji całej przestrzeni ludzkiego świata, której semantyczna głębia została zredukowana do poziomu doznań cielesnych. Jednak nie dla wszystkich tak wyolbrzymiona estetyczność przedstawiała się jako czynnik pozytywny. W oddzieleniu somy od logosu, wyrażającym się w przesadnej estetyzacji ludzkiego życia oraz w intelektualizacji działań artystycznych dostrzegał przejawy kryzysu wnikliwy analityk kultury konsumpcyjnej Jean Baudrillard, rozumiejący zjawisko awangardowej i postmodernistycznej ekspansji sztuki na coraz to nowe obszary świata jako przejaw zgubnego dążenia, prowadzącego do pograżania się euro-amerykańskiej kultury w otchłaniach banału i posthumanizmu².

W sposób najbardziej wyraźny prognozę końca sztuki przedstawił Arthur Coleman Danto, który stwierdził, że sztuka w ewolucyjnym procesie doskonalenia własnych środków przekazu osiągnęła stan krytycznej transformacji, przez co „zdołała doprowadzić nas do rdzenia swej własnej filozofii”³. Ta ‘epokowa’ przemiana dokonała się rzekomo w wystawionym przez Andy’ego Warhola słynnym artefakcie *Brillo Box*, który uzyskał status dzieła sztuki na zasadzie nominacji, pozostając przy tym nieodróżnialnym od zwykłego, użytkowego przedmiotu. Amerykański filozof stwierdził, że zgodnie z odkrytą w ten sposób esencjalną wiedzą o przedmiotach kulturowych problem istoty sztuki i określających ją funkcji nie może być dłużej rozważany na jej własnym poziomie, lecz na metapoziomie interpretującej ją teorii. Pytanie o to „czym jest sztuka?” zostało zastąpione pytaniem „dlaczego coś jest sztuką?”, a umiejscowienie problematyki esencjalnej zostało przeniesione z artystycznej struktury dzieła w środowisko otaczającego je interpretacyjnego kontekstu. W ten sposób problematyka sensu, znaczenia i wartości sztuki została pozbawiona przedmiotowego odniesienia, zaś możliwości jej wiążącego rozstrzygnięcia zostały przekazane historycznie i kulturowo umocowanym instancjom decyzyjnym. Danto stwierdził, że poszukiwanie istoty zawartej w artystycznych wytworach, jak to czyniła tradycyjna filozofia (np. fenomenologia bądź hermeneutyka), stało się już nieaktualne i zbyteczne, ponieważ

[w dzisiejszej sytuacji kulturowej] wszystko może być sztuką [...], jesteśmy w sytuacji, którą można by nazwać sytuacją końca sztuki. Po raz pierwszy kultura znalazła się w takiej sytuacji. Jest to sytuacja doskonałej wolności⁴.

² Por. J. Baudrillard *Spisek sztuki* S. Królak (tł.) Warszawa 2006.

³ A.C. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 236.

⁴ Tamże, s. 242.

Sformułowana przez Danto opinia o stanie sztuki współczesnej na pozór wydaje się być zbieżna z diagnozą Heglowską. Nasuwająca się analogia posiada jednak charakter powierzchowny i pozbawiona jest głębszej motywacji. Dla niemieckiego filozofa nieaktualny charakter sztuki oraz zapowiedź jej zmięczenia wynikały z logicznej struktury jego filozoficznego systemu, szczególnie z konieczności realizowania się metafizycznie pojętego ideału wolności ducha. W opinii przedstawionej przez Danto o żadnej metafizycznie ugruntowanej konieczności nie może być mowy, zaś rozważana przez niego „sytuacja doskonałej wolności” spełnia się jedynie na poziomie estetycznie pojętej empirii, podlegającej w najlepszym przypadku stochastycznemu żywiołowi gry bądź konstruktywistycznie motywowanej samowoli zarządców świata sztuki. Sprawa uzasadnienia idei końca sztuki wymaga dokładniejszego rozpatrzenia.

Status sztuki w filozoficznym projekcie Hegla

Filozoficznej problematyce estetyki poświęcił Hegel wiele uwagi. Słynna teza o przeszłościowym charakterze sztuki i wyczerpaniu się jej roli w dziejach rozwoju ducha była przedstawiana i uzasadniana przez niego wielokrotnie, najpierw w wykładach z estetyki wygłoszonych w Heidelbergu (w roku 1818), a później w wykładach berlińskich (w latach 1820-1829)⁵. Sztuka w systemie filozofii Hegla miała ważne znaczenie, ponieważ stanowiła jeden z podstawowych środków eksterioryzacji i samoprezentacji rozwiniętej formy ducha. Dzięki możliwości ucieleśnienia się w sztuce duch po raz pierwszy osiągnął postać „myśli myślącej siebie” i w ten sposób mógł ukazać samemu sobie swoją własną istotę. Ujawniając siebie w nieskończonym akcie samorefleksji, duch odsonił przed samym sobą swoją absolutną naturę, do której należała możność bycia podmiotem i zarazem przedmiotem odniesienia własnych poznawczych relacji. Czynie działający i prezentujący się w sztuce duch absolutny, będący własną ontyczną podstawą, osiągnął konkretną i pełną postać dopiero w ludzkiej samoświadomości. W ten sposób Hegel uzasadnił tezę, że sztuka jest jednym z ważnych czynników i form samoorganizacji ludzkiej psychiki.

W systemie filozofii Hegla sztuka od samego początku została włączona do mentalnego obszaru działania, co radykalnie odróżniało ją od świata rzemieślniczych wytworów i bezrefleksyjnie istniejących przedmiotów natury. Ta filozoficzna decyzja została później podkreślona i wszechstron-

⁵ Tekst *Wykładów o estetyce* został opublikowany dopiero w 1841 r., już po śmierci Hegla, przez jego ucznia H. Hotho, który posłużył się w swej pracy oryginalnymi notatkami Hegla z 1820 r., własnymi notatkami z 1823 r. oraz notatkami innych słuchaczy z lat 1826-29. Por. G.W.F. Hegel *Estetyka* A. Landman i J. Grabowski (tł.) t. 1 Kraków 1964 s. XII.

nie wykorzystana przez twórców sztuki konceptualnej. Warto zauważyć w tym miejscu aktualność myśli Hegłowskiej, zbieżnej z wynikami badań prowadzonych we współczesnej nauce. Wyznaczenie sztuce i artystycznej działalności ważnej roli pośród czynników sprzyjających powstaniu i rozwojowi ludzkiej samoświadomości jest zgodne ze współczesnym stanem wiedzy empirycznej, zwłaszcza socjobiologii i kognitywistyki zajmującej się badaniem natury i funkcjonowania ludzkiego umysłu oraz rekonstrukcji ewolucyjnego procesu rozwoju naturalnych i prekułturowych form ludzkiej aktywności⁶.

Hegłowski duch absolutny, będący syntezą i jednością tego, co subiektywne i obiektywne, podmiotowe i przedmiotowe zarazem, posiada wymiar nieskończony. Przejawia się jednak w ograniczonej ludzkiej skończoności i poprzez nią się manifestuje jako samoświadoma ludzka psychika, zdolna ujmować myślowo zewnętrzne względem niej przedmioty, jak również bezpośrednio w introspekcji doświadczać, pojmować i analizować samą siebie. Będąc żywym procesem rozwijającego się bezustannie samopoznania, duch absolutny urzeczywistnia się w trzech kolejno następujących po sobie etapach i formach samoprezentacji: w sztuce, religii i filozofii. W charakterystyce sztuki Hegel nawiązuje do Schellingiańskiej teorii metafizycznego sensu, przyjmując, że sztuka jest zmysłowym i obrazowym przejawem tego, co poza zmysłowość wykracza. Artystyczne wytwory oraz towarzyszące im artystyczne piękno spełniają się w funkcji symbolu, pod zmysłowymi formami doświadczenia zawierają i pozwalają uchwycić pewien naddatek, *Zuwachs am Sein*, „coś więcej”, co sugeruje obecność nieskończonej głębi, dającej o sobie znać w zgodności ogólnego pojęcia i odpowiadającego mu konkretnego przedstawienia, niewyczerpalnej idei i jej konkretnego, estetycznego wyrazu. Sztuka w systemie filozofii Hegla jest tylko wstępnym etapem ujawniania się ducha. Wyższy stopień możliwości prezentowania się absolutu stwarza metaforyczny język symboli religijnych, najwyższy zaś – czysto pojęciowy język spekulatywnej filozofii.

Każde wartościowe dzieło sztuki widziane z perspektywy Hegłowskiej estetyki posiada zatem dwudzielną, idealno-formalną budowę. Idea stanowi o treści sztuki, natomiast pojęcie formy (rozumiane inaczej niż w tradycji arystotelesowskiej) wskazuje na konkretną postać zmysłowego i obrazowego przedstawienia. Dzieła sztuki mogą się różnić między sobą co do stopnia zestrojenia elementów idei i formy, a tym samym mogą być bliżej

⁶ Por. E.O. Wilson *O naturze ludzkiej* B. Szacka (tł.) Poznań 1998; W. Hirstein, V.S. Ramachandran *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego* M.B. Florek i P. Przybysz (tł.) [w:] *Mózg i jego umysł* W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.) Poznań 2006.

lub dalej od artystycznego ideału, który wyznacza optimum możliwości sztuki swojego czasu. Artystyczny ideał stanowi wzorzec uformowania środków wyrazu według treści zawartej w pojęciu, z tym pojęciem zgodnej i ściśle z nim zintegrowanej. Zgodność pojęcia i estetycznego przedstawienia, idei i sposobu jej przejawiania się w estetycznym pozorze (*Schein*) została określona przez Hegla mianem piękna. Zadaniem Heglowskiej filozofii sztuki było badanie i teoretyczna rekonstrukcja logiki przemian ideału w bezustannym procesie jego rozwoju. Następujące po sobie artystyczne i stylowe formacje przedstawiają się w tym ujęciu jako różne stopnie rozwoju ideału właściwego danej epoce historycznej i zostały uszeregowane według stopnia skuteczności przejawiania się idei w medium estetyczności. Hegel wskazuje na trzy podstawowe, ukształtowane w dziejach modele sztuki, z których każdy zawiera własną wewnętrzną dynamikę i dalsze dialektyczne rozczłonkowanie. Wyznaczają one trzy następujące po sobie epoki funkcjonowania twórczej aktywności: sztukę symboliczną, klasyczną i romantyczną. W sztuce symbolicznej, której przykładem są dzieła starożytnego Wschodu, wewnętrzna idea nie znalazła jeszcze pełnego ekwiwalentu w odpowiadającej jej zewnętrznej formie, dlatego artystyczne przedmioty wywodzące się z tego czasu pełne są bogatej, lecz pustej znaczeniowo ornamentyki i stanowią jedynie zapowiedź dalszych przemian sztuki. Wyższy stopień harmonijnego zestrojenia i równowagi między ideą a jej zewnętrznym wyrazem został osiągnięty dopiero w klasycznej sztuce greckiej, zwłaszcza w klasycznej rzeźbie, która dzięki autentyczności twórczego przeżycia i mistrzostwu wykonania zrealizowała szczyt formalnego ideału piękna. Potrafiła ona zawrzeć i uzmysłowić w skończoności przedstawienia to, co ze swej natury jest nieskończone, czyli głębię ludzkiego ducha. Jednakże pełną wolność i nieskończoność ducha absolutnego, jak również jego przewagę nad ograniczonością materii, potrafiła wyrazić dopiero sztuka romantyczna, która przestrzenne i statyczne formy artystycznego przedstawienia zastąpiła formami dynamicznymi i rozpiętymi w czasie, co znalazło wyraz w malarstwie, literaturze i muzyce. Materiałem malarstwa nie jest już twardy materialny surowiec (kamień, drewno itd.), lecz płaska, iluzyjnie skonstruowana powierzchnia płótna, pełna żywej gry światła i koloru. Ten rodzaj sztuki wyzwala się spod przestrzennych uwarunkowań świata materii i ogranicza do płaszczyzny, za to jest w stanie wyrazić całą gamę uczuć i stanów duszy, przedstawić działanie i czyny pełne dramatyzmu. Jeszcze więcej potrafi wyrazić muzyka, której udało się zupełnie uwolnić od przestrzenności przyrody (choć nie od czasowości) i wkroczyć w świat wzruszeń ludzkiego życia wewnętrznego. Natomiast poezja wyzwoliła się także i z ograniczeń czasowych, operując tylko mentalnie istniejącymi znakami. Artystyczny romantyzm w rozumieniu Hegla był niezwykle szerokim zjawiskiem, obejmował formy sztuki od późnej starożytności i średniowiecza

do dziewiętnastego wieku, w których z wielką siłą dawał o sobie znać element duchowy, wyrażający się w elementach religijnych i mistycznych artystycznych przedstawień. W sztuce romantycznej doszło jednak do ponownego zaburzenia równowagi między ideą (treścią) a formą, czyli sposobem przedstawienia. Odpowiadająca tej formacji zmysłowa postać artystycznych przedstawień okazała się zbyt ciasna i zbyt uboga dla treściowo rozwiniętej idei i przestała zadowalać wymagającą wyobraźnię twórczych podmiotów, które musiały sięgnąć po bardziej adekwatne środki przekazu treści duchowych. Pozbawione równowagi romantyczne formy sztuki stanowią zapowiedź przejścia do wyższego rodzaju przejawiania się ducha, jakim była religia, co *de facto* spełniało się już w poezji operującej wolnymi od mimetyzmu, swobodnymi, metaforycznymi wyobrażeniami znaczeń. Poezja zawsze zwracała uwagę na to, co „decydujące, istotne i znamienne”, czyli „to, co idealne, a nie to, co tylko istniejące”⁷. Zdaniem Hegła, sztuka nie jest jednak najlepszą formą poznania i w tym zakresie sztuki piękne dały się wyprzedzić przez wolne od zmysłowych przedstawień myślenie. Pisał o tym Hegel już na wstępie swoich rozważań w sposób następujący:

Swoista forma, jaką stanowi twórczość artystyczna i jej dzieła, nie zaspokaja już naszych najwyższych potrzeb. Wyrośliśmy już z tego, byśmy mogli dziełom sztuki oddawać cześć boską i modlić się do nich. Wrażenie, jakie one na nas wywierają, tkwi raczej w dziedzinie myśli, a to, co w nas budzą, wymaga jeszcze jakiegoś innego potwierdzenia”⁸.

W perspektywie badań estetycznych Hegła sztuka, mimo wysokiej oceny, została potraktowana instrumentalnie, przedstawiona jako rodzaj szlachetnego, ale jednak narzędzia, środka realizacji celów ducha absolutnego, wśród których najważniejszym jest bezustanne pogłębianie świadomości jego własnej wolności. W płaszczyźnie egzystencjalnej oznacza to zjednoczenie subiektywnych dążeń człowieka z obiektywną logiką duchowego rozwoju świata, czyli pogodzenie ludzkich, subiektywnych zamierzeń ze świadomością rozpoznanej konieczności i dialektycznie pojętego kierunku rozwoju rzeczywistości. Wolność sztuki jest ściśle sprzężona ze świadomością jej ograniczeń. Ten pozorny paradoks jest związany z istotą artystycznej twórczości. Jego działanie mogą zrozumieć tylko wielcy mistrzowie, zdolni intuicyjnie rozpoznać prawidłowości rozwoju ducha i wyrazić je poprzez wartościowe zestrojenie heteronomicznych elementów składających się na dzieło sztuki. Potrafią oni uzgodnić ideę artystycznego przesłania oraz materialne i zmysłowo uchwytnie środki estetycznego wyrazu.

⁷ Por. G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce...* wyd. cyt., t. I s. 274.

⁸ Tamże, s. 19.

Sztuka stanowi zatem pierwszą i najmniej doskonałą formę samowiedzy ducha absolutnego, po niej musiały nadejść, zdaniem Hegla, formy i sposoby bardziej sprawne w procesie transmisji duchowego przesłania. To metafizyczne założenie Heglowskiej estetyki już na wstępie determinuje sztukę jako skończoną całość, ciąg zjawisk i zdarzeń, w której wizję rozwoju została wpisana świadomość jej końca. Filozoficzne rozpoznanie tego stanu rzeczy jest punktem wyjścia i właściwym przedmiotem naukowych badań Hegla przedstawionych w *Wykładach o estetyce*, gdzie już na początku pierwszego tomu znajdujemy znaczące stwierdzenie:

Sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością. [Jest tak, ponieważ] utraciła rzetelną prawdę oraz żywotność i została przeniesiona do sfery wyobrażeń, niezależnie od tego, jak bardzo nadal jest przeświadczona o swojej dotychczasowej niezbywalności⁹.

Teza o przeszłościowym charakterze sztuki jest mocno osadzona w strukturze filozoficznego systemu Hegla i stanowi konsekwencję jego dialektycznej teorii rozwoju rzeczywistości. Koncepcja zmierzchu sztuki posiada jednak w Heglowskiej estetyce szersze i bardziej wszechstronne uzasadnienie, wynika nie tylko z przesłanek systemowych, lecz również z uważnej obserwacji artystycznej praktyki i analizy wytwarzanych przez nią faktów.

Empiryczne przesłanki tezy o zmierzchu sztuki

Właściwym zadaniem sztuki jest, według Hegla, przedstawianie prawdy o duchowej kondycji człowieka i świata. Podobnie jak inni romantycy, berliński filozof był przekonany, że zadania tego nie może spełniać sztuka związana z określoną życiową funkcją, bowiem tak pojętej sztuce brakuje „wolnego samostanowienia”, w którym mogłaby spełniać się zgodnie ze swoim immanentnym celem. Do poziomu metafizycznej prawdy potrafi wznieść się tylko sztuka wolna od wszelkich doraźnych zobowiązań. Hegel mocno podkreślał autonomię sztuki i jej niezależność od funkcji służebnych, pisząc, że:

Zainteresowanie artystyczne różni się tym od praktycznego zainteresowania cechującego pożądanie, że pozostawia swój przedmiot wolny dla siebie, podczas gdy pożądanie posługuje się nim dla własnego użytku, niszcząc go. Natomiast od teoretycznego sposobu rozważania cechującego intelekt naukowy różni się

⁹ Tamże, s. 21.

ono tym, że ujawnia zainteresowanie przedmiotem w jego jednostkowej egzystencji i nie pracuje nad przekształceniem go we własną ogólną myśl i ogólne pojęcie¹⁰.

Akceptując Kantowską bezinteresowność sztuki, Hegel nie oddziela jej zatem od żywiołu poznawczego, będącego jej udziałem, choć tylko na wstępnym, elementarnym poziomie. Bliskie Hegłowskiego ideału sztuki były wytwory sztuki klasycznej, doskonałe pod względem formy i zarazem skupione na naocznym wyrażaniu prawdy. W miarę upływu czasu i narastania dialektycznych napięć w samej rzeczywistości świadomości ideału ulegała w sztuce stopniowemu zatarciu, aż do zupełnego wchłonięcia go przez wszechogarniającą „prozę życia”. Prawda artystyczna realizowała się przede wszystkim w klasycznej rzeźbie, lecz również wyraźnie występowała w klasycznych utworach literackich, szczególnie w eposie i tragedii. Te rodzaje literatury były zdolne uchwycić istotę dialektycznie zbudowanego charakteru człowieka w jego integralnej i niepowtarzalnej postaci. Ludzkie charaktery przedstawione w klasycznej literaturze odznaczały się jednolitością oraz dobrze zarysowaną, stałą i nieustępliwą postawą. Jednocześnie były dane w całym bogactwie swoich indywidualnych właściwości i różnorodności przejawów. Jako przykład tak skonstruowanej postaci Hegel wskazuje Achillesa z eposu Homera, który został przedstawiony w różnych sytuacjach życiowych, ujawniających jego na wskroś ludzkie, wielorakie reakcje i zachowania. Heros potrafił kochać swoją matkę Tetydę, opłakiwać Briseidę, a w urażonej dumie spierać się z Agamemnonem. Potrafił być wiernym przyjacielem, lecz bywał również gniewny i porywczy, mściwy i okrutny w stosunku do wrogów. Podobnie w sposób wyrazisty, wszechstronny i wieloaspektowy została przedstawiona postać Romea z Szekspirowskiego dramatu, łącząca dialektyczne sprzeczności z integralną jednością charakteru. Dalszy rozwój sztuki, zdaniem Hegla, przyniósł tylko artystyczne zubożenie w sposobie przedstawiania postaci i tendencję do schematycznego ich traktowania, sprowadzania bogactwa ich osobowości do jakiejś jednej wyróżniającej cechy, np. skąpstwa lub bigoterii, jak w teatralnych sztukach Moliera.

Nowożytny i romantyczny sposób ujęcia ludzkich charakterów w sztuce stanowi wyraźny regres w porównaniu z szerokością i głębią klasycznej perspektywy. Postacie literackich bohaterów stały się wątle, mgliste i nieokreślone, zaś współczesna sztuka odeszła, zdaniem Hegla, od swojego naczelnego zadania, jakim było przedstawianie najważniejszych moralnych i społecznych kwestii swojego czasu. Zadanie to spełniała prawdziwie wielka i wartościowa sztuka od początku swojego istnienia i na zawsze pozostanie to jej naczelnym obowiązkiem, ponieważ według Hegla:

¹⁰ Tamże, s. 66.

Poezji wolno będzie zawsze wysuwać na czoło tylko to, co decydujące, istotne, znamienne; istotnym zaś w całej pełni jest właśnie to, co idealne, a nie to, co tylko istnieje i czego drobiazgowo opisywanie w związku z jakimś zdarzeniem czy jakąś sceną musiałyby stać się mdłe, bezduszne, nużące i trudne do wytrzymania¹¹.

Na podstawie analizy licznych przykładów z literatury Hegel stwierdza, że sztuka powinna przedstawiać zawsze realne konflikty, mające swoją podstawę w „stanie świata”, czyli w konfiguracji rzeczywistych sprzeczności właściwych danej epoce. Ucieleśnienie owych konfliktów, sprzeczności i ogólnych tendencji rozwoju dokonuje się w konkretnych myślach, sposobach rozumowania, dążeniach i czynach przedstawianych postaci. Dla uwyrażnienia tej powinności sztuki Hegel posługuje się pojęciem *patosu*, oznaczającym efektywne zestrojenie „istotnych sił ducha czasu” z autentycznymi działaniami i dążeniami określonych jednostek. W ujęciu Hegla *patos*:

[...] stanowi właściwy ośrodek i prawdziwą domenę sztuki; jest on zarówno głównym czynnikiem działającym w dziele sztuki, jak i najsilniej oddziałującym na widza. Albowiem *patos* potrąca strunę, która wywołuje oddźwięk w sercu każdego człowieka¹².

Wartość sztuki zasadza się na jej oryginalności, czyli umiejętności wydobycia tego, co źródłowo istotne w przedmiocie artystycznego przedstawienia. Originalność rozpatrywana zarówno z perspektywy artysty, jak i dzieła sztuki polega na tym, że tak dzieło artystyczne, jak i jego autora „ożywia rozumność treści w sobie samej prawdziwej”¹³. Współczesna Heglowi sztuka romantyczna utraciła związek z tak pojętą oryginalnością i pozostała jedynie reliktem swej dawnej wspaniałości, wyczerpującym się w bezdusznym powtarzaniu form, z których ulotniła się żywotność. Romantyczny akademizm sprowadził twórczość do mechanicznego naśladownictwa sztuki klasycznej, przez co doprowadził do jej treściowej pustki i artystycznej bezsilności. Warsztatowa biegłość artystów utraciła istotny związek z przedstawianą treścią i przekształciła się w „martwą, zimną uczoność” oraz „ślepe naśladownictwo dawnych wzorów”. Hegel uznał za niemożliwe próby odrodzenia ideałów sztuki antycznej we współczesnym świecie i nie zgadzał się w tej sprawie z opiniami Goethego i Schillera, którzy żywili przekonanie o możliwości osiągnięcia klasycznej doskonałości na określonym poziomie artystycznej samowiedzy.

¹¹ Tamże, s. 381.

¹² Tamże, s. 374.

¹³ Tamże, s. 475.

Początki rozkładu sztuki można śledzić, zdaniem Hegla, już w czasach starożytnych, a mianowicie w kulturze rzymskiej, która inaczej przestrzegała hierarchię wartości niż kultura grecka, wiążąc najwyższą doniosłość jedynie z tym, co sprzyjało utrzymaniu wielkości i siły imperium. Wyżej od sztuki były cenione polityka, państwo i władza, a skutecznie działająca administracja miała większe znaczenie niż twórcza indywidualność i wolność jednostki, co znalazło swoje przełożenie na artystyczne intencje twórców i preferencje sterowanych polityką odbiorców. O ile Grecy z religijnej obrzędowości ludowej potrafili wyprowadzić i rozwinąć sztukę tragedii, to Rzymianie poprzestali na formie popularnego festynu i płytkiej arlekinady, które nigdy nie uległy przekształceniu w wyższe formy sztuki. Jako oryginalne gatunki sztuki rozwinęli Rzymianie jedynie poezję dydaktyczną i satyrę, które stanowiły wyraźny regres wobec form sztuki klasycznej. Hegel nie cenił zbyt wysoko satyrycznych dzieł Horacego i Juwenalisa, zaś Plautowi i Terencjuszowi czynił zarzut, że materiał do swoich komedii zaczerpnęli z kultury greckiej. Uważał też, że satyra i komedia są pośledniejszymi formami literatury, zapowiadającymi zredukowaną i sztuczną perspektywę sztuki romantycznej. Konsekwencją tych narastających tendencji był ciągle pogłębiający się kryzys sztuki, w której doszło do zaniku tego, co najbardziej istotne, czyli do likwidacji więzi między artystycznymi wytworami a istotnymi siłami i tendencjami rozwoju danego czasu. Puste miejsce po utracie tego, co w sztuce najważniejsze, zostało wypełnione wzrostem „subiektywnego mistrzostwa” oraz „sztuczności wykonania”, bez wyraźnego odniesienia do sensowności użycia artystycznych środków.

Postępująca degradacja artystycznej formy stała się wyraźna we współczesnej Hegłowi sztuce romantycznej, która zdaniem filozofa, skupiła całą uwagę na jednostkowej, silnie zróżnicowanej subiektywności i banalnej codzienności, usiłując tym aspektem życia nadać mocą swego prestiżu nadzwyczajne znaczenie. Wyznaczony przez romantyzm kierunek rozwoju sztuki prowadzi do jej nieuchronnej samolikwidacji. Jest tak, ponieważ:

Z jednej strony sztuka przechodzi do odtwarzania codziennej pospolitej rzeczywistości jako takiej do przedstawiania przedmiotów takimi, jakie są one przed nami, w ich przypadkowej jednostkowości i różnorodności. Sztuka interesuje się teraz przekształcaniem tego istnienia w pozór dzięki zręczności techniki; z drugiej strony, przeciwnie, sztuka spada do całkowicie subiektywnej przypadkowości – koncepcji i przedstawienia, pielęgnuje *humor* jako zniekształcenie i przeinaczenie wszelkiej przedmiotowości i realizmu przez dowcip i grę subiektywnego poglądu na świat. Wreszcie kończy się to twórczą władzą artystycznej podmiotowości nad wszelką treścią i wszelką formą¹⁴.

¹⁴ Tamże, s. 543.

Proces zmian w sztuce romantycznej został w znacznej mierze ukształtowany przez kontekst rodzących się nowych zjawisk społecznych i ekonomicznych właściwych epoce modernizmu. Zachodziła tu, zdaniem Hegla, pewna analogia wobec sytuacji kulturowej mającej miejsce już w starożytnym Rzymie, gdzie ludzkie jednostki również zostały podporządkowane nadrzędnym interesom państwowym i materialno-ekonomicznym. Nowa i w znacznej mierze opresyjna sytuacja społeczna nie stwarzała odpowiednich warunków do funkcjonowania sztuki, gdyż prawdziwie twórcza duchowa aktywność rozwija się tylko w efekcie wolnych decyzji samodzielnych podmiotów, a nie jako działanie anonimowych i pozbawionych samostanowienia osób. W epoce rodzącej się nowoczesności, podobnie jak w czasach rzymskich, zostały znacznie zawężone możliwości twórczych podmiotów w sferze zewnętrznej wolności działań i jedyne, co im pozostało, to wycofanie się do sfery wolności wewnętrznej, w przestrzeń życia prywatnego i osobistego. Hegel zauważa, że tym tłumaczyła się w starożytności popularność filozoficznych systemów akcentujących ważność swobody wewnętrznej, takich jak stoicyzm, epikureizm i sceptycyzm. Wspólnym ich wątkiem, przy szczegółowych różnicach, był postulat zachowania psychicznej suwerenności i zobojętnienia wobec bodźców zewnętrznych, czyli subiektywnej niezależności od obiektywnych faktów i realnie zachodzących procesów. Podobna postawa charakteryzuje sztukę romantyczną wraz z jej tendencją do skupienia uwagi na wewnętrznym, indywidualnym życiu człowieka. Hegel w zasadzie nie dyskredytował takiej artystycznej postawy, postawił jej wszakże pewien warunek: będzie ona czymś dla sztuki pozytywnym, lecz tylko wtedy, kiedy doprowadzi do lepszego rozpoznania nieskończonej duchowej subiektywności i samowiedzy realizującej się w duchu absolutnym. Spełniająca ten postulat artystyczna praktyka znajduje się na właściwej drodze do osiągnięcia własnego ideału. Jeżeli jednak zatrzyma się tylko na poziomie rejestracji jednostkowych i przypadkowych doznań i przeżyć, bez próby ich syntetycznego uogólnienia, wtedy w ogóle przestaje być sztuką. Nie będzie również miała szansy na przekształcenie się we własną filozofię, lecz zatrzymana w rozwoju stanie się rodzajem bytu nierzeczywistego, chociaż istniejącego.

Czy Hegłowska diagnoza jest aktualna?

W tezie o przeszłościowym charakterze sztuki Hegel nie przewidywał fizycznej likwidacji artystycznej praktyki i związanych z nią wielorakich rodzajów doświadczenia, lecz jedynie stwierdził, że sztuka utraciła swą dawną moc odkrywania i prezentowania wiążącej dla wszystkich prawdy. Ar-

tystyczna twórczość może być nadal uprawiana, a nawet technicznie i pragmatycznie doskonała, jednak „jej forma i znaczenie przestały już być najwyższą potrzebą ducha”¹⁵.

Biorąc pod uwagę aktualną sytuację artystycznej sceny (przy uwzględnieniu najbardziej ogólnej perspektywy), wydaje się, że kondycja sztuki, niesione przez nią wartości, jej sens i znaczenie we współczesnym świecie częściowo potwierdzają Hegłowską diagnozę. Nawet jeżeli nie zgadzamy się z metafizycznym uzasadnieniem tezy Hegla o zmierzchu sztuki – musimy zgodzić się z podstawowym faktem, że sztuka współczesna, choć posiada nadal silne, instytucjonalne umocowanie, stała się w przestrzeni świadomego życia zbiorowości sprawą drugorzędną. Jej najważniejsze dotychczas miejsce w kulturze, wraz z jakościowymi kryteriami artystycznej kreatywności, rzetelności i perfekcji, zajęły ilościowe kryteria związane ze strategiami i metodami efektywności, pragmatyczną opłacalnością bądź polityczną i medialną służebnością. Sztuka w społeczeństwie masowej komunikacji utraciła ważność jako instancja generująca i upowszechniająca estetyczne wzorce „stylu epoki”, mające wpływ na interpretację, rozumienie i praktykę ludzkiego życia. Wydaje się, że inaczej być nie może, bowiem osłabiona (mimo sięgania po coraz silniejsze środki wyrazu) i mocno rozproszona dziś sztuka przedstawia się jako twór wysoce nieokreślony. Nawet w opinii współczesnych, prominentnych twórców utraciła swoją wewnętrzną spójność i tożsamość, stając się „konglomeratem wątków o złożonej naturze bądź raczej kompleksem rozmaitych, pochodzących z różnych etapów swej ewolucji pomysłów na sztukę oraz ich różnie zaawansowanych skutków”¹⁶. Jednakże mimo zasadniczej nieokreśloności i niedefiniowalności sztuki, ciągle funkcjonuje ogólne jej pojęcie jako pewnej całości zajmującej wyróżniony sektor w przestrzeni kultury. We współczesnym rozumieniu i praktyce sztuki wyraźnie są obecne, niekiedy w wyolbrzymionej postaci, konsekwencje destrukcyjnych zjawisk rozpoznanych w Hegłowskiej diagnozie. Ich szczegółowa analiza zasługuje na obszernie, analityczne studium, tutaj wymienimy tylko niektóre z nich:

[1] Zapoczątkowany w sztuce romantycznej proces odchodzenia od *recta ratio* jako regulatywnej idei sztuki (czyli od prostomyślnego rozumu odwołującego się do wartości piękna, dobra i prawdy) w kierunku niczym nieograniczonej artystycznej fantazji stał się głównym motywem poróżnienia z dziedzictwem europejskiej, artystycznej tradycji i motorem funk-

¹⁵ Tamże, s. 174.

¹⁶ Por. A. Tajber *East-Ethics. Ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w „wolnej Polsce”*. http://www.tajber.asp.krakow.pl/A.R.T./Artur_Tajber_text_05.html.

cjonowania awangardowej, neoawangardowej i postmodernistycznej praktyki. Romantyczny repertuar znaczeń i artystycznych środków wyrazu został podporządkowany zasadom rozumu nieprostomyślnego (*ratio curva*), konwenującym z meandrycznymi formami ironii, groteski lub satyry. Ten kierunek rozwoju został utrzymany i wzmocniony w sztuce współczesnej o środki bardziej radykalne, takie jak artystyczna przewrotność i prowokacja (szczególnie wyrazista w sztuce szoku i *abject art*) lub świadome odwoływanie się do wartości negatywnych, jawna fascynacja złem, brzydotą i fałszem¹⁷.

[2] Romantyczne zainteresowanie banalnymi przedmiotami codzienności, nadmierna estetyzacja życia, tendencja do rozszerzania granic sztuki oraz subiektywizacja norm i ocen estetycznych znalazły swoją kontynuację i wzmocnienie w wytworach współczesnej sztuki masowej, od zapoczątkowanej przez *pop-art* rehabilitacji kiczu aż do planowanych i uzgadnianych wraz z gremiami polityków akcji sztuki krytycznej. Każde z tych działań uzasadniane jest romantycznym postulatem ciągłego rozszerzania artystycznej wolności i zbliżenia sztuki do życia.

[3] Odnotowane przez Hegla zjawisko rozpraszania i osłabiania znaczeń w sztuce, zanik patosu i wzrost „sztuczności wykonania” – to tendencje kontynuowane współcześnie w różnych nurtach artystycznego projektu postmoderny, występujące pod hasłem *dekonstrukcji* i zamknięcia epoki wielkich narracji, intencyjnego dążenia do pluralizmu, rozsunęcia znaczeń, usuwania fundamentów, rozproszenia i *dyssensu*. Nowym imperatywem postmodernistycznej po-sztuki stało się dążenie do wyeliminowania związanej z *logocentryzmem* artystycznej idei reprezentacji i wprowadzenie w jej miejsce koncepcji *rhizomu* i *symulakrów*. Konsekwencją tych przemian było porzucenie artystycznej i metafizycznej prawdy na rzecz „strategii uwodzenia” jako głównego celu wytworów sztuki w epoce „post-artystycznej”.

[4] Właściwa sztuce romantycznej tendencja do utrzymywania polisemii świata przedstawionego oraz zacierania wyrazistości prezentowanych charakterów doprowadziła w dalszej konsekwencji do osłabienia i zaniku potrzeby kształtowania artystycznych struktur oraz dzieł sztuki w ogóle. Nowym rodzajem post-artystycznego działania stało się kształtowanie sytuacyjnych kontekstów jako tła dla banalnych przedmiotów i zdarzeń codzienności podnoszonych do rangi *artefaktów* mocą decyzji artysty lub innych prominentnych przedstawicieli świata sztuki.

¹⁷ Por. K.P. Liessmann *Philosophie des verbotenen Wissens* Wien 2000; Tenze *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen* Wien 2004; J. Clair, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce* M. Ochab (tł.) Gdańsk 2007.

[5] Obok wielu trafnych spostrzeżeń i interesujących komentarzy Hegła sformułowanych pod adresem sztuki romantycznej, lecz zachowujących ważność także w odniesieniu do sztuki współczesnej, wydaje się, że ostateczna konkluzja berlińskiego filozofa nie znajduje przekonującego potwierdzenia. Hegel, uznający siebie za racjonalistę i filozofa spekulatywnego, orzekł, że sztuka stała się zbędna w obliczu możliwości pojęciowej syntezy całej ludzkiej wiedzy, która stanowi wyższy stopień samoświadomości zdolnej do przedmiotowego ujęcia nawet samej absolutnej prawdy. Można powiedzieć, że w tym zakresie był prekursorem konceptualistów, którzy ogłosili hegemonię teoretycznego dyskursu nad innymi formami artystycznej wypowiedzi jako międzyludzkiego porozumienia. Tymczasem, jak wykazuje hermeneutyczna refleksja, rola sztuki jest niezastępowalna i nieredukowalna do prostej funkcji kognitywnej. Sztuka nigdy w swoich dziejach nie sprowadzała się tylko do instrumentalnej funkcji przekazywania treści, zwłaszcza możliwych do przekazania przy pomocy innego rodzaju medium¹⁸.

Przedstawiona zatem przez Hegła diagnoza, chociaż wskazuje na liczne i rzeczywiste niedoskonałości i aberracje sztuki, które z upływem czasu uległy transformacji i pogłębieniu, nie wydaje się być trafna. Potrzeba istnienia sztuki jako jednej z form realizacji ludzkiego rozumienia i porozumienia nie uległa przedawnieniu, bowiem jej wytwory są nie tylko realizacją zamierzonego oddziaływania, lecz współuczestniczą w dziejowym procesie odkrywania prawdy, która dopiero wtórnie wymaga konceptualnego opracowania. Podobnie idee, jakie rozpoznaje w niej odbiorca, nie mogą sobie rościć pretensji do całkowitego uchwycenia sensu. W tym miejscu wypada raczej zgodzić się z Hansem-Georgiem Gadamerem, który pisał, że „sztuka jest jak szczery dialog, w którym pojawia się to, co nieprzewidywalne, i wskazuje kierunek tokowi rozmowy”¹⁹. Ta rozmowa ciągle trwa i trwać będzie dopóty, dopóki ludzie jako istoty rozumiejące będą przejawiać zainteresowanie sensem własnych dążeń.

¹⁸ Por. F. Chmielowski *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku* Kraków 2000 s. 91-114.

¹⁹ Por. H.-G. Gadamer *Koniec sztuki?* A. Przyłębski (tł.) [w:] *Dziedzictwo Europy* Warszawa 1992 s. 50.

Is the Hegelian Diagnosis of Art up-to-date?

The text presents the Hegelian idea of the end of art as well as her meaning for theoretical comprehension and the practical understanding of artistic facts. Author subjects hermeneutical analysis system and empirical premises Hegelian thesis, confronting it with current state of art as well as artistic consciousness and her interpretation in the philosophical aesthetics.

Franciszek Chmielowski – e-mail: f.chmielowski@iphils.edu.pl