

Józef Tarnowski*

Heglowско-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część druga: Henryk Struve

Abstrakt

Józef Kremer, pierwszy polski estetyk akademicki, propagował w swym wydawanym od 1843 roku monumentalnym dziele *Listy z Krakowa* heglowską estetykę w reinterpretacji platońsko-teistycznej. Praca ta była pierwszym systematycznym wykładem estetyki w języku polskim. Podobnie jak Hegel, Kremer wspierał swymi poglądami estetycznymi sztukę akademicką. Pod wyraźnym wpływem Kremera pozostawał najwybitniejszy krytyk artystyczny tamtego czasu – Lucjan Siemieński, publikujący swe krytyki w krakowskim „Czasie”, a potem młodszy o pokolenie filozof i estetyk warszawski – Henryk Struve, który w latach siedemdziesiątych osiągnął pozycję głównego autorytetu w dziedzinie poglądów na temat sztuki i wartościowania dzieł sztuki, w szczególności dzieł współczesnych. W odróżnieniu od Kremera, który swe poglądy wygłaszał *ex cathedra*, nie musząc się mierzyć z poglądami przeciwnymi, Struve stoczył polemikę z poglądami Eugène’a Vérona, krytycznymi w stosunku do estetyki akademicko-idealistycznej, oraz polemikę osobistą ze Stanisławem Witkiewiczem, którą przegrał. Efektem tego sporu był zanik estetyki idealistyczno-akademickiej, co przyczyniło się także do zaniku malarstwa akademickiego w kulturze polskiej.

Słowa kluczowe

akademizm, estetyka, heglizm, idealizm, krytyka, malarstwo, naturalizm, realidealizm, realizm, platonizm, Henryk Struve, Eugène Véron, Stanisław Witkiewicz

* Uniwersytet Gdański
e-mail: filjt@ug.edu.pl

Wstęp

Henryk Struve (1840–1912), wróciwszy w roku 1863 ze studiów filozoficznych w Niemczech jako zwolennik niemieckiego „realistycznego idealizmu” (*Realidealismus*), dążącego do połączenia idealizmu i realizmu w spójną całość, objął stanowisko adiunkta, a rok później profesora nadzwyczajnego w utworzonej właśnie w Warszawie Szkole Głównej. Jego pierwsze opublikowane rozprawy: *O temperamentach. Psychologiczna wskazówka do poznania ludzi* (1864) oraz *O psychologicznej zasadzie poznania* (1864), były próbami „propagowania filozofii syntetycznej, łączącej realizm i idealizm, i opartej na metodzie psychologicznej”¹. Szybko przeniósł koncepcję realistyczno-idealistyczną do estetyki, czemu dał wyraz w opublikowanej już w roku następnym rozprawie *O pięknie i jego objawach*. Swej koncepcji „idealnego realizmu” w filozofii i estetyce trzymał się Struve do końca życia.

Po rozwiązaniu Szkoły Głównej w 1869 roku, aby uzyskać stanowisko profesora w utworzonym w jej miejsce Impieratorskim Warszawskim Uniwersytecie, obronił w roku 1870 na Uniwersytecie w Moskwie rozprawę doktorską pt. *Samostjatielnoje naczało duszewnych jawlenij*. Nominacja profesorska dała Struwegu pozycję głównego filozofa warszawskiego, pozycję jednak dwuznaczną, bo uzyskaną na uniwersytecie utworzonym przez zaborcę, z językiem rosyjskim jako wykładowym. Struve podejmował różne starania, aby nie uważano go za reprezentanta zaborcy w dziedzinie filozofii: między innymi organizował we własnym domu kursy filozoficzne w języku polskim, napisał pierwszą obszerną monografię historii filozofii polskiej i propagował wiedzę o niej w artykułach niemieckojęzycznych. Mimo tych starań nie został nigdy przez polską inteligencję patriotyczną w pełni zaakceptowany jako filozof polski².

¹ S. Borzym, *Poglądy filozoficzne Henryka Struwego*, Wrocław 1974, s. 13.

² *Ibidem*, s. 14–27. Zauważmy na marginesie, że nominacja uniwersytecka filozofa urodzonego na ziemi polskiej, uważającego się za Polaka, ale o pochodzeniu niepolskim (ojciec był Szwajcarem, matka Holenderką), wykształconego na uniwersytetach niemieckich, reprezentującego w gruncie rzeczy filozofię niemiecką, a przy tym konserwatywnego, idealistycznego i lojalnego wobec Rosji, było sprytnym pociągnięciem ze strony zaborcy, bowiem blokowało możliwość pojawienia się w świecie uniwersyteckim filozofa o nastawieniu suwerennościowym.

Realidealizm

W akademickiej historii filozofii niemieckiej – jak pisze Stanisław Borzym – filozofów, których zaliczał Struve do „idealnych realistów”, na czele z Fichtem juniorem, u którego zaczął swe studia filozoficzne, obejmuje się w znacznej mierze terminem „teści spekulatywni” i umieszcza w nurcie prawicy neohegłowskiej. Za Ernstem Carrierem nurt ten określany jest także jako „realidealizm” (*Realidealismus*), co jest o tyle trafniejsze niż Struvego termin „idealny realizm”, że idealizm jest poglądem obejmującym realizm (materializm), a nie odwrotnie³.

Celem filozofów tego nurtu, deklarowanym wielokrotnie również przez Struvego, było stworzenie spójnej koncepcji rzeczywistości poprzez dokonanie syntezy nurtu idealistycznego z materialistycznym i uwzględnienie nauk przyrodniczych⁴. Jednakże efektem tych filozoficznych przedsięwzięć, także Struvego, była teistyczna reinterpretacja filozofii hegłowskiej i włączenie nauk przyrodniczych w ujednoliconą w ten sposób idealistyczną ontologię. „Chociaż myśliciele ci – pisze Borzym – inaczej zwani jeszcze «prawdziwymi teistami», czuli się wszyscy przeciwnikami Hegla, byli od niego niejednokrotnie zależni bardziej nawet, niż to sobie uświadamiali”⁵. Struve wielokrotnie podkreślał, że buduje swą filozofię w polemice z filozofiami jednostronnymi (idealizmem i realizmem), przełamując ich wady i łącząc ich zalety, więc sugerował, że sam stacza heroiczny bój z filozofiami ułomnymi i tworzy system prawdy absolutnej, tymczasem przejął poglądy od filozofów neohegłowskiej prawicy bezpośrednio lub od Kremera, którego poglądy co do generalistów były z tamtymi zbieżne. Jeśli staczał polemiki, to nie był w nich oryginalny, lecz powielał polemiki toczone już wcześniej przez filozofów niemieckich, co mu zresztą trafnie zarzucali jego krytycy⁶.

³ Borzym przyjął jednak jako nazwę własną tej filozofii termin „idealrealizm”, będący skorygowaną wersją nazwy używanej przez Struvego – „idealny realizm” (ibidem, rozdział II). Z przedstawionego wyżej powodu wolę ścisły ekwiwalent niemieckiego pierwowzoru, czyli „realidealizm”.

⁴ Ibidem, s. 76. Zasadniczą ideę tego programu: syntezę przeciwstawnych tradycji metafizycznych uwzględniającą przekonania ontologiczne zawarte w naukach przyrodniczych, przejął od Struvego Witkacy i ufundował na niej swój System Ontologii Ogólnej, z taką jednak zasadniczą różnicą, że przyjętą przezeń podstawą ontologiczną był nie idealizm, lecz biologiczny materializm. Zob. J. Tarnowski, *Stanisława Ignacego Witkiewicza system Ontologii Ogólnej*, [w:] *Czytanie Witkacego: studia*, red. A. Czyż, Siedlce 2001.

⁵ S. Borzym, *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, op. cit., s. 42.

⁶ Bogatą tego dokumentację przedstawił S. Borzym w przytoczonej wyżej pracy.

Tę samą metodę stosował w pismach estetycznych. Budował je w trybie polemicznym, ale poglądy, z którymi polemizował, przedstawiał nierzetelnie, bo formułował je w wersji radykalnej, przypisując je konkretnym estetykom, którzy *de facto* takich skrajnych tez nie głosili. Ten erystyczny zabieg pozwalał mu przedstawiać swoje przekonania na temat sztuki jako górujące nad teoriami estetyków, którzy zyskali już wysoką rangę w nauce europejskiej. Tymczasem jego poglądy estetyczne były zbieżne z tym, co sądził na ten temat Kremer. Przejęcie przez Struvego teorii estetycznych od Kremera było oczywistą konsekwencją zbieżności poglądów metafizycznych żywionych przez obu filozofów. Struve, wróciwszy do Warszawy z niemieckich studiów jako realidealista, znalazł w Kremerze bratnią filozoficzną duszę. Kremer, będący wówczas profesorem filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim i wykładowcą estetyki w Szkole Sztuk Pięknych, uprawiał filozofię i estetykę będącą – powtórzmy – uteistycznym, splatonizowanym heglizmem, więc zbieżną z niemieckim realidealizmem. Nic przeto dziwnego, że stał się wówczas dla Struvego filozofem i estetykiem najważniejszym. Po śmierci Kremera Struve przygotował monumentalne, dwunastotomowe wydanie jego dzieł, uzupełnione obszernym wprowadzeniem do jego filozofii i estetyki, w którym podkreślał zgodność swoich poglądów ze studiami Kremera. O ile jednak Kremer trzymał się prawie do końca diachronicznego schematu Hegla, zamieniając tylko miejscami religię i filozofię⁷, o tyle Struve zatrzymał już tylko triadyczny podział kultury duchowej na sztukę, religię i filozofię, zachowując ich heglowską kolejność, ale pozbawił myśl Hegla podstawy diachronicznej. Swój stosunek do heglowskiej historiozofii skonceptualizował Struve późno, bo dopiero w książce *Sztuka i piękno*, i to nie wprost, ale jako wprowadzenie do krytyki kultury współczesnej. Sztuka, religia i filozofia to dla Struvego nie kolejno występujące dziedziny przejawiania się ducha absolutnego, lecz trzy dziedziny najważniejszych „objawów dziejowych ducha ludzkiego”, które mogą współlistnieć w harmonii, chociaż jeszcze w historii ludzkości takiego okresu nie było. Struve żywi nadzieje, że taki okres nastąpi. W przeszłości w różnych kulturach dominował jeden z tych elementów. W starożytnym Egipcie – twierdzi Struve – była to sztuka, w starożytnej

⁷ Stanisław Borzym zauważył, iż w ostatniej, wydanej już pośmiertnie pracy – *Najcenniejsze filozoficzne nauki o duszy* (1867) – Kremer całkowicie odrzucił heglowski schemat dialektyki: „W ostatnich latach życia Kremer zdał sobie sprawę z apodyktyczności spekulatywnej heglizmu, która w latach 70. stała się odstrasającym przykładem dogmatyzmu” (S. Borzym, *Józef Kremer i Henryk Struve*, [w:] *Józef Kremer 1806–1875*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 93).

Grecji – filozofia, w starożytnym Rzymie nie było żadnej dominanty duchowej, bo najczęstsza była postawa praktyczna. We wczesnym średniowieczu dominowała religia, ale – jak wywodzi Struve – brak krytycznego rozumu popchnął kulturę w „mglisty ascetyzm i mistycyzm”, który wywołał reakcję w postaci rozkwitu sztuki, to zaś przyczyniło się z czasem do „zaniedbywania prawdy” i wywołało kolejną reakcję, w postaci otwierającego czasu nowożytne rozwoju nauki, będącej wykwitem filozofii. W końcu doprowadziło to do osiągnięcia przez nią pozycji dominującej w kulturze, przy zarazem zaniedbywaniu sztuki i religii⁸. Dodajmy, że kultura osiągnie pełnię dopiero wówczas, gdy zharmonizowane zostaną te trzy dziedziny ducha ludzkiego.

Tylko harmonia zupełna między sztuką, religią i filozofią, na zasadzie poszanowania właściwości każdej z nich [...] może przyczynić się do prawdziwego uszlachetnienia człowieka i zapewnić prawidłowy postęp na drodze do doskonałości i szczęścia!⁹

Poglądy na temat estetyki, sztuki i dzieła sztuki przedstawił Struve już w swym pierwszym tekście poświęconym zagadnieniom estetycznym – *O pięknie i jego objawach* (1865). W punkcie wyjścia posłużył się rusztowaniem polemicznym, a potem prowadził wywód *ex cathedra*.

Piękno nie jest oderwanym pojęciem, ideą abstrakcyjną, jak uczyli koryfeusze jednostronnej, idealistycznej estetyki, począwszy od Platona. Przedstawia się nam ono w całym szeregu rzeczywistych objawów, które oddziałując na nas, wywołują w nas pewne charakterystyczne uczucia, wchodzące w skład zadowolenia estetycznego¹⁰.

Przeciwstawienie się Platonowi jest tylko deklaratywne. Z tego tekstu nie dowiadujemy się, kim są owi „koryfeusze jednostronnej idealistycznej estetyki”. Czy jednak jakikolwiek idealista, na czele z Platonem, zaprzeczyłby, że idealne piękno „objawia” się ludziom w formie „rzeczywistej”, czyli zmysłowej, i że obiekty postrzegane zmysłowo wywołują zadowolenie estetyczne? Z całą pewnością nie, przeto tryb polemiczny jest pozorny. Struve „ustawia” sobie przeciwnika, by ukazać wyższość swego poglądu, w rzeczywistości jednak przeciwnik taki nie istnieje, a od wskazanych filozofów Struve przejmując poglądy.

⁸ H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, red. J. Sztachelska, Kraków 2010, s. 6.

⁹ Ibidem, s. 13.

¹⁰ Ibidem, s. 34.

W punkcie wyjścia przyjmuje więc Struve powszechne wówczas, a skontemplizowane wiek wcześniej przez Alexandra Gottlieba Baumgartena i Charles'a Batteaux rozumienie sztuki jako dziedziny piękna. Zgodnie z platońską tradycją, do której należy także estetyka heglowska, akceptuje Struve idealistyczne przekonanie, że piękno jest bytem idealnym i że objawia się człowiekowi w formie zmysłowej. I z tych założeń wyprowadza definicję estetyki jako nauki o pięknie¹¹.

Teistyczno-spirytualistyczne ugruntowanie estetyki

Swoją estetykę ugruntowuje Struve na wcześniej już wyartykułowanej teistycznej metafizyce. Byt składa się wedle niego z trzech sfer: boskiej, fizycznej i ludzkiej. Ta ostatnia jest pośrednia w tym sensie, że w człowieku łączy się pierwiastek duchowy z materialnym. Bóg Struvego jest co prawda deklaratywnie identyfikowany jako Bóg religii chrześcijańskiej, ale jego charakterystyka nie jest wyprowadzona z Pisma Świętego ani z chrześcijańskiej tradycji teologicznej, lecz ze spekulacji inspirowanych heglizmem i platonizmem, a w niektórych sformułowaniach można się doszukać także wpływu spinozańskiego panteizmu. Bóg to nie tylko „Stwórca wszechświata”, ale także „wszechwładny, odwieczny Duch przenikający wszechświat”, a także „rozumny ustrój świata”, „wyższa potęga rozumowa”, a zarazem „świątynia piękna” i wszelkich ideałów będących pierwowzorami wszystkich bytów ziemskich. Świat materialny jest zespołem „objawów” boskich idei. Podobnie jak u Platona, u Struvego świat materialny jest więc materializacją, zawsze niedoskonałą, doskonałych idei boskich, czyli „ideałów”¹².

Przy wszelkiej różnobarwności i piękności, ziemia daleka, bardzo daleka jest od nieba, od najwyższej doskonałości. Najpiękniejsze jej objawy ulegają zniszczeniu, ulegają wpływom niweczącym już w zarodku ich życie i doskonałość. Nie ma objawu, nie ma istoty na ziemi, która by nie nosiła na sobie piętna niedoskonałości. [...] Wszędzie na ziemi objawia się otchłań pomiędzy Ideałem a rzeczywistością, pomiędzy prawdziwym niebiańskim przeznaczeniem każdej istoty, a rzeczywistym życiem, a jego dotykana prawda¹³.

¹¹ Ibidem, s. 35.

¹² Idem, *Sztuka i piękno: Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 43–44.

¹³ Ibidem, s. 51.

Człowiek jest bytem pośrednim pomiędzy Duchem Boskim a przyrodą. Posiada materialne ciało i niematerialnego ducha. Artysta tworzy piękno artystyczne, wzorując jego widzialną stronę na niedoskonałym pięknie przyrody, ale wznosi się swoim duchem do boskiego ideału piękna, więc „uzmysławia” piękno idealne, czyli przedstawia je środkami dostępnymi zmysłowo. Piękno sztuki jest doskonalsze niż piękno natury: „sztuka piękna jest wyższa i wznioślejsza od pięknej natury”¹⁴. Dzieło sztuki zawiera więc dwa pierwiastki: duchowy, czyli idealny, oraz materialny, czyli zmysłowy. Doskonałe piękno idealne jest w Bogu, zaś piękno zmysłowe jest w naturze i sztuce. Artysta – „pośrednik między niebem a ziemią”, „kapłan piękna” – w dwojaki sposób może osiągnąć w dziele sztuki „harmonię między ideą i rzeczywistością”, będącą „istotą” piękna artystycznego: albo idealizując naturę, albo „uzmysławiając” czy „urzeczywistniając” ideę, tj. wynajdując dla idei zmysłową formę¹⁵. A zatem dzieło naśladowujące wygląd rzeczywistości, ale niezawierające idei, nie jest dziełem sztuki. Taki wniosek normatywny wynika (choć oczywiście nie w sensie formalnologicznym) ze spekulacji metafizycznych Struvego.

Już w tym młodzieńczym tekście zawarte są słabości myślowe, których Struve nigdy nie przezwyciężył. Przede wszystkim występują pojęcia idei i ideału, których ani tu, ani nigdzie indziej porządnie Struve nie zdefiniował. W zależności od kontekstu terminy te mogą mieć różne znaczenia. Gdy dywaguje na temat idei boskich, to ideały są platońskimi ideami, których Bóg używa jako wzorów w akcie kreacji; gdy dywaguje na temat ideału piękna, to jest to Boska idea piękna, obejmująca wszystkie idee; gdy dywaguje na temat artysty, to jest to ideał piękna, jaki ma w swym duchu artysta tworzący dzieło, to ideał będący bądź odwzorowaniem idei boskiej w akcie twórczym, bądź efektem idealizacji natury; gdy wreszcie dywaguje o ludzkości, idee są ideałami, których urzeczywistnienia ludzie pragną i do których realizacji dążą (czyli idee regulatywne w sensie kantowskim). Raz używa tych terminów w liczbie pojedynczej, raz w mnogiej, a nie jest to błaha sprawa, bo gdyby była jedna tylko idea piękna, to wszystkie dzieła piękne musiałyby być do siebie podobne, jeśli zaś jest ich wiele, to zachodzi problem, czy są równorzędne.

Estetyka idei i piękna, a więc estetyka kognitywistyczno-pulchrystyczna, rodzi poważne problemy aplikacyjne, bowiem dzieła, którym można przypisać dążenie do piękna, to zaledwie ułamek wszystkich dzieł

¹⁴ Ibidem, s. 53.

¹⁵ Ibidem, s. 54.

uznanych za należące do sztuki. Struve musi więc się gimnastykować myślowo, aby zachować pozory jednolitości swojej koncepcji. Na przykład architekturze przypisuje idealizację rzeczywistości, polegającą na tym, że idealizuje niezbędne potrzeby, „podnosząc je do rzędu utworów mających cel sam w sobie”¹⁶. Muzyka jest „najwyższym objawem uzmysłowionej idei”, zaś malarstwo jest „najwyższym objawem idealizowanej rzeczywistości”¹⁷. Szpetotę estetyczną toleruje jako środek do uwypuklenia piękna. Nie interesują go dzieła, które realizują inne cele niż piękno właśnie¹⁸.

Estetyka jako nauka o pięknie ma za swój przedmiot zarówno piękno naturalne, tj. piękno przyrody, jak i piękno sztuczne, tj. piękno dzieł sztuki. W swym pierwszym tekście o estetyce dał Struve próbkę estetyki przyrody. W późniejszych tekstach już jej nie rozwijał, ale najwyraźniej był po prawie trzydziestu latach zadowolony z tej wczesnej próby, skoro tekst ów włączył do książki *Sztuka i piękno*. Czytamy tam, iż piękno stałego ładu polega na „prawie estetycznej symetrii i równowagi”. Struve rozwija swą myśl nie dyskursywnie, lecz w formie poetyckiego obrazu: „Stały ład śpi, jego obrazem jest lew olbrzymiej siły, ale śpiący. [...] Nie śmierć, brak życia, sen, brak ciągłych objawów życia, jest istotą stałego ładu”¹⁹. Woda przeciwnie: „Jeżeli stały ład po męczącej pracy odpoczywa, to woda, chociaż się ciągle kołysze, chociaż wszystkie swe siły natęża, [...] to zasnąć nie może. [...] Morze, matka wiecznej niespokojności, nie może dać dzieciom swym tego, czego sama nie posiada: nie może dać spokoju, ciszy”²⁰. Stały ład i morze są to „wyrazy zasadniczych form pięknej przyrody: spokoju i ruchu”²¹. Estetyka przyrody Struvego jest zatem bardzo osobistą, subiektywną, poetycką werbalizacją „poczuć” i wyobrażeń estetyka związanych z doświadczaniem natury.

Poglądów wyłożonych w tym pierwszym opracowaniu trzymał się Struve w tekstach późniejszych, zarówno teoretycznych, jak i aplikacyjnych, tj. w recenzjach obrazów, z tą wszakże różnicą, że w tych drugich nie eksponował wątku metafizycznego swojej filozofii.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 55.

¹⁸ Ibidem, s. 49. Takie stanowisko można określić mianem „pulchryzmu”, od łacińskiego *pulchrum*, lub „kalonizmu”, od greckiego τó καλόν. Wolę termin „pulchryzm”, gdyż „kalonizm” ma konotacje etyczne, od których ten pierwszy jest wolny, ponadto gorzej się deklinuje w języku polskim.

¹⁹ H. Struve, *Sztuka i piękno...*, op. cit., s. 27.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 27–29.

Wszystkie słabości stylu Struwego, które będą obecne w późniejszych jego pracach, a które ułatwiły skuteczną polemikę Stanisławowi Witkiewiczowi, obecne są już w tym pierwszym tekście.

Dziewiętnaście lat później Struve opublikował swój drugi ważny tekst teoretyczny, pt. *Prawda i ideał w sztuce* (1884), a po dalszych siedmiu trzeci programowy tekst teoretyczny, pt. *Indywidualizm i przedmiotowość w sztuce* (1891). Wszystkie trzy prace włączył do książki *Sztuka i piękno*.

W artykule *Prawda i ideał w sztuce* konstruuje swój wywód na temat sztuki i dzieła sztuki, podobnie jak w artykule wcześniejszym, na rusztowaniu poglądów, którym (skądinąd całkiem słusznie) zarzuca jednostronność, a swój pogląd prezentuje jako ich syntezę, łączącą ich zalety i wolną od wad. Tymi jednostronnymi poglądami (estetykami normatywnymi) są z jednej strony idealizm, a ze strony drugiej strony realizm, utożsamiany z „fotograficznym” naturalizmem. Defektem estetyki realistycznej, *scil.* naturalistycznej, jest stawianie sztuce jako jedyne go celu kopiowania wyglądu rzeczywistości i odrzucenie celów idealnych. Ta estetyka czyni jedynym celem prawdę, jak twierdzi Struve. Z kolei defektem estetyki idealistycznej jest stawianie sztuce wyłącznie celów idealnych, z pogwałceniem prawdziwego naśladowania rzeczywistości. Kluczowe w takiej typologii jest rozumienie kategorii celów idealnych. Idealiści, zdaniem Struwego, uważają, że „sztuka powinna dążyć do przedstawienia wielostronnej doskonałości obranego przedmiotu, która się właśnie wyraża w tak zwanym ideale”²². Ze wskazaniem wyznawców obu skrajnych, „sprzecznych kierunków” w estetyce miał jednak Struve poważne trudności.

Głównym wyznawcą estetyki realistycznej czyni on najpierw Hipolita Taine’a, ale zaraz potem sam temu zaprzecza, pisząc, że „główny przedstawiciel realistycznej estetyki nowszych czasów Taine, pomimo, że drugi rozdział swej *Filozofii sztuki* zamyka orzeczeniem, że zadanie sztuki polega na zupełnym i dokładnym naśladowaniu natury, jednak w dalszym toku swoich poszukiwań odstępuje w zupełności od tej doktrynalnej zasady”²³. Jest to skądinąd nierzetelne streszczenie wyводу Taine’a, gdyż w rozdziale drugim rozważa on tylko, czy naśladowanie jest celem sztuki, nie twierdzi zaś, że tak jest, natomiast rozdział trzeci rozpoczyna od negatywnej odpowiedzi na to pytanie. Gdyby naśladowanie było celem sztuki, to „naśladowanie bezwzględnie dokładne wytwarzałoby najpiękniejsze

²² Ibidem, s. 77.

²³ Ibidem, s. 78–79.

dzieła²⁴ i wzorem dla malarstwa byłaby fotografia, a najwyżej cenione byłyby dzieła Balthasara Dennera, wykonywane przy użyciu lupy²⁵. Tymczasem malarze deformują i idealizują rzeczywistość po to, aby wyeksponować jakąś cechę, którą uważają za istotną dla przedstawionej rzeczywistości, a czynią to po to, aby przekazać jakąś ideę: „Zadaniem dzieła sztuki jest ujawnić jakąś cechę istotną lub wydatną, a więc jakąś ideę ważną, jaśniej i dokładniej, niż się ona w przedmiotach rzeczywistych wyraża”²⁶. Sens tej tezy omawia na przykładzie *Kiermaszu* Rubensa. „Na stu krajowców, którzy by mogli w warunkach odpowiednich dostarczyć Rubensowi modeli, było może pięciu czy sześciu, [...] w mieszaninie postaci mniej lub więcej miernych, [którzy] nie mieli postawy, wyrazu, ruchu, zapału stroju”²⁷. I konkluduje metaforycznie: „Z powodu wszystkich tych niedostatków natura przyzywała na pomoc sztukę; nie mogła dość uwydatnić cechy, trzeba było, aby artysta ją w tym zastąpił”²⁸. Nawet więc dzieło realistyczne nie jest dokładną, fotograficzną kopią rzeczywistości. Artyście chodzi więc o zakomunikowanie pewnej idei przy pomocy skonstruowanej wizji świata, niebędącej prostą kopią rzeczywistości.

Struve wskazał artystów, którzy realizują estetykę naturalistyczną (realistyczną): Emila Zolę i Gustave’a Courbeta, nie wymieniał jednak dzieł, które egzemplifikowałyby jego tezę. Z ogólnych uwag o malarstwie Courbeta domyślać się można jedynie, że ma na myśli jego obraz *Kamienniarze*. Píše bowiem, że obraz przedstawia „brudnych, ordynarnych robotników” i ogólnie, że naturaliści „tendencyjnie wyszukują w swoich przedmiotach tylko takie rysy, które wywołują wstęt i niesmak”²⁹. Nie przeczy jednak, że mają w tym cel, czyli że zawierają jakąś ideę, bo dalej pisze, że artyści czynią to, aby przekonać odbiorców „o konieczności pewnych reform społecznych, aby ostrzec ludzi, że bez takich reform owa ordynarna nieokrzesaność [...] najniższych warstw społecznych mogłaby się stać niebezpieczna dla całego dotychczasowego dorobku cywilizacji”³⁰. A zatem, wbrew swojej wcześniejszej definicji, w dziełach realizujących estetykę naturalistyczną dostrzega nie tylko „fotografowanie” rzeczywistości, ale także ideę etyczno-społeczną i konkluduje, przecząc

²⁴ H. Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, S. Lewental, Warszawa 1896, s. 17.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 26.

²⁷ Ibidem, s. 25.

²⁸ Ibidem.

²⁹ H. Struve, *Sztuka i piękno...*, op. cit., s. 79.

³⁰ Ibidem, s. 80.

samemu sobie, że nawet „sztuka realistyczna bez ideałów obchodzić się nie może”³¹. Struve nie akceptuje wszakże ani tych ideałów, ani środków artystycznych użytych do ich realizacji, bo ocenia dzieło z pulchrystyczno-hedonistycznego punktu widzenia: świat przedstawiony w tych dziełach jest brzydki, więc budzi odrazę u odbiorcy, a sztuka powinna być piękna i budzić przyjemne doznania. Struve krytykuje naturalizm także z poznawczego punktu widzenia. Chociaż rości on sobie pretensje do prawdziwego przedstawienia świata, przedstawia go, jeśli nawet wiernie, to wycinkowo, pomijając jego lepsze strony, więc „nie daje nam prawdy zupełnej”³².

Z kolei idealizm, w ujęciu Struvego, „od dawien dawna przerzucił się z zasady w stronę przeciwną”³³, tj. „nie bierze w rachubę prawdy i rzeczywistości”³⁴, a dążąc do przekazu idei, ignoruje wierne naśladowanie widzialnego świata i popada w konwencjonalizm. Defekty te widzi Struve w akademickim klasycyzmie, w czym zgadza się z jego krytyką prowadzoną z perspektywy estetyki naturalistycznej³⁵.

Przedstawivszy wady obu skrajnych nurtów w sztuce i estetyce, przystępuje Struve do prezentacji własnego poglądu normatywnego, mającego być ich syntezą. Dzieło sztuki musi zawierać oba elementy, zarówno ideę, jak i prawdę zmysłową. Musi prawdziwie przedstawiać świat rzeczywisty, aby możliwa była iluzja, ta bowiem jest warunkiem zadowolenia estetycznego, a dzieło, które nie budzi takiego zadowolenia, nie może być skutecznym nośnikiem idei. „Idea bez czynnika realistycznego staje się istotnie samowolną mrzonką, która nas głębiej zając nie może”³⁶. W estetyce utrzymuje więc Struve stanowisko analogiczne jak w metafizyce, mające być syntezą idealizmu i realizmu, i tak jak w metafizyce, realizm rozumie jako uzupełnienie idealizmu, a nie odwrotnie. Z jej perspektywy krytykuje estetyków idealistycznych – między innymi Hegla (nierzetelnie) – za to, że twierdzą, iż „sztuka ma wyłącznie za przedmiot ideał jako ideał”³⁷.

Kluczową sprawą takiej estetyki, tak jak i wcześniejszej, jest zdefiniowanie pojęcia idei i ideału. W stosunku do artykułu sprzed dziewiętnastu lat Struve dokonał tu redukcji znaczenia i zakresu pojęcia ideału do spraw społecznych. Redukcja ta polega na wycofaniu się z metafizyki.

³¹ Ibidem, s. 81.

³² Ibidem, s. 80.

³³ Ibidem, s. 83.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 83–84.

³⁶ Ibidem, s. 85.

³⁷ Ibidem, s. 89.

Ideały – pisze teraz – to świadome sformułowanie celów, „które ożywiają ludzkość w pochodzie dziejowym”³⁸. Są to „pojęcia o tym, co być powinno: o względnym udoskonaleniu warunków bytu i stosunków życiowych”³⁹. A sztuka jest „dziedziną przejawu takich ideałów”, zaś jej życiowe znaczenie polega na „wykazaniu możliwości ich urzeczywistnienia wśród realnych warunków bytu”⁴⁰. Struve nie wskazał jednak żadnych dzieł sztuki, które egzemplifikują tę jego koncepcję. Trudno byłoby, jak sądzę, znaleźć choćby jedno dzieło, które spełnia tę definicję.

Krytyka Eugène’a Vérona

Artykuł *Indywidualizm i przedmiotowość w sztuce*, podobnie jak poprzednie, ma konstrukcję polemiczną. Tym razem poglądy swoje, będące w dużej mierze repetycją idei zawartych w artykułach wcześniejszych, ale już bez metafizycznego ugruntowania, prezentuje Struve w opozycji do poglądów Eugène’a Vérona zawartych w książce *L’Esthétique* (1878)⁴¹. Dzieło to musiał on odebrać jako osobiste wyzwanie, gdyż w części negatywnej skierowane jest przeciwko przyjmowanym przezeń poglądom. Véron nie wskazał swoich antagonistów, ale nie pozostawił wątpliwości, że chodzi mu o teoretyków sztuki akademickiej, wzorujących się na niemieckich estetykach idealistycznych, którym przecież Struve zarówno bezpośrednio, jak i poprzez Kremera zawdzięczał swoje przekonania. Estetyce akademickiej zarzucił Véron przede wszystkim to, że ufundowana jest na najgorszej koncepcji estetycznej starożytności – na estetyce Platona – z powodu czego nie nadaje się do obrony. W części pozytywnej Véron lansuje estetykę ekspresji artysty, wspierającą wszelkie nowe antytradycjonalistyczne kierunki w sztuce. Już pierwsze zdania tego dzieła uczyniły z jego autora skrajnie niebezpiecznego przeciwnika idealizmu estetycznego w takim właśnie wariantcie, jaki prezentował Struve.

Nie masz nauki bardziej niż estetyka oddanej na pastwę marzeniom metafizyków. Od Platona aż do urzędowych doktryn naszych czasów robiono ze sztuki jakąś mieszaninę zasadniczych fantazji i transcendentalnych tajemnic, które znajdują

³⁸ Ibidem, s. 86.

³⁹ Ibidem, s. 88.

⁴⁰ Ibidem, s. 89.

⁴¹ Polskie tłumaczenie książki ukazało się w 1892 roku, więc Struve musiał korzystać z francuskiego oryginału.

wyraz najwyższy w absolutnym pojęciu Piękna idealnego, nieruchomego i boskiego, pierwowzoru przedmiotów rzeczywistych. Przeciw tej dowolnej ontologii zamierzaliśmy wystąpić⁴².

Polemizując z Véronem, dyskutował Struve zarazem ze wszystkimi rzeczywistymi i potencjalnymi jego zwolennikami, w tym także, po części, ze Stanisławem Witkiewiczem. Nie odważył się jednak bronić estetyki idealistycznej wprost. Argumenty Vérona były zbyt mocne. W swoim artykule w ogóle pominął sprawę metafizycznego ugruntowania wartości. Bronił natomiast sztuki tradycjonalistycznej, atakując wsparcie, jakiego udziela estetyka Vérona sztuce zrywającej z tradycją.

Véron swym dziełem dokonał rewolucji paradygmatycznej w estetyce: odrzucił jako fantastyczną idealistyczną estetykę metafizyczną, wedle której istotą sztuki jest realizacja idealnych wartości, mających być niezależny i pierwotny w stosunku do bytu materialnego, i zastąpił ją estetyką ekspresji, wedle której istotą sztuki jest to, iż dzieła są wyrazem indywidualności ich twórców. Estetyka idealistyczna stanowiła filozoficzne wsparcie sztuki akademickiego klasycyzmu, zaś estetyka Vérona była silnym wsparciem dla sztuki zrywającej z tradycją akademickiego klasycyzmu i wszelkiego tradycjonalizmu, była apologią twórczości uwolnionej z więzów tradycji.

Podobnie jak nie ma sztuki samej w sobie, z [tego] powodu, że Piękno absolutne jest chimerą, nie ma również estetyki skończonej i zamkniętej. Różne formuły, w jakich starano się ją uwięzić – idealizm, naturalizm, realizm, itd. – są to tylko różne punkty widzenia sztuki, ale żaden z nich nie zawiera jej całości. [...] Artysta [...] nie ma się co troszczyć o konwencjonalne recepty akademickie. Jest on swobodny, bezwzględnie swobodny, ale pod jednym warunkiem, że będzie absolutnie szczerzy i że będzie starał się wyrażać myśli, uczucia, wzruszenia, które mu są właściwe i nie będzie naśladował nikogo⁴³.

Z a-metafizycznego punktu widzenia Véron diagnozuje stan sztuki współczesnej. Artyści mają do wyboru trzy zasadnicze drogi: „naśladowanie sztuki dawnej, odtwarzanie przedmiotów rzeczywistych, objawianie wrażeń

⁴² E. Véron, *Estetyka*, tłum. A. Lange, Warszawa 1892, s. 1.

⁴³ Ibidem, s. 3. Ten pogląd na sztukę przejął potem od Vérona Witkiewicz-junior, przeciwko swemu ojcu, który chociaż nie trzymał się ortodoksyjnie naturalizmu, to jednak nie chciał go zupełnie porzucić. Zob. J. Tarnowski, *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 270–278.

osobowych”⁴⁴. Pierwszą podaża sztuka akademicka negująca postęp, konserwująca dawne formy i sposoby tworzenia dzieł. Sztuka naśladowująca dawną sztukę nie jest prawdziwą sztuką. Druga droga jest skutkiem odrzucenia akademizmu, zmuszającego artystów do tworzenia jak za czasów Peryklesa czy Leona X. Odrzucając tradycję, artyści eliminują wszelką myśl ze sztuki. Gdyby tylko do tego sprowadzała się twórczość tego nurtu, też by nie była prawdziwą sztuką, gdyż byłaby tylko kopiowaniem wyglądu rzeczywistości. Tak rozumiany skrajny realizm byłby mechaniczną, kolorową fotografią. Na szczęście, jak pisze Véron, redukcja taka nie jest w pełni możliwa, bo artysta zawsze dodaje coś od siebie, „czego nie ma przed oczami, to znaczy wzruszenie, wrażenie osobiste”⁴⁵. Z tego powodu nawet artyści, którzy głoszą teorię realistyczną, na przykład Courbet⁴⁶, w praktyce wykraczają poza nią, tworząc dzięki temu prawdziwe dzieła sztuki. Prawdziwa sztuka – wyrokuje Véron – to sztuka ukazująca wnętrze artysty – jego „wzruszenia, przekonania, szczerłość, samotność, [...] temperament, osobowość”⁴⁷. A tych, którzy zastępują nowatorską twórczość pamięcią i kopiowaniem tradycji bądź też dążą do wiernego kopiowania natury uważa Véron za wrogów sztuki. Jej instytucjonalnym wrogiem są akademie sztuki i zarządzane przez akademików salony artystyczne, które uczą tylko kopiowania dzieł i promują zachowania tłumiące rzeczywisty talent artystyczny⁴⁸. Tylko dzięki akademizmowi Jean-Auguste-Dominique Ingres i Alexandre Cabanel stali się prorokami i sędziami sztuki. I przez to młodzi artyści ulegają w akademiach „cabanelizacji”⁴⁹. W sferze teorii nauczanie akademickie bazuje na estetyce idealistycznej, którą pojmuje się jako naukę o pięknie. „Nauka o pięknie – dobrze – ale cóż to jest piękno?”⁵⁰ – pyta retorycznie Véron. Dla estetyki akademickiej, tak jak dla Platona i Johanna Joachima Winckelmann, piękno jest bytem idealnym, absolutnym, istniejącym poza człowiekiem.

⁴⁴ E. Véron, op. cit., s. 15.

⁴⁵ Ibidem, s. 16.

⁴⁶ Zob. G. Courbet, *Manifest realizmu*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 3, red. H. Morawska, Warszawa 1977, s. 7–8.

⁴⁷ E. Véron, op. cit., s. 15–16.

⁴⁸ Jest to pierwszy manifest antyakademizmu, powielany potem przez wielu radykalnych antytradycjonalistów, na czele z Filippem Tommasem Marinettim i Walterem Gropiusem.

⁴⁹ E. Véron, op. cit., s. 11.

⁵⁰ Ibidem, s. 116.

Piękno [...] jest formą istotną wszystkich rozmaitych stworzeń, zanim przyjęły ciało, to znaczy że stanowi prototyp kreacji takiej, jaka się przedstawić musiała w doskonałej formie Bogu-Stworzycielowi, zanim uległa poniżeniu, wynikającemu koniecznie z jej urzeczywistnienia w materii. [...] Rozważane w ten sposób zowie się ideałem. [...] W zasadzie spoczywa ono na czystej hipotezie, absolutnie niczym nieusprawiedliwionej i w istocie niemającej nic, prócz rzeczywistości dźwiękowej wyrazu, z którego się urodziła, jak wszystkie byty metafizyczne⁵¹.

Swoją *Estetykę* kończy Véron rozbudowaną analizą teorii estetycznej Platona, ponieważ – jak wyjaśnia – „w niej to znajduje się źródło i wyjaśnienie większości przesądów, stanowiących doktrynę akademicką lub klasyczną”⁵². To jednak wcale nie oznacza, że zwolennicy klasycyzującego akademizmu są wierni myśli Platona. Ze złej estetyki Platona robią jeszcze gorszą estetykę akademicką. A robią to w celu walki z nowatorskimi tendencjami w estetyce i sztuce. Główną kategorią tego walczącego akademizmu jest pojęcie ideału wywodzone z estetyki Platona. Co prawda nie napisał on dzieła poświęconego estetyce, zostawił jedynie porozrzucane w różnych dialogach myśli na temat sztuki i nie wszystkie one są jasne, ale akurat jego poglądy na temat ideału są klarowne, więc łatwo skonfrontować z nimi poglądy powołujących się na Platona estetyków akademickich. Używają oni pojęcia ideału w dwóch znaczeniach: albo jako synonimu pojęcia ogólnego, albo utożsamiając go z samym Bogiem. Tymczasem pojęcie ideału w pismach samego Platona nie ma nic wspólnego ani z pojęciem ogólnym, ani z bóstwem. Aby wyeksplikować platońskie rozumienie pojęcia ideału, Véron rekonstruuje jego estetykę. Jest ona zbudowana na kilku podstawowych przekonaniach metafizycznych. Po pierwsze, że oprócz świata materialnego istnieje świat niematerialny, na który składają się Bóg, demiurg, któremu Bóg nakazał rządzenie światem materialnym, oraz idee, które są pierwowzorami wszystkich rzeczy widzialnych. Po drugie, że każda z idei służyła Bogu za wzór do tworzenia przedmiotów konkretnych. Wśród tych idei są także idee absolutne, takie jak dobro, prawda i piękno. Po trzecie, że inteligencja ludzka ma charakter receptywny, bierny. A to oznacza, iż umysł jest zwierciadłem, w którym odbija się świat zewnętrzny, a ponadto, że człowiek może także poznać owe idee dzięki rozumowi, w którym się one – równie biernie, jak przedmioty materialne w postrzeżeniach zmysłowych – odbijają. Po czwarte, że poznanie idei jest przypominaniem ich sobie. Człowiek był kiedyś czystym duchem

⁵¹ Ibidem, ss. 116–117.

⁵² Ibidem, s. 417.

i wówczas pojmował bezpośrednio idee, zaś potem przyjął postać cielesną, ale zachował pamięć z okresu istnienia jako byt czysto duchowy i żywi pragnienie odtworzenia owej pierwotnej całości. „Jest to teoria reminiscencji oparta na indyjskiej doktrynie metempsychozy⁵³. Po piąte, świat idealny jest doskonały, a świat materialny doskonały nie jest, bowiem gdyby taki był, byłby identyczny z tamtym. „Istota najwyższa mogła więc dostarczyć światu tylko słabego odbicia swej własnej doskonałości. Tak ład, harmonia i proporcja zastępują w rzeczach jedność boską⁵⁴. Po szóste, idea piękna musi określać mniej własności, niż posiadają przedmioty materialne, bo zawierać może tylko to, co jest im wspólne, a nie to, co specyficzne. Po siódme, ludzie zachowują śladową i uśpioną pamięć piękna idealnego, którego doświadczały w życiu przedinkarnacyjnym, co wzbudza w nich chęć naśladowania piękna ziemskiego. Po ósme, artystą jest człowiek, u którego owa wrodzona pamięć piękna idealnego jest najżywsza, a w związku z tym umiejętność dostrzegania i naśladowania zawsze niedoskonałego piękna wcielonego – największa. Niedoskonałe, postrzegane zmysłowo piękno wcielone artysta udoskonala z uwagi na owo niewyraźnie pamiętane piękno idealne i daje mu wyraz w dziele sztuki. „Obraz ten, już oddalony, typowej doskonałości rzeczy jest to właśnie to, co Platon zowie ideałem⁵⁵. Konkluzja Vérona jest więc taka, że skoro teoria Platona opiera się na założeniu o metempsychozie i reminiscencji z życia sprzed inkarnacji, to przyjęcie go sprawia, że cała teoria ma charakter fantastyczny, natomiast jego usunięcie rujnuje tę budowlę. Ponadto, nie do pojęcia jest, jak idea abstrakcyjnego piękna mogłaby być wzorem naśladowania artystycznego, skoro właśnie „logicznie wyklucza wszelką rzeczywistość materialną⁵⁶, więc między światem idealnym a światem materialnym istnieje przepaść. Piękno idealne rozumiane po platońsku byłoby niepojęte dla człowieka i nie dawałoby się urzeczywistnić w przedmiotach realnych, a zatem ideał platoński, gdyby był wspomnieniem, nie mógłby być wspomnieniem idei absolutnej, a jedynie niedoskonałych, zmateralizowanych typów, które człowiek oglądał w poprzednich wcieleniach. Ideał rozumiany jako idea jest natomiast jeden, niezmienny. „Bezpośrednie zatem naśladownictwo piękna absolutnego jest czystym absurdem⁵⁷.

⁵³ Ibidem, s. 422.

⁵⁴ Ibidem, s. 423.

⁵⁵ Ibidem, s. 424.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 426.

Oparta na niedowodliwych hipotezach metafizyka platońska prowadzi do trzech absurdalnych implikacji, niezgodnych ze stanem faktycznym sztuki, a zarazem wzajemnie sobie przeczących. Po pierwsze, że prawdziwą sztuką – odzwierciedlającą ideał – jest sztuka unikająca ekspresji, bo ideał musi być niezmienny i nieruchomy, przeto sztuka musi być niezróżnicowana, po drugie, że artysta jest nietwórczym kopistą tego ideału, po trzecie, co pozostaje w skrajnej sprzeczności z drugim, że dzieła artysty – „istoty tak poniżonej” – są doskonalsze od dzieł samego Boga⁵⁸. Platonizm nie nadaje się przeto na podstawę naukowej estetyki.

Swoją estetykę naukową Véron buduje „od dołu”, od konstatacji, że celem artystów jest bądź wywołanie u widzów przyjemności estetycznej, tj. podobać się dzieła, bądź wyrażenie swojej osobowości. W sztuce są więc dwa zasadnicze nurty. Pierwszy rodzaj nazywa sztuką dekoracyjną, drugi zaś – ekspresyjną. Następnie stawia tezę empiryczną, że sztuka ekspresyjna przeważa ilościowo nad dekoracyjną. Każde dzieło jest bowiem ekspresyjne, ale nie każde jest estetyczne. Piękno, rozumiane psychologicznie, jako to w dziele, co się podoba, jest rzadko celem artystów⁵⁹. Należałoby więc porzucić ujmowanie estetyki jako nauki o pięknie i w ogóle wyeliminować z niej owo pojęcie. Gdyby jednak, ulegając tyranii reguł i przyjętych zwyczajów językowych, chcieć utrzymać pojęcie piękna, to należy je rozumieć zupełnie inaczej, niż to czyni idealistyczna estetyka. To, co się naprawdę podoba w dziele, to nie przedmiot przedstawiony, ale sposób jego wykonania, a więc artyzm twórcy. Z aprobatą Véron cytuje opinię Étienne’a Josepha Théophile’a Bürgera z *Salonu* 1868:

W dziełach zajmujących tłumy autorzy niejako zastępują miejsce natury. [...]. Chardina podziwiała w szklance, którą on namalował. Geniusz Rembrandta uwielbiają w głębokim i szczególnym charakterze, jaki odbił na tej głowie, która mu pozowała⁶⁰.

Najwyższym uznaniem objęte są te wytwory artystyczne, które uważane są za dzieła geniuszu. A ponieważ estetykę interesują dzieła najwybitniejsze, toteż należy ją rozumieć – postuluje Véron w konkluzji – jako naukę mającą za przedmiot „badanie filozoficzne objawów geniuszu artystycznego”⁶¹.

⁵⁸ Ibidem, s. 437.

⁵⁹ Ibidem, s. 127.

⁶⁰ Ibidem, s. 128.

⁶¹ Ibidem, s. 129.

Celem Vérona było obalenie estetyki akademickiej, zwanej przezeń także „estetyką urzędową”, i wylansowanie na jej gruzach własnej koncepcji. Jego przekonania teoretyczne miały także silne implikacje aksjonormatywne. Krytyka estetyki akademickiej prowadzi do krytyki wspieranej przez nią sztuki akademickiej, zaś lansowana teoria ekspresji udziela wsparcia współczesnej sztuce antyakademickiej, czyli w tamtym okresie – realizmowi/naturalizmowi oraz impresjonizmowi. Krytyczne ostrze Vérona dosięgało także estetyki Struvego, którego prace z pewnością nie były mu znane, niemniej jego poglądy były zbieżne z krytykowaną przezeń ogólnie platonizującą estetyką akademicką. Nie tylko zresztą krytykowaną, ale i ośmieszaną, co skłoniło Struvego do zdecydowanej reakcji. Nie podjął jednak polemiki w obronie platonizującej metafizyki, lecz zaatakował Vérona na obszarze aksjonormatywnych implikacji jego estetyki. Wystąpił jako obrońca wielkiej tradycji artystycznej, zagrożonej tendencjami „negacyjnymi” w sztuce wspieranymi przez koncepcje takie jak Vérona. Można więc sądzić, że Struve po krytyce Vérona uznał fiasko swojej idealistycznej estetyki. Gdyby potrafił jej bronić, zrobiłby to, a skoro tego nie zrobił, to znaczy, że nie potrafił. Nie dlatego wszak, że zabrakło mu umiejętności operacyjnych (ich braku nie można mu odmówić), ale dlatego, że uznał to za niewykonalne.

Struve w rzeczonym artykule nie tylko nie podejmuje polemiki z Vérona krytyką idealistycznej estetyki, ale przezornie w ogóle unika problematyki metafizycznej. Krytykuje jedynie koncepcję otwartego i zarazem zrywającego z tradycją dzieła sztuki, będącą konsekwencją estetyki ekspresji. Powtarza najpierw za Véronem (nie wskazując go wszakże jako źródła) diagnozę współczesnego stanu sztuki i uzupełnia ją o swoją koncepcję „prawdziwej” sztuki. Artysta ma do wyboru albo „czołobitność przed ogołoconą z myśli przyrodą”⁶² – tak czyni naturalizm, albo powielanie konwencji i rutyny – tak zaleca akademizm, albo kierowanie się wyłącznie talentem i negowanie wielowiekowego dziedzictwa artystycznego oraz wykształcenia akademickiego – „takiego właśnie barbarzyństwa dopuszczają się na polu artystycznym Véron i jego adepci”⁶³. Podobnego „barbarzyństwa” dopuszczają się polscy „adepci Vérona” – jest to aż nadto czytelna aluzja do Witkiewicza – „którzy pomimo wszelkiej pretensji do oryginalności zastąpili tylko École des Beaux-Arts Akademią Krakowską, a na kozła ofiarnego zamiast Cabanela wzięli Matejkę”⁶⁴. Wedle tej kon-

⁶² H. Struve, *Sztuka i piękno...*, op. cit., s. 117.

⁶³ Ibidem, s. 121.

⁶⁴ Ibidem, s. 120.

cepcji – wywodzi Struve – „co kto tworzy i jak tworzy to właściwie jest rzeczą obojętną, aby tylko dać dowody talentu”⁶⁵. Struve takiej „estetyce negacyjnej” przeciwstawia swoją koncepcję dzieła sztuki, wedle której jest ono efektem twórczego korzystania z kumulowanej w toku postępu w sztuce wiedzy i umiejętności. Przyznaje nawet rację Véronowi, że bierne kopiowanie konwencji akademickich nie daje wartościowych rezultatów, ale silnie przeciwstawia się jego rewolucyjnej koncepcji sztuki zrywającej z tradycją. Wyraża wiarę w linearny, kumulatywny rozwój sztuki:

[...] jak w naturze, tak i w sztuce nie ma skoków, lecz istnieje rozwój organiczny, polegający na stopniowym przetworzeniu materiałów i form przeszłości, na wydaniu nowych oryginalnych objawów tylko przy pomocy kombinacji czynników już istniejących i działających w przeszłości. [...] Geniusz prawdziwy [...] nie łamie gwałtownie form dawnych [...] nie przerywa ciągłości w rozwoju⁶⁶.

Struve broni tu nie estetyki idealistycznej przeciwko frontalnemu jej zanegowaniu przez Vérona, lecz tradycjonalistycznej koncepcji dzieła sztuki przeciwko koncepcji dzieła zrywającego z akademicką tradycją. Trudno się oprzeć wrażeniu, że po ataku Vérona na akademicki idealizm, uznawszy teorię swoją za niemożliwą do utrzymania, bronił już tylko swego konserwatywnego, mieszczańskiego w gruncie rzeczy, gustu przeciwko gustowi nowoczesnemu, akceptującemu nową sztukę. Wypowiadał się jednak samozwańczo w imieniu „zwykłego śmiertelnika”, którego zmysłu piękna nie zadowala sztuka nowoczesna, a drażni „jedynie jego nerwy wcale niewybrednymi bodźcami”⁶⁷. Dalej już pisał o sztuce nowoczesnej we własnym imieniu, ze złością i jak zawsze *ex cathedra*, że

[...] goni [...] za zwodniczymi marami, bałamuci siebie i innych wymuszonymi utworami samowoli, skazanymi z góry na efemeryczne istnienie. Świadczą o tym adeptci intuicjonizmu, symbolizmu, dekadentyzmu, impresjonizmu, wibryzmu i tylu innych kierunków współczesnej poezji i sztuki szukający nowych dróg, aby tylko nie iść po utworowanym gościńcu, aby uchodzić koniecznie za oryginalnych, jak gdyby oryginalność nie była już możliwa w granicach dotychczasowej kultury estetycznej⁶⁸.

⁶⁵ Ibidem, s. 115.

⁶⁶ Ibidem, s. 127.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem. s. 115–116. Trudno się oprzeć wrażeniu, że pokolenie później Witkacy sparafrazował tę właśnie krytykę sztuki współczesnej, ale zrobił to inaczej, w sposób humorystyczno-ironiczny: „Każdy może tworzyć byle co i ma prawo być z tego

Struve odrzucił więc niemal całą nową sztukę swoich czasów. Co zaś w niej konkretnie uznał za wartościowe, tego nie wskazał. Poprzestał na żarliwej, ale ogólnikowej obronie tradycjonalizmu artystycznego przeciwko tendencjom nowoczesnym. Artykuł kończy się wyznaniem wiary i zarazem apelem o obronę tradycji: „obowiązek nakazuje prawdziwym miłośnikom sztuki bronić dotychczasowej kultury estetycznej, jako jedynej rękoiemi dodatniego rozwoju artyzmu na przyszłość”⁶⁹.

Rejterada z metafizyki i reorientacja tematyczna

Wszystkie te trzy powstałe w różnym czasie artykuły pomieścił Struve w książce *Sztuka i piękno*, co zdaje się sugerować, że z ich treści był nadal zadowolony i że w jego przekonaniu składają się one na całość jego poglądów. Jednak trudno nie zauważyć wycofania się Struvego z problematyki metafizycznej. Zachodzi więc pytanie, czy mimo jej porzucenia naprawdę utrzymywał wcześniej wyartykułowane poglądy w zakresie ontologii wartości, kluczowe dla jego teorii. Obrona idealistycznej ontologii piękna przed krytyką ze strony Vérona (i Witkiewicza) wymagałaby wielkiej pracy filozoficznej, a wysiłku takiego już Struve nie podjął. Sprawia to, że jego *Sztuka i piękno* nie jest systematycznym wykładem teorii estetycznej, lecz antologią tekstów powstałych w różnym czasie, złożoną bez dbałości o to, by wyłoniła się z tego dzieła koherentna koncepcja estetyczna. To, że Stanisław Tarnowski nie zechciał zrecenzować książki Struvego, mimo usilnych zabiegów autora, świadczyć może o tym, że książka ta w jego

zadowolonym, byleby nie był w swojej pracy szczerym i znalazł kogoś, który równie kłamliwie będzie to podziwiał. Ogarniamy wszystkie nie uznane dotąd kierunki: neo-pseudo-kretynizm, filutyzm, na-dudka-wystrychizm, neo-naciągizm, małpizm, papugizm, neo-kabotynizm, fałszyzm, solipsoedryzm, mistyficyzm, nabieryzm, fikto-bydłętyzm, oszukizm, neo-humbugizm, krętacyzm, udawizm (odróżnić od udaizmu, czyli tego, co się udaje w znaczeniu powodzenia), błażnizm, nieszczerizm, w-pole-wyprowadzizm, z-mańki-zażywaizm, przecheryzm, łgizm, łgarstwizm, brać-na-kawalizm, w-mówizm, co-ślina-na-język-przyniesizm, zawracogłowizm. Wszyscy przedstawiciele tych kierunków odetchną w naszej rozkosznej atmosferze Czystej Błagi. [...] Niech żyje czysta, rozkoszna, świadoma swej potęgi, swobodna, bezwstydną BLAGA! [...] O Błago, Czysta Błago – któż cię przelicytuje?!!!!” (S. I. Witkiewicz, *Manifest (Fest-mani)*, Zakopane 1921, [online] <http://polona.pl/item/319858/0/> [dostęp: 13.03.2015]).

⁶⁹ H. Struve, *Sztuka i piękno...*, op. cit., s. 130.

przekonaniu nie dawała się pozytywnie ocenić, a nie chciał jej ocenić negatywnie, bo ogólna jej wymowa, tj. obrona estetyki i sztuki tradycjonalistycznej, była mu bliska⁷⁰.

Książka Struvego stała się wbrew nadziejom autora świadectwem porażki lansowanej przez niego wersji estetyki idealistycznej, porażki, która stała się także jego osobistą przegraną i przyspieszyła jego wycofanie się z życia naukowego i publicznego, a wbrew jego nadziejom wyrażonym w liście do Stefana Pawlickiego, nie przyczyniła się do wzmocnienia „upadającego idealizmu w sztuce”⁷¹.

Po wydaniu *Sztuki i piękna* Struve opublikował jeszcze cztery ważniejsze teksty podejmujące problematykę estetyczną: *Dyletantyzm i krytykę* (1893), hasło *Estetyka* do *Wielkiej Powszechnej Encyklopedii Ilustrowanej* (1897) oraz *Sztukę i społeczeństwo* (1903), a także niewielką książkę *Anarchizm ducha u nas i obcych* (1899, 1901). Artykuł *Dyletantyzm i krytyka* jest aluzyjnym atakiem na niewymienionego z imienia i nazwiska Witkiewicza. Struve zarzuca mu dyletantyzm, a zarzut Witkiewicza, że Struwegu brak wiedzy warsztatowej o malarstwie, odbija kontrargumentem, że wiedza artysty jest syntetyczna, zaś krytyka jest analityczna i wymaga szerokich studiów przygotowawczych, przeto nie wystarczy być artystą, aby być krytykiem. W wymiarze teoretycznym tekst jest ubogi, zawiera tylko jedną ogólną uwagę normatywną, że społeczną rolą krytyki jest

⁷⁰ W liście do Stefana Pawlickiego Struve prosi go o wpłynięcie na Stanisława Tarnowskiego, aby zechciał zrecenzować jego książkę: „Przy sposobności ośmielam się znowu trudzić Szanownego Pana skromną prośbą. [...] Miałem zaszczyt przesłać zarówno Panu, jak i hr. St. Tarnowskiemu moją książkę pt. *Sztuka i piękno*. Ma ona przeciwdziałać radykalizmowi estetycznemu, jaki się u nas w Warszawie na dobre rozsiały zaczął wskutek książki Witkiewicza. Hr. Tarnowski napisał recenzję tej ostatniej w „Przeglądzie Polskim”, a „Tygodnik Ilustrowany” podaje obecnie jej przedruk. Samo zajęcie się tą książką przez taką powagę literacką, jaką jest hr. Tarnowski, podnosi jej znaczenie i wpływa na rozpowszechnienie poglądów w niej zawartych. Mając to na uwadze ośmielam się prosić Czcigodnego Pana o zwrócenie przy sposobności uwagi hr. Tarnowskiemu na moją książkę; może by zechciał ją przeczytać i zdać o niej również publicznie sprawę w „Przeglądzie Polskim” w celu moralnego poparcia powagą swoją zasad zdrowego idealizmu na polu estetyki. Hr. Tarnowski znajdzie w mej książce wszechstronne potwierdzenie głoszonych przez siebie poglądów estetycznych”. Tarnowski najwyraźniej nie podzielał opinii autora książki i recenzji nie napisał. Zauważmy na marginesie, że list ten datowany jest na 20 listopada 1891 roku, a to znaczy, że już wtedy książka była wydrukowana, ale nosiła datę przyszłoroczną. S. Borzym, *Przeszłość dla przyszłości. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 2003, s. 69.

⁷¹ Ibidem, s. 70.

umiejętne kierowanie produkcją artystyczną ku wyżynom ideału, i sugeruje, że jest to jakiś, bliżej jednak przez niego nieokreślony, ideał postępu cywilizacyjnego ludzkości, zagrożony obecnie twórczością zrywającą ciągłość z wielką sztuką przeszłości inspirowaną dyletancką krytyką.

Ideał w późnych pracach Struvego nie jest już boskim prawzorem, ale wyobrażeniem artysty lub społeczeństwa o celu podejmowanych działań. Gdyby od początku w ten sposób rozumiał on pojęcie ideału, Witkiewicz nie miałby powodu, aby wykorzystać argumenty antymetafizyczne, a polemika ograniczyłaby się do starcia dwóch programów normatywnych.

Także w artykule *Estetyka Struve* – zapewne pomny przeprowadzonej przez Vérona krytyki idealistycznej estetyki – unika dywagacji metafizyczno-teistycznych i piękno ujmuje jako „harmonijne zespolenie podmiotowej treści z przedmiotową formą”, utożsamiając to, co podmiotowe, z tym, co idealne⁷². Trzyma się jednak deklaratywnie swojego pierwotnego, baumgartenowsko-batteaux’owskiego rozumienia estetyki jako nauki o pięknie i z tego powodu wpada w kłopoty teoretyczne, których najwyraźniej nie dostrzega. Odmetafizyczniona i odeizowana definicja piękna rozsadza bowiem definicję estetyki jako nauki o pięknie. Piękno definiowane jest już nie jako byt obiektywny, ale jako byt relacyjny, jako efekt aktywnego transponowania przez podmiot pojęcia piękna na jakieś zespoły jakości odbieranych zmysłowo, których nośnikiem jest dzieło jako przedmiot materialny. Ową treść podmiotową rozumie teraz psychologiczne. Idealistyczny pozostał już tylko sposób werbalizacji. Główną energię umysłową wkłada Struve i w tym przypadku w żarliwą obronę tradycjonalizmu artystycznego przeciwko tendencjom antytradycjonalistycznym, postrzeganym jako śmiertelne zagrożenie dla kultury wysokiej.

W *Anarchizmie ducha...* stworzył Struve wizję upadku kultury wysokiej spowodowanego przez tytułowy „anarchizm ducha”, za którego koryfeusza uznał Nietzschego, zaś za artystycznych sukcesorów – twórców wszelkich nieidealistycznych kierunków w sztuce, wśród których znaleźli się między innymi „parnasiści, dekadenci, hydropaci, symboliści,

⁷² H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 94. Myśl ta – przypomnę – pochodzi od Schellinga, ale czy ją wziął od samego Schellinga, czy za pośrednictwem Hegla lub neoheglistów, trudno ustalić, a sam Struve nie ujawnił źródła swego poglądu. Zob. J. Tarnowski, *Heglowski-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część pierwsza: Józef Kremer, „Estetyka i Krytyka”* 2015, nr 36, s. 122.

impresjoniści, wibryści i tym podobni moderniści”⁷³. W tekście tym nie widać już inspiracji platońsko-hegłowskiej, a jego poważna w gruncie rzeczy treść osłabiona jest przez napastliwy i apodyktyczny ton.

W swym ostatnim tekście o sztuce, zatytułowanym *Sztuka i społeczeństwo*, obwieszcza Struve upadek dwóch estetyk antyidealistycznych: naturalizmu, przyjmującego za cel sztuki naśladowanie rzeczywistości, oraz formalizmu, przyjmującego za cel sztuki doskonałość środków artystycznych, co jest oczywistą podwójną aluzją do poglądów Witkiewicza. „Dziś te prądy, zwalczające idealizm w sztuce, należą już do przeszłości, posiadają tylko wartość archeologiczną”⁷⁴ – pisze z wyraźną satysfakcją. A zarazem obwieszcza powrót sztuki, w której dokonuje się „odrodzenie głębszego uczucia, ducha w sztuce, a więc i ideałów”⁷⁵, nie identyfikuje jej jednak konkretnie i przyznaje, że estetyka tej nowej sztuki „nie przyjęła jeszcze charakteru ściśle określonej teorii”⁷⁶. Radość Struvego była przedwczesna, wszak sztuka i jej estetyka po epizodzie symbolizmu poszły w kierunku najbardziej przez niego znienawidzonym – refutacji tradycji.

Struve wycofał się, trudno nie dodać, że chyłkiem, z idealistyczno-metafizycznego rozumienia ideału – kluczowej kategorii swojej estetyki – i zastąpił je rozumieniem potocznym, zdroworozsądkowym.

Dążąc do zmiany tego, co jest, na stan odpowiadający temu, co, według nas być powinno, posiadamy w umyśle naszym pewien gotowy, mniej lub więcej rozwinięty wzór [...]. Taki wzór, według którego pragniemy urobić rzeczywistość, aby odpowiadała naszym wymaganiom, nazywamy ideałem. [...] Ideał ma charakter na wskroś podmiotowy, subiektywny, ściśle związany z indywidualnym nastrojem umysłu⁷⁷.

Pisze dalej, że religia kształtuje „ideały życia przyszłego, transcendentnego”, zaś sztuka „uzmysławia” wiele różnych uniwersalnych ideałów ludzkości. I daje kilka przykładów: dzieło przedstawiające Zeusa wyraża „ideał boskiego majestatu i powagi”, Pallas Atenę – wzniosłą myśl i mądrość, Apollona – zwycięską energię, Herkulesa – niezrównaną siłę fizyczną, Laokoona czy Niobe – „wcielenie serdecznego bólu ojca, matki wobec

⁷³ H. Struve, *Anarchizm ducha u obcych i u nas: studium krytyczne*, Warszawa 1901, s. 27.

⁷⁴ Idem, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 69.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem, s. 67, 71.

tragicznego losu dzieci”⁷⁸. Struve rozumie tu pojęcie ideału typologicznie, psychologicznie, a zarazem społecznie i normatywnie, gdyż dalej definiuje pojęcie prawdziwej sztuki jako takiej, która wyraża dążenia i potrzeby danego społeczeństwa w trosce o jego przyszłość⁷⁹.

Struwego obrona tradycjonalizmu nie wywarła już wpływu na naszą estetykę ani sztukę. W plastyce i literaturze formacja Młodej Polski rozpoczęła proces coraz silniejszego negowania tradycji, którego estetyczną ofiarą stał się nie tylko idealizm postheglowski, ale i antyidealistyczny naturalizm. Późniejsze wystąpienia Adolfa Baslera, Zbigniewa Pronaszki, formistów, BLOK-u, Praesensu położyły kres nie tylko estetyce idealistyczno-akademickiej, ale i walczącej z nią estetyce naturalistycznej⁸⁰. Ta druga jednak odrodziła się po kilkudziesięciu latach jako jeden z nurtów estetyki postmodernistycznej. Pierwsza zaś należy do cmentarzyska idei.

Hegelian-Platonic Inspirations of the First Polish Academic Aestheticians.

Part Two: Henryk Struve

Abstract

In his monumental work *Letters from Cracow*, published since 1843, Józef Kremer, the first Polish academic aesthete, propagated Hegelian aesthetics reinterpreted in Platonic and theistic terms. The work was the first consistent lecture on aesthetics in Polish. Like Hegel, Kremer supported academic art. He significantly influenced Lucjan Siemieński, the most eminent art critic of the age, who published his reviews in Cracow's *Czas* magazine, as well as Henryk Struve, a philosopher and aesthete of the younger generation, who in the 1870s became the main authority on art and the evaluation of works of art, modern ones in particular. Unlike Kremer, who categorically expressed his opinions and who did not have to face opposing views, Struve fought disputes against Véron's views, which were critical of academic-idealistic aesthetics. He also fought a losing battle with Stanisław Witkiewicz. The dispute resulted in the disappearance of academic-idealistic aesthetics, which was also a factor in academic painting vanishing from Polish culture.

Key words

academic art, academic-idealistic aesthetics, Hegel, Plato, Véron, Witkiewicz, work of art

⁷⁸ Ibidem, s. 70.

⁷⁹ Ibidem, s. 72, 80.

⁸⁰ Szerzej piszę o tym w książce *Wielki przełom...*, op. cit.

Bibliografia

1. Borzym S., *Józef Kremer i Henryk Struve*, [w:] *Józef Kremer 1806–1875*, red. J. Maj, Kraków 2007.
2. Borzym S., *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego*, Wrocław 1974.
3. Borzym S., *Przeszłość dla przyszłości. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 2003.
4. Courbet G., *Manifest realizmu*, [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 3, red. H. Morawska, Warszawa 1977.
5. Struve H., *Anarchizm ducha u obcych i u nas: studium krytyczne*, Warszawa 1901.
6. Struve H., *Sztuka i piękno: Studia estetyczne*, Warszawa 1892.
7. Struve H., *Wybór pism estetycznych*, red. J. Sztachelska, Kraków 2010.
8. Taine H., *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, S. Lewental, Warszawa 1896.
9. Tarnowski J., *Hegłowski-platońskie inspiracje pierwszych polskich estetyków akademickich. Część pierwsza: Józef Kremer*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 36.
10. Tarnowski J., *Stanisława Ignacego Witkiewicza system Ontologii Ogólnej*, [w:] *Czytanie Witkacego: studia*, red. A. Czyż, Siedlce 2001.
11. Tarnowski J., *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014.
12. Witkiewicz S. I., *Manifest (Fest-mani)*, Zakopane 1921, [online] <http://polona.pl/item/319858/0/> [dostęp: 13.03.2015].
13. Véron E., *Estetyka*, tłum. A. Lange, Warszawa 1892.

