

Ryszard PANASIUK  
(ŁÓDŹ)

PRZYRODA I SZTUKA  
JAKO WYTWORY PODMIOTU TRANSCENDENTALNEGO  
WE WCZESNEJ FILOZOFII SCHELLINGA

Przyrodę i sztukę zwykło się ujmować jako wobec siebie opozycyjne. Wytwory przyrody bowiem ujmowane są jako istniejące same przez się, ukształtowane mocą właściwych jej mechanizmów, gdy dzieła sztuki są wytworzone przez człowieka w wyniku świadomej, celowej działalności. Przyroda podlega ślepemu determinizmowi, gdy w sztuce człowiek–twórca wdraża w sposób wolny swoją duchową moc zgodnie z regułami techniki właściwej danej formie twórczości.

Niewątpliwie, próbowano przezwyciężyć do pewnego stopnia przeciwieństwo tego, co naturalne i tego, co sztuczne, dopatrując się wspólnej przedmiotom przyrody i wytworom ludzkim idei piękna. Kant np. mówi o pięknie przyrody, świadom jest jednakże radykalnej heteronomii obu porządków: naturalnego i ludzkiego. Przedmioty przyrody człowiek uważa za piękne jedynie wtedy, gdy patrzy na nie tak jak gdyby były dziełami sztuki, to jest gdy dopatruje się w nich jakby zamierzonego uporządkowania elementów tworzących quasi–celową całość<sup>1</sup>.

Wiadomo, że jedną z istotnych tendencji obecnych w myśli romantycznej było dążenie do przezwyciężenia opozycji między przyrodą i sztuką, usiłowanie połączenia tych tradycyjnie przeciwstawnych sobie porządków w jedną całość. Dokonywać się to mogło jedynie drogą wypracowania odmiennych od dotychczasowych ujęć zarówno przyrody jak i sztuki. Przyrody nie można było już tu ujmować jako pozbawionego celowości, podległego jedynie determinizmowi układu elementów. Trzeba więc było zakwestionować ten jej obraz jaki wytworzyła klasyczna fizyka. Z kolei sama sztuka nie mogła być dalej pojmowana jako konstrukt ludzki, czy „pozór” upiększający jedynie życie, bądź wspierający moralność czy służący rozrywce.

---

<sup>1</sup> Kant: *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1964, s. 229–230.

By mogło się dokonać zespolenie przyrody i sztuki głoszone przez myśl romantyczną, musiały się te porządki niejako zbliżyć do siebie i przeniknąć wzajem. Wyrazem tego było wypracowanie romantycznych filozofii przyrody, romantycznej filozofii sztuki oraz rozpowszechnienie poglądu o przewadze estetycznej formy manifestacji ducha ludzkiego nad formami właściwymi nauce. Filozofia sztuki stawała się w ten sposób najważniejszą dyscypliną filozoficzną. Ona zwieńczała konstrukcje systemowe integrując pozostałe wątki refleksji filozoficznej. Dopiero w sferze sztuki dokonywało się przewyciężenie właściwego epoce – w mniemaniu romantyków – rozdarcia i skłócenia żywiołów. Dopiero tu, w obrębie kreacji estetycznej i w jej wytworze człowiek odzyskiwał totalność swojej egzystencji i pełnię zespolenia z całością bytu, przede wszystkim zaś z naturą, obszarem rzeczywistości w tak szczególny sposób wyróżnionej przez romantyków.

Dobrym przykładem tego, właściwego epoce, postępowania jest myśl Schellinga z okresu filozofowania w duchu idealizmu transcendentального. Ten sposób filozofowania zapoczątkowany przezeń rozprawką *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (1795) znalazł swoje pełne, zbierające rezultaty kilkuletnich dociekań ujęcie w dziele *System des transcendentalen Idealismus* (1800). Interesować nas tu będzie jak wyraziło się w dziele tym właściwe tendencji epoki dążenie do zespolenia natury i sztuki oraz jakie racje powodowały jego autorem, że swoją konstrukcję systemową zakończył wykładem filozofii sztuki.

Ogólnie można powiedzieć, że zbliżenie natury i sztuki do siebie umożliwiał Schellingowi metoda transcendentalna. Czymże bowiem jest przyroda w swojej istocie, zgodnie z jej ujęciem w perspektywie transcendentalizmu? Nie jest to bynajmniej byt samoistny, podległy właściwym sobie determinacjom, ale porządek wykreowany przez Ja nieświadome<sup>2</sup>. Mianowicie aktywność wytwórcza (*produktive Aktivität*) Ja, czyli podmiotu transcendentального rozpoczyna się od aktów nieświadomej działalności wytwórczej, w wyniku której powstaje rzeczywistość przedmiotowa, czyli przyroda. Owo Ja nieświadomie tworzące przedmiotową rzeczywistość nie-Ja w istocie wytwarza przedmiotowość jako przedmiotowość tylko dla niekrytycznej świadomości potocznej. Tylko dla niej bowiem sfera zjawiskowa rzeczywistości przedmiotowej, tak jak ona jawi się dla zmysłów i rozsądku (*Verstand*) jest jedyną realną rzeczywistością zewnętrzną, bytującą samoistnie, niezależnie od podmiotu. „Świadomość krytyczna” wie, że tak nie jest, ale świadomość ta jest możliwa jedynie dopiero jako rezultat długiego procesu nieświadomego kształtowania w wyniku którego – jako jego produkt końcowy – powstaje samowiedza (*Selbstbewusstsein*) podmiotu. Samowiedza ta polega w istocie na tym, że rozumie on teraz, iż przyroda jako taka nie ma samoistności bytowej, że jest właśnie rezultatem jego poprzedniej działalności nieświadomej. Podmiot transcendentálny

<sup>2</sup> Schelling: *System idealizmu transcendentального*, tłum. K. Krzemień, PWN, Warszawa 1979, s. 149 i nast.; 255.

dokonyuje odczytania szyfru zjawisk ukrytego w zjawiskach przyrody i rozpoznaje w niej „odyseję ducha”, czyli prehistorię i historię własnych narodzin.

Przyroda więc w ujęciu Schellinga jest tylko tym, co **inne** ducha, jest jakby jego koniecznym przebraniem, maską, czy raczej szeregiem masek, z których każda kolejna coraz bardziej prawdziwie wyraża jego rzeczywiste oblicze. *System idealizmu transcendentального* przedstawia historię samowiedzy Ja transcendentального, w której to historii rzeczywistość przyrodnicza służy jedynie za instrument, dzięki któremu owa samowiedza może się urzeczywistnić.

Nie ulega wątpliwości, że w swojej filozofii przyrody Schelling podejmuje i wyraża idee epoki. Nie przypadkiem tak często powołuje się na Leibniza, który już wcześniej przyjmował istnienie bytu duchowego jako podstawy rzeczywistości materialnej<sup>3</sup>. Przyjmowana ówczas dość powszechnie jako czynnik kształtujący rzeczywistość materialno-zjawiskową siła duchowa, natura naturans, w ramach Schellingiańskiego systemu przekształca się w Ja transcendentale. Ono właśnie, jak to już mówiliśmy, w wyniku swojej nieświadomej działalności produkuje przedmioty przyrody. Mimo iż działa bez świadomego zamiaru, produkty jej mają charakter celowy. Takimi celowymi produktami naturalnymi dla Schellinga – idzie on tu niewątpliwie za Kantem – są przede wszystkim twory organiczne. Jednakże – w przeciwieństwie do Kanta – celowo ukształtowane są dlań nie tylko poszczególne organizmy, ale także przyroda jako całość<sup>4</sup>. Przyroda więc, w ujęciu Schellinga, jest celową, organiczną całością, nieustannym procesem wyłaniania się i giniecia form tworzonych w wyniku nieświadomej wytwórczej (*creative*) aktywności Ja transcendentального, czyli ducha, który w ten sposób – jak to już sygnalizowaliśmy – zdąża do poznania siebie.

Jeżeli Schelling znał treść owej luźnej kartki zapisanej ręką Hegla, albo był jej autorem, kartki którą znamy pod nazwą *Najstarszego systemu idealizmu niemieckiego* (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*), to można powiedzieć, że w swoim dziele z 1800 roku odpowiedział na postawione tam pytanie: „Jak musi być ukształtowany świat dla istoty moralnej”<sup>5</sup>. Rzeczywiście, podmiot (*ein morales Wesen*) mógł się odnaleźć w tak pojętym świecie jako swoim w wyniku refleksji, która odsłaniała w przyrodzie ślady jego własnych, uprzednio nieświadomie dokonanych działań.

Jednakże powstaje pytanie, dlaczego podmiot, który w wyniku aktu refleksji podjętej zgodnie z wymogami metody transcendentальной ukazał przyrodę jako właściwe i pierwotne swoje mieszkanie, nie poprzestał na rezultacie tego aktu, to jest nie zadowolił się kontemplacją przyrody jako właściwej sobie sfery egzystencji? –

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 151.

<sup>4</sup> Por. tamże, s. 197 i nast.

<sup>5</sup> *Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego* w: R. Panasiuk: *Schelling*, Warszawa 1987, s. 150.

Dlaczego, zgodnie z wywodem zawartym w *Systemie idealizmu transcendentального* musi on dotrzeć do królestwa sztuki, by tam dopiero znaleźć pełnię samoafirmacji? – Można by zapytać dalej – antycypując rozwiązanie podane później przez Hegla – dlaczego owa „odyseja ducha” nie kończy się na filozofii raczej?

Odpowiedź na oba te pytania, która ujawni jednocześnie konieczny związek filozofii przyrody i filozofii sztuki w systemie transcendentálním Schellinga należy zacząć od ukazania, co stanowi wartość naczelną organizującą jego namysł filozoficzny z okresu transcendentalizmu. Otóż wartością tą jest pełne zespolenie podmiotu z uniwersum, z całością, jedność ducha i przyrody, jedność wolności i konieczności. Jedność owa istniała „na początku”; poprzedzała ona obecny stan rozdwojenia i refleksji. Stan jedności człowieka i przyrody wyrażający się w dawniej istniejącej jedności i twórczości duchowej pod postacią mitologii należy jednakże do przeszłości i nie może być bezpośrednio przywrócony. Poza tym podmiot w owym stanie istniejący był podmiotem nieświadomym siebie; jego bezrefleksyjne pogrążenie w naturze czyniło go właśnie nieświadomym jego własnej istoty. W systemie filozofii transcendentальной wpisana jest jakby pewna historiozofia: duch, czyli podmiot transcendentálny rozwija się w koniecznym procesie swej autodynamiki od owej wyjściowej jedności ku rozdwojeniu gdzie pojawia się refleksja, by zakończyć swoją wędrówkę ku samowiedzy w nowej formie jedności z universum, ale takiej jedności gdzie integracja z całością będzie aktem świadomym. Tak więc duch nie może pozostawać w stanie pierwotnego zespolenia z naturą, trwałby bowiem w ten sposób w stanie jakby wiecznego uspienia. Musi wkroczyć w świat rozdarcia i konfliktu, a właściwie wytworzyć ów świat refleksji i separacji od całości, by za jego pośrednictwem uzyskać rozpoznanie swojej własnej istoty. Należy pamiętać, że refleksja nie może tu być celem, lecz jedynie środkiem<sup>6</sup>. Człowiek jako podmiot refleksyjny jest, jak mówi Schelling, „wiecznym fragmentem”. W stanie owego rozdwojenia i separacji od całości uzyskuje on świadomość siebie i swojej sytuacji oraz podejmuje wysiłek przezwyciężenia tego rozdwojenia. Jeżeli refleksja traktowana jest jako środek i zło konieczne jedynie, jeżeli pracuje ona na to, by samą siebie unicestwić, to jasne jest, że właściwym dla niej światem ostatecznym spełnienia nie może być filozofia polegająca na pojęciowej formie dyskursu. Należy dodać, że filozofia przyrody jako produkt rozdwojenia i refleksji także jest przejściową formą aktywności podmiotu znamionującą czas rozdwojenia i służy jedynie jako środek do jego zniesienia<sup>7</sup>. Jeżeli naczelną wartością dla podmiotu jest jego integracja z całością, a pierwotnie naturalna forma należy do przeszłości i nie może być odzyskana, to podmiot, jeżeli chce ową pełnię zintegrowanego z universum istnienia uzyskać, musi podjąć działanie, które tę pełnię istnienia wytworzy. Tym nowym światem,

<sup>6</sup> *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, w: Schelling: *Frühschriften*, Berlin 1987, s. 150.

<sup>7</sup> W. Wieland: *Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur*, in: *Materialem zu Schellings philosophischen Anfängen*, s. 256 i nast.

w którym podmiot pozbędzie się wreszcie swojej fragmentaryczności, będzie teraz już nie przyroda, ale sztuka.

Dlaczego sztuka właśnie? – Sztuka jest nowym i ostatecznym królestwem ducha, który przeszedł wspomnianą wyżej drogę samoewolucji zmierzającej ku samowiedzy; królestwo to tworzy jednocześnie analogon i jakby odwrotność królestwa przyrody. Jedność fundamentalna obu porządków polega na tym, że zarówno przyroda jak sztuka są wytworami tej samej w istocie aktywności<sup>8</sup>. Tworząca je zasada jest ta sama. O ile jednakże przyroda – jak pamiętamy – powstaje w wyniku nieświadomej aktywności Ja, to sztuka ma swoje źródło w jego świadomym akcie wytwórczym. Ta różnica między przyrodą i sztuką jest bardzo istotna. Można by powiedzieć, że o ile w wyniku ślepego, mechanicznego działania przyroda w ostatecznym rezultacie wyłania z siebie samoświadome Ja, to tutaj na obszarze sztuki ruch odbywa się w odwrotnym kierunku: od świadomego siebie Ja do „nieświadomej” rzeczywistości przedmiotowej dzieł sztuki. W ten sposób w postaci sztuki zostaje wytworzony analogon przyrody: rzeczywistość przedmiotowa ukształtowana celowo, jednakże taka, gdzie świadoma działalność Ja jest przyczyną jej powstania. Sztuka jest nowym obszarem integracji, który podmiot stwarza sobie niejako z nowym obszarem integracji, który podmiot stwarza sobie niejako z zamysłem, by wyjść ze świata rozdwojenia i separacji od całości.

Ambiwalentny charakter tej konstrukcji rzuca się w oczy: Podmiot świadomy, który wyszedł z przyrody jako swego naturalnego łona i pragnie do niej wrócić nie może tego uczynić nie niszcząc świadomości siebie – właściwego warunku swojego istnienia. Musi więc stworzyć sobie jakby kopię universum naturalnego w postaci sztuki, która stanie się odtąd jego nowym mieszkaniem. Świat sztuki musi istnieć niejako mocniej i lepiej niż dotychczasowe schronienie ducha – przyroda. O ile bowiem w przyrodzie jego działalność przebłykiwała w sposób niejasny i zaszyfrowany w wielorakości form przez nią wytworzonych, tu, w sztuce, jego obecność jest wyrazista i jawna.

Duch w sztuce ma się sobie odstąpić w pełni, całkowicie. Nieskończona aktywność Ja ma złąć się z przedmiotem skończonym, tworząc z nim jedność. Tak więc świadomy siebie podmiot pragnie na nowo zatopić się w nowym rodzaju przedmiotowości, ale pragnie to uczynić w ten sposób, by nie utracić samowiedzy. Musi on jednakże pozbyć się dyskursywnej postaci świadomości, jest ona bowiem złem towarzyszącym rozdwojeniu i separacji Ja od całości<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *System idealizmu transcendentnego*, s. 22–23.

<sup>9</sup> „Die bloße Reflexion... ist eine Geisteskrankheit des Menschen... Sie ist ein übel, das den Menschen selbst ins Leben begleitet und auch für die gemeineren Gegenstände der Betrachtung alle Anschauung in ihm zerstört”; *Schelling Ideen zu einer Philosophie der Natur*, wyd. cyt. Bd. I, s. 171–172.

Wywód swój, naśladowując metodę konstrukcji Fichtego z *Wissenschaftslehre* Schelling zaczyna, jak wiadomo od *intellektuelle Anschauung*, uważając takie zapoczątkowanie dyskursu filozoficznego za warunek spekulacji w duchu transcendentalizmu<sup>10</sup>. Uważa, że w ten sposób jego dyskurs zakreśla koło i wraca – zgodnie z rygorami naukowej konstrukcji – do punktu wyjścia. Jest to jednakże powrót na wyższym szczeblu. Ja, które dotarło do królestwa sztuki, przebywa w świecie, by się tak wyrazić, bardziej oswojonym, bowiem budowanym ze świadomym zamysłem. Wolność przeto, która jest zasadą autodeterminacji dynamiki Ja, jakkolwiek obecne w całej jego prehistorii i historii, tu dopiero znajduje swój najpełniejszy wyraz, gdyż towarzyszy jej świadomość tej wolności, gdy uprzednio torowała sobie drogę przez mechanizmy ślepej konieczności procesu przyrodniczego<sup>11</sup>. Jest to wolność dla Ja, nie zaś jak dotąd ukryta przed podmiotem działającym, odsłaniana dopiero post factum przez podmiot filozofujący. W sztuce, w każdym jej wytworze istniejącym jako byt skończony duch, idea, czyli to, co nieskończone, uobecnia się w pełni i ostatecznie. Nowy rodzaj przedmiotowości, wyposażony w walory estetyczne, jest obszarem, w którym byt ducha osiąga pełnię zaspokojenia<sup>12</sup>. *Aesthetische Anschauung* jako „organon i dokument filozofii” unieważnia pomocny dotychczas w zdobywaniu przez Ja samowiedzy dyskurs pojęciowy, gdyż w wykreowanych przez się wytworach artystycznych może ono przyglądać się sobie bezpośrednio.

Mówiliśmy już, dlaczego Schellingiński ruch podmiotu ku samowiedzy nie może kończyć się na filozofii jako pojęciowym dyskursie. Podkreślamy jeszcze inny nieco aspekt tego samego problemu: Refleksja filozoficzna nie wytwarza rzeczywistości przedmiotowej, jest przeciwieństwem wytwarzania przedmiotowego, Schellingowi zaś zależało na tym, by wyszedłszy z przyrody podmiot mógł na nowo schronić się w rzeczywistości przedmiotowej, w świecie realnie istniejącym. Ale teraz może to już tylko uczynić w obszarze sztuki jako obszarze wytworów świadomej działalności.

W rozdziale czwartym głównym (*vierter Hauptabschnitt*) *System idealizmu transcendentalnego* mówi Schelling wprawdzie o trzecim okresie historii, będącym syntezą losu i natury, okresie, w którym rządzić będzie opatrność i Bóg objawi się w pełni, ale jest to sprawa nie dającej się bliżej określić przyszłości. Na razie światem historii rządzi przypadek i namiętności egoistycznych indywidualuów motywują ich chaotyczne działania. Mimo iż w historii Bóg stopniowo i ustawicznie objawia się<sup>13</sup>, jest ona boginią, gdzie rządzi arbitralna wola (*Willkür*)<sup>14</sup>. Sztuka natomiast

<sup>10</sup> „Ogląd intelektualny jest organem wszelkiego myślenia transcendentalnego” (*System idealizmu transcendentalnego*, s. 47).

<sup>11</sup> *System idealizmu transcendentalnego*, s. 346–347.

<sup>12</sup> Tamże, s. 350 i nast.

<sup>13</sup> Tamże, s. 336.

<sup>14</sup> Tamże, s. 320.

istnieje już dziś. Już obecnie, mimo iż świat społecznych warunków egzystencji ludzi odbiega od ideału (a może właśnie dlatego) jest ideałem zrealizowanym i realizowanym nieustannie przez akty twórcze artystycznego geniuszu ludzkości.

Z naszego dotychczasowego wywodu można by wnosić, że w ujęciu Schellinga podmiot transcendentálny buduje sobie całkowicie świadomie świat estetycznego porządku wartości, by schronić się tu bezpiecznie. Nie jest to do końca prawdą.

Proces kreacji wartości estetycznych nie jest procedurą podlegającą w pełni kontroli świadomości dyskursywnej, przeciwnie, Schelling pragnie ten kreowany przez podmiot świat przedstawić jako rodzaj rzeczywistości, który jest wyłaniany co prawda ze świadomą intencją. Ja co do zamiaru, ale nigdy co do rezultatu. Jeżeli kreacja estetyczna jest wytwarzaniem dzieł sztuki, jest to zawsze ruch od tego, co świadome do tego, co nieświadome. Przeciwwstawiając sobie wzajem czynność i rezultat czynności Schelling musi przedmiot traktować jako to, co nieświadome. Ale w tej koncepcji świata sztuki jako tego, co nieświadome jest coś więcej jeszcze. Kreowanie dzieł sztuki, rzeczywistości estetycznej jest procesem, w którym biorą udział świadome podmioty, wydawało by się więc, że jest to w pełni dzieło ludzkie. Jednakże nad owym procesem kreowania zawisł cień tajemnicy. Dzieła sztuki tworzy bowiem geniusz. A geniusz – rzadkie zjawisko wśród śmiertelnych – to nie rzemieślnik kształtujący przedmiot według wyuczonych wzorów, ale ktoś, kto wytwarza całkowicie nowe formy estetycznego piękna. Jest on działającym narzędziem siły wyższej, przyrody czy Boga, nieświadomy natury mechanizmu, który nim porusza, działa jakby był prowadzony przez kogoś za rękę<sup>15</sup>. Najistotniejszy moment aktu twórczego artysty–geniusza przypomina więc całkowicie nieświadomą aktywność wytwórczą. Ja kształtującą rzeczywistość przyrodniczą. Tak więc świat wytworów sztuki to nie rzeczywistość konwencjonalna, zaprogramowana, ale porządek narzucający się człowiekowi swoją koniecznością i mocą istnienia. W tym względzie podobny jest przyrodzie. A więc nie tylko rezultat – częstokroć dla samego artysty nie w pełni zrozumiały i zaskakujący – ale także najistotniejsze mechanizmy procesu twórczego wymykają się kontroli świadomości. „Poezja” – w przeciwieństwie do rzemiosła – pierwiastek najistotniejszy w sztuce, jest cudem i łaską siły wyższej. Tak jak filozof posługujący się intuicją intelektualną (*intellektuelle Anschauung*) tak też geniusz–artysta – obaj obcujący z absolutem sytuują się poza obszarem potocznej świadomości i dostępnego wszystkim sposobu działania w świecie. Ja skończone, by móc obcować z absolutem czynić to musi bądź w formie jego filozoficznego oglądania (*intellektuelle Anschauung*) bądź artystycznej reprodukcji w materiale skończoności. Są obaj – filozof i artysta – wybrańcami Boga, najszlachetniejszymi przedstawicielami gatunku ludzkiego. Tylko za ich pośrednictwem wielość skończonych podmiotów empytycznych może dostąpić obcowania z tym, co

<sup>15</sup> Tamże, s. 349 i nast.

nieskończone. By Intellektuelle Anschauung znalazło swoje dopełnienie i realizację w przedmiotowym oglądzie estetycznym (*ästhetische Anschauung*) filozof musi stać się artystą, dlatego też filozofia sztuki musi koronować całość dyskursu dotyczącego transcendentalnej historii świadomości. „Sztuka stanowi więc dla filozofa wartość najwyższą, ponieważ jak gdyby otwiera przed nimi najświętsze sanktuarium, gdzie w wiecznym i pierwotnym zespoleniu jakby płomieniem goreje to, co w życiu i działaniu, podobnie zresztą jak w myśleniu, samemu sobie wiecznie musi się wymykać”<sup>16</sup>.

Staraliśmy się pokrótce pokazać, jak w ujęciu Schellinga podmiot transcendentalny dokonuje zespolenia przyrody i sztuki, jak przyroda w sztukę przechodzi, a sztuka podlega niejako „naturalizacji” przez zaakceptowanie w niej roli tego, co nieświadome w działalności podmiotu oraz roli genialności w akcie twórczym. Ograniczyliśmy się do okresu rozwoju jego myśli, który kończy się na *Systemie idealizmu transcendentalnego*, gdyż w późniejszych swoich pracach Schelling nieco zmodyfikuje swoją koncepcję wzajemnego odniesienia przyrody i sztuki, w związku przede wszystkim ze zmianą ogólnej koncepcji filozoficznej. Jak wiadomo, od 1801 r. rozwija on tzw. filozofię tożsamości (*Identitätsphilosophie*). Jednakże należy podkreślić, że kilku przynajmniej zasadniczym motywom rozwiniętym w traktacie z 1800 roku pozostaje on wierny także w późniejszym okresie twórczości. Idzie przede wszystkim o traktowanie dzieła sztuki jako jedności tego, co skończone i tego, co nieskończone, pojmowanie geniuszu, sztuki jako porządku o samoistnym, samoceLOWYM statusie, etc.

Pozostaje zastanowić się pokrótce nad sensem owego, dokonanego przez Schellinga zespolenia sztuki z naturą i jednocześnie wywyższenia jej nie tylko ponad samą przyrodę, ale także filozofię. Ekscentryzujące spojrzenie na przyrodę, negacja „ilościowego”, matematycznego przyrodoznawstwa epoki i łączące się z tym próby wypracowania nowego spojrzenia na przyrodę stanowi charakterystyczny rys epoki<sup>17</sup>. Buntowano się w ten sposób przeciwko redukcji człowieka do fragmentu mechanizmu skrajnie deterministycznie ujętego universum<sup>18</sup>, poszukiwano takiej wizji przyrody, w której możliwe byłoby jego istnienie i działanie jako bytu wolnego<sup>19</sup>. Przyroda pojęta jako celowy organizm, jak w *Systemie idealizmu transcendentalnego* Schellinga, wytworzona przez podmiot transcendentalny i będąca tym samym „modyfikacją Ja”<sup>20</sup> dawała taką szansę. Tak więc konstruowano rzeczywistość, by możliwa była w niej wolność. Filozofia transcendentalna miała być

<sup>16</sup> Tamże, s. 367.

<sup>17</sup> Por. np. poglądy Hamanna, Hölderlina, Novalisa.

<sup>18</sup> Por. np. J. W. Goethe: *Zamyślenie i prawda*, Warszawa 1957, t. 2, s. 53 i nast., s. 375 i nast.

<sup>19</sup> Por. *Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego*, dz. cyt. s. 150.

<sup>20</sup> *System idealizmu transcendentalnego*, s. 350.

w swoim podstawowym zamyśle filozofią wolności<sup>21</sup>. Z drugiej strony protest przeciwko deterministycznemu i zarazem utylitarnemu traktowaniu przyrody, co łączyło się jednocześnie z zerwaniem z nią intymnej więzi emocjonalnej wyrażał w myśli romantycznej dążenie do przeciwstawienia się systemowi wartości kształtującej się cywilizacji przemysłowej, cywilizacji odwołującej się do korzyści materialnej jako wartości najwyższej. Romantycznie ujęta przyroda, podniesiona do godności absolutu z wpisanymi w nią wartościami estetycznymi, miała stanowić alternatywę dla ideałów wyłaniającego się świata społecznego cywilizacji mieszczańskiej. Chroniąc się w objęcia przyrody jako obszaru, w którym możliwa jest wolność podmiotu i jednocześnie integracja z całością jako wyższym porządkiem wartości, romantycy wyrażali swoje bezsilne rozczarowanie biegiem spraw społecznych. Nie dostrzegali bowiem w istniejących warunkach możliwości realizacji ideału drogą przemian stosunków społecznych. Rozczarowanie wynikami Rewolucji Francuskiej w połączeniu z żalonym stanem stosunków polityczno-społecznych w ówczesnych Niemczech niewątpliwie musiało przyczynić się do powstania tego typu orientacji w myśli niemieckiej przelotem XVIII/XIX wieku, jeżeli chodzi o pogląd na przyrodę.

Pamiętajmy jednakże, że do określonej wizji przyrody dołącza się tu określoną koncepcję sztuki. „Sztuka jest kwiatem, koroną przyrody; Przyroda staje się boską dopiero poprzez zespolenie z różnoraką, lecz harmonijną sztuką”<sup>22</sup>. Dlaczego przyroda, zdaniem Hölderlina, musi być dopełniona przez sztukę? Otóż przyroda, pomyślana przez romantyków jako rzeczywistość, w której miała realizować się wolność i pełnia egzystencji podmiotu zespolonego z całością, okazała się wartością ambiwalentną. Cechą charakterystyczną organicznie pojętej przyrody jest przecież jej nieustanna zmienność, istnienie bytów jednostkowych w czasie. Jeżeli przyroda jest życiem, to jest jednocześnie śmiercią. Szczodrej generacji indywidualistów towarzyszy w równym stopniu ich nieustanna bezlitosna zagłada. Rozum (*natura naturans*) czyli – jak u Schellinga – Ja transcendentalne, tkwiące u podstawy jej dynamiki nie jest rozumem świadomym; to, co jawi się na powierzchni procesu przemian, przypomina raczej ślepy żywioł, w równym stopniu twórczy jak destrukcyjny, niż rozumne kształtowanie. Poeci, którzy w badaniu przyrody pragnęli zastąpić uczonych, zależnie od nastroju, widzieli w niej „straszną, pożerającą wszystko potęgę” (*dieser fürchterlich verschlingenden Macht*), „monstrualną przemianę” (*ungeheurer Umschwung*) i „młyn śmierci” (*eine furchtbare Mühle des Todes*)<sup>23</sup> lub też wieczne życie, które nieustannie zwycięża śmierć, czyniąc ją tylko

<sup>21</sup> Tamże, s. 57; Schelling wypowiedział to już w roku 1795: „Der Anfang und das Ende aller Philosophie ist Freiheit” (*Vom Ich als Prinzip der Philosophie*, w: Schelling, *Verke. Historischkritische Ausgabe*, Frommann – Holzboog, Stuttgart 1980, Reihe I Bd. 2, s. 101.

<sup>22</sup> Hölderlin: *Grund zum Empedokles*, w: *Sämtliche Werke und Briefe*, Berlin 1970, Bd. 3, s. 114.

<sup>23</sup> *Die Lehrlinge zu Sais*, w: Novalis: *Werke in einem Band*, Stuttgart 1924, s. 285, 286 (*Uczniowie z Sais*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 61).

narzędziem wiecznego trwania owego życia w kołowym przemian<sup>24</sup>. Zarówno pierwszy z cytowanych tu twórców (Novalis) jak drugi (Hölderlin) czują jednakże ten sam respekt i obawę wobec potęgi przyrodniczych żywiołów. Sam Schelling, który przecież spośród myślicieli epoki może najmocniej – dzięki wpisaniu swojej koncepcji przyrody w system transcendentalny – podporządkował ją rozumowi, przyznaje przecież, że „życie trzeba ujmować jako stałą jego walkę przeciw biegowi przyrody i dążenie, by wbrew temu biegowi obronić własną tożsamość”<sup>25</sup>. Ślepy żywioł przyrody, nieustanna przemiana jej form w porządku widzialnym powoduje, iż jest to obszar zagrożenia nie mniejszy niż sfera życia społecznego. W świecie, w którym wszystko podlega bezlitosnemu działaniu czasu nie mogą się zakorzenić i ostać żadne trwałe wartości.

I tu właśnie pojawia się konieczność dobudowania do przyrody sztuki, to jest takiego porządku rzeczywistości, który wyrastając niejako z przyrody i będąc jej jakby dalszym ciągiem przezywcieżałby jednocześnie właściwe przyrodzie ambiwalencje i tkwiące w niej zagrożenia. Mówiliśmy już, że ten sam podmiot kreuje zarówno rzeczywistość przyrody, jak piękna, jednakże w sferze tego, co estetyczne wznosi się on na wyższy poziom. „Ślepy mechanizm” działania znika w sferze sztuki. Ja transcendentalne, można powiedzieć, jest bardziej „u siebie” niż w obszarze przyrody, panuje pełniej nad wytworzonym przez siebie światem, mimo że tu także dołącza się moment nieświadomości. Ważniejsze jest jednakże to, że w obszarze sztuki ulega przewyciężeniu, jeżeli nawet nie w pełni, to w każdym razie radykalnemu złagodzeniu niszczące działanie czasu, tak wszechwładne wśród żywiołów przyrody. Piękno wykreowane przez genialnych artystów jest nieśmiertelne. Pamiętajmy przy tym, że owo piękno nie istnieje poza światem zmysłowym, jest ono wcielone w przedmiot skończony, jest jednością tego, co nieskończone i tego, co skończone, istniejącą w przedziale zmysłowym. Ważne jest jednakże, że tu idea bierze górę nad tym, co materialne; w tym względzie dzieło sztuki ma przewagę nad swoim analogonem – naturalnym organizmem.

Można by więc powiedzieć, że u romantyków, w szczególności zaś u Schellinga daje się dostrzec ruch myśli polegający na przechodzeniu od rzeczywistości społecznej ku przyrodzie, a następnie ku sztuce, jako kolejnym obszarom rzeczywistości, w których poszukuje się możliwości realizacji ideału. Kompensacyjny charakter tej procedury zdaje się nie ulegać wątpliwości<sup>26</sup>. Jest godne uwagi, że u Schellinga sztuka stanowi jakby namiastkę przyrody, ale taką namiastkę, która posiada

<sup>24</sup> Por. F. Hölderlin: *Hyperion*, w: *Sämtliche Werke und Briefe*, s. s. O. Bd. 2, s. 255–257. tenże: *Pod brzmieniem mego losu. Listy – Hyperion*, tłum. A. Milewska, W. Markowska, Warszawa 1976, s. 428.

<sup>25</sup> Schelling: *System idealizmu transcendentalnego*, s. 205.

<sup>26</sup> Zob. O. Marquard: *Über die Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, w: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Surkamp Verl. Frankfurt a/M. 1973, s. 91 i nast.

walory nie przysługujące oryginałowi. Jedyne sztuka jest nadzieją na przyszłe odzyskanie przez podmiot jedności z całością bytu i zanurzenia się w nim jako powszechnym oceanie poezji<sup>27</sup>. Wartości estetyczne staną się wtedy – jak prorokował autor *Systemprogramm* – także wartościami religijnymi<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> *System idealizmu transcendentnego*, s. 368.

<sup>28</sup> *Najstarszy program systemu idealizmu transcendentnego*, dz. cyt. s. 151.