

SŁAWOMIR RAUBE

(Białystok)

SZTUKA JAKO SYMBOLICZNA INTERPRETACJA ŚWIATA W FILOZOFII CASSIRERA¹

Sztuka to w systemie filozoficznym Cassirera forma symboliczna posiadająca swoje dwa wymiary: przedmiotowy i podmiotowy. Z jednej strony to część kultury rozumiana jako zestaw dzieł należących do określonych dziedzin artystycznych, takich jak malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, literatura, z drugiej zaś to pewien sposób myślenia o rzeczywistości, interpretacja świata, która posiada swoistą logikę, różną wszak od logiki w ścisłe racjonalistycznym znaczeniu². Sztuka jest więc sposobem rozpoznawania świata, jednak innym niż na przykład język czy nauka. Cassirer twierdzi, że nie zrozumiemy sztuki, jeśli pójdziemy za formułą *Ars simia naturae* (Sztuka małą natury), albowiem sztuka nie jest naśladownictwem natury, nie jest jej lustrzanym odbiciem³. Dzięki funkcji artystycznej aktywności i energii samej intuicji kształtujemy świat naszych percepcji, który zyskuje dzięki temu wartość i twórczy charakter⁴. Sztuka pośród różnorodnych

¹ Horyzontem czasowym niniejszej analizy jest tak zwana „późna” filozofia Cassirera, czyli lata 1933–1945.

² Pisze Hanna Buczyńska: „Przez formę symboliczną rozumiał Cassirer aprioryczną strukturę integrującą doświadczenie. Różne formy to różne typy całości syntetyzujących doświadczenie”; H. Buczyńska, *Cassirer*, Warszawa 1963, s. 38. Zob. także P. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*, Warszawa 2013, s. 112.

³ Susane K. Langer, amerykańska badaczka pozostająca pod wpływem Cassirera właśnie, twierdzi, że dokładne reprodukcje świata w ramach doświadczenia zmysłowego nie jest po prostu możliwe, albowiem skutkiem doświadczenia jest zawsze obraz, czyli w ostatecznej instancji wytwór umysłu posiadający znaczenie symboliczne; zob. teźże, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędzie i sztuce*, przeł. A. H. Bogucka, Warszawa 1976, s. 228–229.

⁴ E. Cassirer, *Language and Art I*, [w:] tenże, *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945* (dalej jako SMC), edited by Donald Philipp Verene, New Haven and London 1979, s. 165.

rodzajów działań ludzkich pozostaje aktywnością samoistną, kształtującą swoisty świat obiektywnego doświadczenia, przy czym należy stale pamiętać, że dla Cassirera „obiektywność” jest pojęciem wieloznacznym, nie sprowadzającym się tylko do sensu empiryczno-naukowego⁵. Oznacza to, że sztuka jest nieusawalną energią twórczą i wbrew Hegłowi, który twierdził, że rozplynie się ona w duchu absolutnym oddając prymat filozofii i religii, nigdy nie zaniknie⁶. Według Cassirera sztuka pomaga nam odzyskać bezpośredni kontakt ze światem, który został „zamurowany” symbolami intelektualno-naukowymi i dzięki niej możliwe staje się odzyskanie bezpośredniej intuicji rzeczywistości fizycznej.

Jak rozumieć pogląd niemieckiego myśliciela? Otóż język, a w jeszcze większym stopniu myślenie naukowe, operuje generalizacją, klasyfikacją i abstrakcją; sztuka, a więc interpretacja artystyczna, te procesy jak gdyby unieważnia, bierze je w nawias; jest rozdzajem unieruchomienia rzeczywistości i jej równoczesną intensyfikacją. Nie jest procesem klasyfikowania danych zmysłowych; ona absorbuje indywidualne intuicje twórcze. Jak pisze Cassirer, sztuka nie konceptualizuje danych zmysłowych, lecz je „perceptualizuje” – kształtuje z nich formy ukryte pod zewnętrzną powierzchnią rzeczywistości; jednak formy te nie są abstrakcyjne, pozostają bowiem właśnie zmysłowe.

Cassirer odrzuca nie tylko koncepcję sztuki jako reprodukcji natury, ale kwestionuje także przekonanie, że jest ona ekspresją uczuć. Za głównego reprezentanta tego ostatniego stanowiska uznaje Benedetto Croce⁷. Zarzuca włoskiemu filozofowi, że nie odróżnia on różnych sposobów ekspresji, bo przecież wyznanie miłości w liście nie czyni tego listu dziełem sztuki; zatem nie każda ekspresja jest kreacją artystyczną, choć każde wielkie dzieło zawiera element uczuciowy, ale oczywiście nie wyłącznie. Prawdziwy artysta musi umieć przeciwstawić się grawitacji uczuć, wydobyć z nich coś niepowtarzalnego, aby uniknąć banału tkliwości, albowiem „oddawanie się emocjom oznacza sentymentalizm, nie sztukę”⁸. Jeśli artysta skupia się na przeżyciach swoich stanów wewnętrznych i się nimi w egzaltowany sposób zachłystuje, staje się sentymentalistą i traci autentyczną zdolność artystycznej ekspresji – umiejętność wydobywania i równoczesnego ukonstytuowania czystych zmysłowych form z empirycznego materiału. Zresztą ekspresja nie jest cechą wyłącznie ludzką, występuje również u zwierząt.

Poszukując klucza do Cassirerowskiego rozumienia sztuki, odwołajmy się do fragmentu dotyczącego doświadczenia estetycznego. „Sztuka – pisze Cassirer – nie jest demonstracją i delektacją pustych form. Tym, co intuicyjnie uchwytujemy

⁵ Zob. E. Cassirer, *Language and Art II*, [w:] SMC, s. 185.

⁶ Zob. tenże, *Language and Art I*, [w:] SMC, s. 156.

⁷ Zob. B. Croce, *Zarys estetyki*, przekład zbiorowy, Warszawa 1962, s. 21–51.

⁸ E. Cassirer, *The Educational Value of Art*, wyd. cyt., s. 208.

poprzez medium sztuki i artystycznych form, jest dwojaka rzeczywistość, rzeczywistość natury i ludzkiego życia. A każde dzieło sztuki daje nam nowe podejście do natury i życia i ich nową interpretację. Ale ta interpretacja jest możliwa jedynie w terminach intuicji, a nie pojęć; w terminach zmysłowej formy, a nie abstrakcyjnych znaków. Kiedy tylko tracę te zmysłowe formy z pola widzenia, tracę grunt mojego estetycznego doświadczenia”⁹. Formy, które sygnalizuje Cassirer, mają swoje zbawienne znaczenie na przykład w sztuce komicznej, która rozładowuje nasze napięcia i namiętności, pozwala z sympatią dojrzeć wady ludzkie i dzięki niej „pogarda roztapia się w śmiechu, a śmiech jest wyzwoleniem”¹⁰. Słowem, literatura wydobywa niezliczone możliwości tkwiące w życiu, których bez niej byśmy nie dostrzegli. „Taka sztuka nie jest w żadnym tego słowa znaczeniu imitacją ani reprodukcją, lecz prawdziwym objawieniem naszego życia wewnętrznego”¹¹. Na tym polega, można by rzec, funkcja terapeutyczna sztuki (*katharsis*), choć związana jest ona integralnie z inną – z funkcją poznawczą. „Przeżycie estetyczne – pisze Cassirer – kontemplacja dzieła sztuki – jest stanem umysłu niepodobnym do naszych chłodnych sądów teoretycznych i trzeźwych sądów moralnych. Wypełniają je najżywotniejsze siły namiętności, ale sama natura namiętności i jej sens uległy tu przekształceniu”¹². Dzieła wielkich artystów zmieniają naturę naszych namiętności w ten sposób, iż stają się one nie pasywne, lecz aktywne, bo dzięki aktom kontemplacji (i u twórcy, i u odbiorcy) przestają być ciemne, „stają się jak gdyby przezroczyste”¹³; a w ten sposób wkraczamy do świata czystych form, który jest tworem rekonstrukcji artysty¹⁴. Mówiąc inaczej, sztuka przekształca namiętności, rozładowując je i sublimując, a także (szczególnie w malarstwie i rzeźbie) odsłania nieznane wymiary rzeczywistości: „Wielcy malarze – pisze niemiecki filozof – ukazują nam formy rzeczy zewnętrznych, wielcy dramaturgowie ukazują nam formy naszego życia wewnętrznego. Sztuka dramatyczna odsłania nową głębię i rozległość życia”¹⁵.

Czy można wobec tego traktować sztukę jako pewnego rodzaju naukę metafizyczną, która aspiruje do odkrycia głębi bytu, niedostępnej w doświadczeniu potocznym? Raczej nie. Cassirer idąc śladami uwielbianego przez siebie Goethego pisze bowiem, że sztuka trzyma się powierzchni zjawisk przyrody, ale nawet ta po-

⁹ Tenże, *Language and Art I*, wyd. cyt., s. 157.

¹⁰ Tenże, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 250.

¹¹ Tamże, s. 277.

¹² Tamże, s. 245.

¹³ Tamże, s. 245.

¹⁴ Zob. E. Cassirer, *Language and Art I*, wyd. cyt., s. 164–165.

¹⁵ Tenże, *Esej o człowieku*, wyd. cyt., s. 246.

wierzchnia nie jest nam dana bezpośrednio, mogą ją oświetlić jedynie artyści wybitni w swoich wielkich dziełach. Sztuka okazuje się procesem intuicyjnej czy kontemplacyjnej obiektywizacji świata; podobnie jak mit (myślenie mityczne) sztuka odkrywa ukryte w zakamarkach powierzchni zjawisk konstrukcje i struktury, ożywia rzeczy, udziela im uczuć, stając się w rezultacie swoistą obiektywizacją i maginacyjną. To prawda, że język i nauka także są procesami obiektywizacji, ale w przypadku tych ostatnich jest to obiektywizacja pojęciowa. Problem polega na tym, aby nie rozdzielać tych obiektywizacji, nie traktować ich jako odrębnych zdolności ludzkich, wtedy bowiem wkraczamy na teren wadliwego psychologizmu (*faculty-psychology*), przed którym przestrzegał William James. Wszystkie te różnorodne rodzaje obiektywizacji (mit, religia, sztuka, język, nauka) są równoprawne, bo związane esencjalnie z naturą ludzką; przeżycie, uczucie, wyobrażenia, kontemplacja, myśl, rozum współdziałają w wielkim procesie kształtowania kultury¹⁶. Bez malarstwa czy literatury nasze samorozpoznanie byłoby znikome: „Sztuka i historia są najpotężniejszymi instrumentami pozwalającymi nam wejść w naturę ludzką. Cóż byśmy wiedzieli o człowieku bez tych dwóch źródeł informacji?”¹⁷.

Artysta i doświadczenie estetyczne

Dzieło sztuki zawsze zawiera pewne elementy przeciwstawne, nosi znamiona dialektyki, Heralitejskiej syntezy przeciwieństw. Artysta musi dokonać wielkiego wysiłku przetworzenia wszelkich danych empirycznych; musi stać się autorem tego, co Cassirer nazywa transsubstancjacją czy transfiguracją empirycznego świata po to, by wydobyć wymiar form, prawdziwe życie form (*life of forms*)¹⁸. Już stawialiśmy pytanie, czym są formy dostępne zmysłom, a zarazem ukryte pod powierzchnią widzialnego w codziennej potoczności świata, stanowiące główną domenę artystycznej aktywności. Odpowiedź nie jest prosta, a i sam Cassirer nie daje jasnej odpowiedzi¹⁹. Formy uchwytywane w sztuce wymykają

¹⁶ Zob. E. Cassirer, *Language and Art II*, wyd. cyt., s. 187–188.

¹⁷ Tenże, *Esej o człowieku*, wyd. cyt., s. 328.

¹⁸ Zob. Tenże, *Language and Art II*, wyd. cyt., s. 193.

¹⁹ Sedno tego strukturalnego niejako niedopowiedzenia znaleźć możemy w *Filozofii Oświecenia*, gdzie Cassirer prezentuje doktrynę klascystyczną francuskiego eseisty Dominique’a Bouhours’a i formułuje ogólne przekonanie dotyczące granic artykulacji problemów związanych ze sztuką. Ten pouczający fragment brzmi: „W dziedzinie estetyki natomiast obowiązuje inna norma. Da się bez trudu wykazać cały szereg pojedynczych fenomenów, które są doskonale widoczne i dostępne wszelkiej bezstronnej obserwacji, a którym przecież wszelka ścisłość tak bardzo jest obca, że mogłaby je ona raczej jedynie znieść i unicestwić. Myśl estetyczna swą wartość i swój urok czerpie

się prostemu językowemu skonceptualizowaniu, właśnie dlatego, że nie podpadają pod pojęcia (którymi operuje język i nauka); są domeną intuicji i kontemplacji, a nie składnikiem zmysłowego doświadczenia. To akty kontemplacji, dokonywane dzięki intuicji, stanowią decydujący krok w procesie obiektywizacji artystycznego typu. Problem ten tak oto wyjaśnia Cassirer: „Sfera sztuki jest sferą czystych form. Nie jest światem zwykłych kolorów, dźwięków, własności dotykowych, lecz kształtów i wzorów, melodii i rytmów. W pewnym sensie o wszelkiej sztuce można powiedzieć, że jest językiem, lecz jest to język w bardzo specyficznym sensie. Jest to język nie słownych symboli, lecz intuicyjnych. Ktoś, kto nie rozumie tych intuicyjnych symboli, kto nie potrafi odczuć życia kolorów, kształtów, przestrzennych form i wzorów, harmonii i melodii, jest pozbawiony rozumienia dzieła sztuki – i w ten sposób jest pozbawiony nie tylko przyjemności estetycznej, lecz traci także możliwość wniknięcia do jednego z najgłębszych aspektów rzeczywistości”²⁰. Jest to zadanie, które przekracza możliwości większości ludzi, toteż należy tu mówić o potrzebie genialności. Tak, geniusz może pojawić się w sztuce (choć nie każdy artysta jest geniuszem), ale nie w nauce. Nauka to dziedzina procedur: wybitny uczony musi się podporządkować obowiązującym regułom i paradygmatom, musi respektować metodologiczny schematyzm; w sztuce geniusz jest w stanie (czyli wolno mu) wyrzucić dotychczasowy ład, może narzucić swoje reguły całemu artystycznemu światu i w ten sposób go zrewolucjonizować²¹.

Jednak nawet geniusz nie stanowi dostatecznej gwarancji, że przedsięwzięcie twórcze zakończy się sukcesem. Nad sztuką, a chyba także nad całą twórczością, wisi jakiś rodzaj klątwy uniemożliwiającej spełnienie i poczucie osiągnięcia twórczych zamierzeń. „Artysta, badacz, twórca religii – wszyscy oni mogą dokonać czegoś prawdziwie wielkiego tylko wtedy, kiedy całkowicie poświęcą się swemu zadaniu i kiedy na jego rzecz zapomną o swym własnym bycie. Jednak gotowe dzieło, gdy tylko stanie przed nimi, nigdy nie jest jedynie spełnieniem, lecz zawsze zarazem rozczarowaniem. Nie nadąża za źródłową intuicją, z której wyszło. Ograniczona rzeczywistość, w której się znajduje, sprzeciwia się bogactwu możliwości, które owa intuicja w sobie skrywała. Brak ten za każdym razem odczuwa nie tylko artysta, lecz także myśliciel”²².

nie z precyzji i wyrazistości, lecz z mnogości odniesień, które w sobie zawiera, a przy tym wcale nie traci tego uroku, jeśli nie udaje się tej mnogości w pełni ogarnąć, a różnorodności analitycznie rozłożyć na poszczególne elementy. Wielorakie czy wręcz przeciwstawne sobie impulsy, które myśl taka w sobie niesie, migotliwość jej rozmaitych barw, zwiewność i ulotność nie umniejszają jej znaczenia estetycznego, a w wielu wypadkach dopiero ją właściwie konstytuują”; E. Cassirer, *Filozofia Oświecenia*, przeł. T. Zatorski, Warszawa 2010, s. 273.

²⁰ E. Cassirer, *Language and Art II*, wyd. cyt., s. 186.

²¹ Zob. E. Cassirer, *Goethe a filozofia kantowska*, [w:] tenże, *Rousseau, Kant, Goethe*, przeł. E. Paczkowska-Lągowska, Gdańsk 2008, s. 87.

²² E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze. Pięć studiów*, przeł. P. Parszutowicz, Kęty 2011, s. 128.

Ta „niełatwość” uchwycenia świata w jego niedostępnym dla codziennego widzenia kształcie wynika z migotliwości rzeczywistości, zarówno tej zewnętrznej, przedmiotowo-przyrodniczej, jak i wewnętrznej, podmiotowo-duchowej. Rzeczy jawią się nam, a jeszcze bardziej artystom, w różnych kształtach i konfiguracjach, zależnie od pory roku czy dnia, zależnie od naszych przeżyć i nastrojów. W tym sensie widzenie artystyczne różni się od oglądu naukowego, który zazwyczaj usiłuje dotrzeć do trwałych i niezmiennych struktur rzeczy, próbuje określić je w ich bycie niezmiennym²³.

Podążając drogą interpretacji Kantowskiej Cassirer twierdzi, że w dziele sztuki zawsze tkwi pewna struktura teleologiczna, choć jest ona innego rodzaju niż celowość przyrody ożywionej. I właśnie formy, wydobywane przez intuicję artystyczną, mają związek z tymi strukturami teleologicznymi; co więcej, same formy są natury celowościowej. We wszystkich aktach estetycznej ekspresji znajdujemy struktury celowościowe: każdy element dzieła sztuki pełni określoną funkcję w obrębie całości (nawet w poezji ten schemat można odnaleźć); stąd wynika niepodzielna i fundamentalna integralność prawdziwego dzieła sztuki. Jednak w całościowym dziele sztuki odczuć możemy, jeśli jesteśmy wrażliwi, aspekt subiektywny (intuicja artysty) i obiektywny (teleologiczny); w dziełach wielkich twórców doskonale daje się odczuć to napięcie między tymi dwoma aspektami²⁴, przy założeniu, że wykazujemy aktywność „odbiorczą” i ufamy właściwej kontemplacji. Cassirer stawia bowiem odbiorcom sztuki pewne wymagania natury elitarystycznej: w procesie uczestnictwa w sztuce musimy nauczyć się przekraczać naszą codzienną pasywność ku stanom estetycznej aktywności; musimy jak gdyby rekonstruować proces tworzenia dzieła, jednakże przy pomocy naszych miar i ujęć, doświadczenie estetyczne jest bowiem zawsze dynamiczne, zarówno po stronie twórcy, jak i odbiorcy. W tym doświadczeniu estetycznym uchwytuje się wszak formy dostępne zmysłom, jednak przed zmysłami w ich potocznej drzemce formy te są zakryte; wymaga to wysiłku i świadomości, że odczytywanie form jest równoczesnym uczestnictwem w ich tworzeniu; doświadczenie estetyczne zaczyna się, gdy mój umysł doznaje przemiany, a ja zaczynam patrzeć na obiekty mojej świadomości oczami artysty²⁵. Na dodatek w dziele sztuki występują, nazwane tak

²³ Ale nawet wśród ludzi sztuki odmienności oglądania świata wydają się nieuniknione: „Nie możemy mówić o jednej i tej samej rzeczy jako o temacie obu malarzy. Artysta bowiem nie portretuje ani nie kopiuje żadnego empirycznego przedmiotu – krajobrazu z jego pagórkami i górami, strumieniami i rzekami. Przekazuje nam indywidualną i chwilową fizjonomię krajobrazu. Pragnie wyrazić atmosferę rzeczy, grę światła i cienia. Krajobraz nie jest «ten sam» o wczesnym brzasku, w żarze południa albo w dzień deszczowy czy słoneczny”; E. Cassirer, *Esej o człowieku*, wyd. cyt., s. 242.

²⁴ Zob. także, *The Educational Value of Art*, wyd. cyt., s. 209.

²⁵ Zob. także, s. 214.

przez Johna Dewey'a, własności trzeciorzędne (*tertiary qualities*), czyli własności emocjonalne, i zarówno po stronie twórcy jak odbiorcy²⁶; wyobraźnia artystyczna przereorganizowuje empiryczne dane (dokonuje transsubstancjacji i transfiguracji właśnie), tka nową syntezę i w efekcie daje nam świat ruchomych i żywych form²⁷. Mamy więc do czynienia z bezinteresownością dzieła sztuki. Zatem wyjaśnianie zjawisk i dzieł artystycznych poprzez odwoływanie się do etiologii ludycznej (potrzeba zabawy jako źródło sztuki), czy do interpretacji hedonistycznej (przyjemność jako cel sztuki) jest zdaniem Cassirera całkowicie chybione²⁸.

Perceptualizacja i formy artystyczne

Spójrzmy raz jeszcze na zagadnienie form odsłanianych w aktach twórczych sztuki. Eseiistyczny styl Cassirera, niewątpliwie pociągający literacko, pozostawia jednak za każdym razem pewne niedomknięcie; być może dlatego, że sam problem nie daje się z istoty swojej wyrazić adekwatnie, wszak, zgodnie z założeniami filozofa, język jako struktura symboliczna różni się pod wieloma względami od symbolicznego medium sztuki. Stąd niejako strukturalne niedomówienie, które uzupełnić może *sui generis* jedynie intuicja i kontemplacja²⁹. Mimo to artyście prawie zawsze towarzyszyć musi napięcie i gorzka świadomość, że jego praca

²⁶ Cassirer cytuje następujący fragment Dewey'a: "Z empirycznego punktu widzenia rzeczy są przejmujące, tragiczne, piękne, zabawne ułożone, poruszone, wygodne, dręczące, jałowe, przykre, kojące, wspaniałe, przerażające; są takie bezpośrednio i same z siebie. Cechy te same w sobie stoją na równi z kolorami, dźwiękami, właściwościami dotyku, smaku i zapachu. Jeśli stosując jakiegokolwiek kryterium uznamy te drugie właściwości za podstawowe i «nagie» dane, za takie same musimy bezsprzecznie uznać i pierwsze. Każda właściwość jako taka jest ostateczna; jest zarazem początkowa i końcowa; jest właśnie tym, czym jest, gdy istnieje"; J. Dewey, *Experience and Nature*, Chicago 1925, s. 96; cyt. za: E. Cassirer, *Esaj o człowieku*, wyd. cyt., s. 146.

²⁷ Tenże, *The Educational Value of Art*, wyd. cyt., s. 212–214.

²⁸ Cassirer kwestionuje także poglądy Platona czy Lwa Tolstoja, którzy w sztuce akceptowali wyłącznie funkcję moralną i dydaktyczną; zob. tamże, s. 201.

²⁹ Trudności w artykulacji rozumienia dzieł artystycznych mają, jak się wydaje, wszyscy interpretatorzy. Sięgnijmy do fragmentu wybitnego znawcy sztuki Ernsta Gombricha, by problem ten ujrzeć w innym nieco kontekście: „Historię sztuki można opisać jako podrabianie kluczy służących do otwierania tajemnych zamków naszych zmysłów, do których oryginalny klucz ma jedynie natura. Zamki te są skomplikowane, poddają się tylko wtedy, gdy różne zestawy kluczy próbuje się po raz pierwszy i kiedy wiele zasuwek odsuniętych zostaje w tym samym czasie. Tak jak złodziej, który próbuje włamać się do sejfu, artysta również nie ma bezpośredniego dostępu do wewnętrznego mechanizmu. Może on jedynie swoimi wrażliwymi palcami wyczuwać, iż pod wpływem poruszenia i manipulacji haczykiem i drutem zamek powoli ustępuje. Oczywiście, kiedy już drzwi odskoczą, a klucz uda się dopasować, o wiele łatwiej jest powtórzyć całe zdarzenie. Następna osoba nie musi już być obdarzona specjalną intuicją, wystarczy, iż skopiuje klucz swojego poprzednika”; E. H. Gombrich, *Iluzja i sztuka*, przeł. D. Folga-Januszewska; [w:] tenże, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i opracowanie R. Woodfield, Kraków 2011, s. 140.

i dzieła balansują na granicy tego, co niewyraźalne. „Artysta posiada najsilniejszą wolę – pisze Cassirer – i najsilniejszą zdolność przekazu. Nie spocznie, póki nie znajdzie drogi, by to wszystko, co w nim żyje, obudzić do życia w innych. A jednak właśnie w tym wciąż odnawiającym się strumieniu przekazu czuje się on osamotniony i wycofany w granice swego własnego Ja. Bowiem żadne z dzieł, które stworzył, nie może zatrzymać wszystkich twarzy, które on w sobie nosi. Zawsze pozostaje tu boleśnie odczuwana sprzeczność; to, co «zewnątrzne» i to, co «wewnętrzne», nigdy w pełni się nie pokryje. Jednak dla artysty te granice, które musi uznać, nie stanowią ograniczenia. Nadal tworzy, wie bowiem, że tylko w twórczości może odnaleźć sam siebie i sam siebie posiadać”³⁰.

Pisze Cassirer, że „sztuka daje nam nowy rodzaj prawdy – prawdy czystych form, a nie rzeczy empirycznych”, że „artysta bawi się formami, liniami i rysunkami, rytmami i melodiami”; „Artysta bowiem rozpuszcza twardą materię rzeczy w tyglu swej wyobraźni, rezultatem zaś tego procesu jest odkrycie nowego świata form poetyckich, muzycznych, plastycznych”³¹. Co to znaczy?

Cała trudność, która jest zarazem fascynującą odmiennością i niepowtarzalnością sztuki, wynika z tego, że doświadczenie artystyczne różni się od codziennego czy naukowego, że w nim kolor, kształt, masa nabierają innego znaczenia niż w percepcjach i doznaniach codziennych; to już nie są zwykłe dane zmysłowe, proste impresje układane w pojęcia przy pomocy reguł logicznych, które stanowią budulec zewnętrznego świata fizycznego. W sztuce zmienia się perspektywa doświadczenia zmysłowego; zaczynamy tu postrzegać rzeczywistość w nowym świetle – właśnie poprzez medium form³². Doświadczeniu estetycznemu każdorazowo towarzyszy emocja artystyczna, która się pojawia, gdy delektujemy się życiem form, a ponieważ każda forma posiada nie tylko byt statyczny, ale i dynamiczną siłę, tak trudno poza granicami intuicji i kontemplacji wyrazić adekwatnie doznawanie owych form. Pisze Cassirer: „Gdyby sztuka była tylko zwykłym obrazem natury czy zwyczajną reprodukcją ludzkiego życia, jej istotna wartość i funkcja w kulturze byłaby raczej wątpliwa i kwestionowalna. Ona jest jednak czymś więcej; dodaje, by tak rzec, nowy wymiar do ludzkiego życia, głębie, której nie osiągniemy w naszym codziennym ujęciu rzeczy”³³. Sztuka jest wszak transsubstancją i transformacją. Ale czego, jakiego przedmiotu? Jest transformacją rzeczywistości empirycznej; jest wydobywaniem z niej i manifestowaniem form estetycznych. Autor *Filozofii form symbolicznych* twierdzi, że forma estetyczna

³⁰ E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze*, wyd. cyt., s. 78.

³¹ Tenże, *Esej o człowieku*, wyd. cyt., s. 269 i 270.

³² Zob. tenże, *Language and Art I*, wyd. cyt., s. 160.

³³ Tenże, *The Educational Value of Art*, wyd. cyt., s. 211.

nie jest dana, nie jest po prostu elementem empirycznego świata; musimy ją bowiem ukształtować w autonomicznym akcie twórczej aktywności, nie oznacza to jednak, że formy estetyczne są rezultatami arbitralnych ludzkich ustanowień. Są one, jak powiedziano, transformacjami (transfiguracjami) empirycznego świata, zarówno zewnętrznego, przyrodniczego, jak i wewnętrznego, psychicznego, zatem „cząstki elementarne” ich migotliwych struktur nie są wytworem czystej fantazji; posiadają swoją empiryczną legitymację.

Według Cassirera poeta nie opisuje świata, on dzięki sile własnej wyobraźni konstruuje nowy jego obraz; wydobywa smutek i radość, rozpacz i nadzieję, jednym słowem zaczarowuje najgłębsze emocje ludzkie, ale tylko po to, aby ich formy rozładowały napięcia naszych uczuć i ukoili naszą złość. To jest rodzaj najgłębszej *katharsis*: sztuka oczyszcza, zdejmując ciężary z naszych wewnętrznych lęków – i wprowadza porządek; nie ma zatem niebezpieczeństwa, że Szekspir zarazi nas ambicją Makbeta czy okrucieństwem Ryszarda III. „To, co daje nam poeta, to najgłębsze uczucie; mówiąc słowami Wordswortha, jest to «uczucie przypomniane w ciszy». Nawet w najbardziej emocjonalnej formie poezji, w dramacie i tragedii, czujemy tę nagłą zmianę; czujemy, jak mówi Hamlet, powściągnięcie w środku potoku, w nawałnicy i w powietrznej trąbie naszych uczuć”³⁴. Tylko dzięki formom manifestowanym w dziełach sztuki to powściągnięcie może być osiągnięte.

Formy plastyczne, muzyczne, poetyckie to konstrukcje zawierające prawdziwą uniwersalność, mimo że są odsłaniane przez indywidualnych twórców w jednostkowych aktach kontemplacji. To tak jak w pracach konkretnych uczonych; Newton w ramach swojej jednostkowej biografii intelektualnej odkrywa powszechne mechanizmy obejmujące niezliczone rzeczy; w analogiczny sposób pojedynczy artysta odsłania (a nie arbitralnie tworzy³⁵) uniwersalne mechanizmy perceptualne – czyli formy naoczne rzeczy. Mówiąc inaczej, artysta jest odkrywcą powszechnych form przyrody i przeżyć wewnętrznych, uczony zaś odkrywcą praw przyrody³⁶. Uniwersalność sztuki wyjaśnia Cassirer tym, że jej podstawą są sądy estetyczne, te zaś, zgodnie z poglądem Kanta, nie odnoszą się do przedmiotów jako takich, są tylko czystą kontemplacją tych przedmiotów; ujawniana jest zatem struktura i porządek naszego odnoszenia się, oglądania przedmiotów, i ten sposób oglądania ma charakter uniwersalny. „Wyobraźnia artysty nie wymyśla form rzeczy w sposób arbitralny. Ukazuje nam te formy w ich prawdziwym kształcie, czyniąc je widocznymi i rozpoznawalnymi. Artysta wybiera pewien aspekt rzeczywistości, ale ów

³⁴ E. Cassirer, *Language and Art I*, wyd. cyt., s. 163.

³⁵ Por. B. Andrzejewski, *Problem noumenu w kantyzmie i neokantyzmie*, [w:] R. Kozłowski (red.), *W kręgu inspiracji kantowskich*, Warszawa–Poznań 1983, s. 114.

³⁶ Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, wyd. cyt., s. 240–241.

proces selekcji jest jednocześnie procesem obiektywizacji”³⁷. Słowem, interpretacja artystyczna jest interpretacją przy pomocy form, a nie za pośrednictwem myśli i pojęć. I to jest właśnie ta *differentia specifica* sztuki jako formy symbolicznej pośród innych form symbolicznych, takich jak nauka, język, mit i religia; otóż sztuka operuje symbolami, jak wyżej wymienione rodzaje interpretowania i rozumienia świata, jednakże jej symbolami są perceptualne formy zmysłowe. To implikuje jeszcze jedną odmienność: sztuka zrywa z tradycyjną racjonalnością logiczno-pojęciową. Cassirer wyraża to w taki oto sposób: „Sztuka nie jest przykuta do racjonalności rzeczy lub wydarzeń. Może ona pogwałcić wszystkie prawa prawdopodobieństwa, które estetycy klasyczni uznali za organiczne prawa sztuki. Może nam ofiarować najbardziej dziwaczną i groteskową wizję rzeczywistości, a jednak zachować swą własną racjonalność – racjonalność formy”³⁸.

W tym sensie należy rozumieć to z pozoru osobliwe pojęcie perceptualizacji. Otóż sztuka ma moc porządkowania i syntetyzowania naszego postrzegania zjawisk widzialnych, słyszalnych, dotykalnych i kłębiących się w ramach tego, co nazywamy wewnętrznym życiem ludzkim. To jest najistotniejsza funkcja sztuki. Nieprzecenialną zasługą Ernsta Cassirera było jej wydobycie z gęstwiny niezliczonych dyskusji i polemik najróżniejszych szkół i nurtów estetycznych.

Art as a symbolic interpretation of the world in the philosophy of Ernst Cassirer

Summary

In the philosophy of Ernst Cassirer art is one of the symbolic forms of understanding of reality. Each of them – myth, religion, language, art, history, science – is not only a part of human culture but also a kind of interpretation of the world. It means that there are different worlds – seen and understood by each of the symbolic forms. The main difference between art and science (for example) is that the former relates with intuition, the other with logical concepts and a process of abstraction. Cassirer wrote that science uses conceptualization, but art is founded upon a scheme of perceptualization. The author of the text tries to show which meaning is hidden under these views.

Key words: art, conceptualization, perceptualization, symbol, cognition, experience forms

Słowa kluczowe: sztuka, konceptualizacja, perceptualizacja, symbol, poznanie, formy doświadczenia

³⁷ Tamże, s. 243–244.

³⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, wyd. cyt., s. 275.

Bibliografia

- B. Andrzejewski, *Problem noumenu w kantyzmie i neokantyzmie*, [w:] R. Kozłowski (red.), *W kręgu inspiracji kantowskich*, Warszawa–Poznań 1983.
- H. Buczyńska, *Cassirer*, Warszawa 1963.
- E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971.
- E. Cassirer, *Filozofia Oświecenia*, przeł. T. Zatorski, Warszawa 2010.
- E. Cassirer, *Goethe a filozofia kantowska*, [w:] tenże, *Rousseau, Kant, Goethe*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2008.
- E. Cassirer, *Language and Art I*, [w:] tenże, *Symbol, Myth, and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945* (dalej jako SMC), edited by Donald Philipp Verene, New Haven and London 1979.
- E. Cassirer, *Language and Art II*, [w:] SMC.
- E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze. Pięć studiów*, przeł. P. Parszutowicz, Kęty 2011.
- E. Cassirer, *The Educational Value of Art*, [w:] SMC.
- B. Croce, *Zarys estetyki*, przekład zbiorowy, Warszawa 1962.
- J. Dewey, *Experience and Nature*, Chicago 1925.
- E. H. Gombrich, *Iluzja i sztuka*, przeł. D. Folga-Januszewska; [w:] tenże, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i opracowanie R. Woodfield, Kraków 2011.
- S. K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. H. Bogucka, Warszawa 1976.
- P. Parszutowicz, *Fenomenologia form symbolicznych. Podstawowe pojęcia i inspiracje „późnej” filozofii Ernsta Cassirera*, Warszawa 2013.
-

Autor pracuje w Zakładzie Wiedzy o Kulturze, Uniwersytet w Białymstoku