

Teksty Drugie 1993, 2, s. 84-93



Teoria formatywności Luigi Pareysona

Leszek Brogowski

Teoria formatywności Luigi Pareysona

W 1992 roku w wydawnictwie Gallimard ukazały się *Rozmowy o estetyce* Luigi Pareysona¹ (1918–1991). Jest to pierwsza spośród trzydziestu opublikowanych książek wielkiego włoskiego filozofa przełożona na francuski. Pod tym względem francuskie zaległości równe są naszym. Teraz zostaniemy jednak szybko zdystansowani, bo w najbliższym czasie ukażą się francuskie tłumaczenia jego „trylogii estetycznej”: *I problemi dell'estetica* (1965), *Teoria dell'arte* (1965) i *L'esperienza artistica* (1974), a także *Filosofia della liberta* (1989). Najlepiej będzie przedstawić Luigi Pareysona słowami jego ucznia, Umberto Eco, jedyne go znanego w Polsce przedstawiciela „szkoły turyńskiej”. Autor *Dzieła otwartego* pisze we wstępie do drugiego wydania swojej książki:

zarówno z cytatów jak z pośrednich odniesień, czytelnik będzie mógł zdać sobie sprawę z długu, jaki zaciągnąłem wobec teorii formatywności (*formatività*) Luigiego Pareysona; nie doszedłbym do sformułowania pojęcia „dzieła otwartego” bez przeprowadzonej przez Pareysona analizy pojęcia interpretacji [wyd. polskie, s. 22].

Inny spośród jego słynnych już dzisiaj uczniów, Gianni Vattimo, w pracy *Etyka interpretacji* wprowadza czytelnika w samo serce Pareysonowskiej estetyki, której oryginalność polega na jej powiązaniu z filozofią osoby za pośrednictwem koncepcji hermeneutycznej. Vattimo pisze:

to właśnie w ramach tej ontologii [wolności] sytuuje się centralny aspekt myśli Pareysona — teoria interpretacji i wielości perspektyw historycznych „pojętych” jako niewyczerpywalny charakter bytu. Poznanie prawdy nie jest stopniowym przybliżaniem się do jądra struktur metafizycznych zawsze już *d a n y c h*, lecz zachodzeniem coraz to nowych doświadczeń, sformułowań i interpretacji tego bytu, którego przepastna wolność zbiega się właśnie w planie poznawczym z charakterem niewyczerpywalności [tłum. franc.: *Ethique de l'interprétation*, éd. de la Différence 1991, s. 68].

W przeciwieństwie do Francji i Polski, był Pareyson zawsze należycie doceniany w Niemczech, gdzie położył duże zasługi w opracowywaniu krytycznych dzieł Fichtego i Schellinga, gdzie był członkiem Bayerische Akademie der Wissenschaften, gdzie w 1987 roku otrzymał nagrodę Nietzschego. Aby zakończyć tę prezentację „tytułów do filozoficznej wielkości” dodajmy, że Gadamer w *Warheit und Methode* (wyd. 2, s. 113) podkreśla zbieżność swojej koncepcji z jedną z głównych tez Pareysona, według której mobilność interpretacji nie zależy od subiek-

¹ *Conversations sur l'esthétique*, przeł. G. A. Thiberghien, Bibliothèque de Philosophie, Paryż 1992; dalej numer strony w nawiasie oznacza cytat z tej właśnie książki.

tywności odbiorcy, lecz jest założona przez możliwości bytowe samego dzieła.

Sztuka ma według Pareysona charakter ontologiczny, „ponieważ mieści się ona w samym sercu pierwotnego i źródłowego stosunku człowieka do bytu oraz osoby do prawdy” (s. 59). Dlatego droga uzasadnienia estetyki zmierza poprzez hermeneutykę² aż ku ontologii wolności i filozofii osoby³. Brak refleksji nad tak pojętymi podstawami estetyki zarzuca Pareyson Croce, którego teoria estetyczna dominowała w powojennych Włoszech i w dialogu z którą uformowała się jego własna myśl. Estetyka Crocego jest refleksją nad dziełem ukończonym, a nie nad kształtującą się w twórczym procesie formą artystyczną („sztuka jest identyczna z intuicją, intuicja z liryzmem, liryzm z ekspresją, a ekspresja z pięknem”). Perspektywa taka jest, zdaniem fundatora szkoły turyńskiej, „bezpośrednią konsekwencją jego filozofii, będącej filozofią ducha absolutnego i jego dzieł, a nie filozofią osoby”.⁴ Croce nie mógł ująć pojęciowo procesu twórczego, ponieważ jego filozofia nie dostrzega tego, co indywidualne, co jest tylko dążeniem, ale jeszcze nie dziełem, poszukiwaniem, ale jeszcze nie odkryciem (s. 117). Myśl Pareysona kształtowała się pod wpływem lektur Martina Heideggera, Gabriela Marcela, Karla Bartha; jego praca doktorska (1940) poświęcona była filozofii egzystencji Karla Jaspersa. I właśnie egzystencjalizm stanowi osnowę jego refleksji filozoficznej, egzystencjalizm, który uważał za zamknięcie tradycji niemieckiego idealizmu, a zwłaszcza za podzwonne heglizmu: droga od Hegla wiedzie jego zdaniem nie do Marksa, ale do Kierkegaarda. Egzystencjalizm o Kierkegaardowskim rodowodzie przemienia się u Pareysona w ontologię wolności poprzez nadanie szczególnego znaczenia pojęciu osoby. Celem jego nie jest jednak zbudowanie jakiejś chrześcijańskiej odmiany egzystencjalizmu, ale stworzenie filozofii osoby, w której relacja człowieka do prawdy i prawdy do wolności ludzkiej stanowią źródłowe bieguny refleksji. Bowiern po porzuceniu idei absolutu czy ducha uniwersalnego, byt daje się pomyśleć jedynie jako przepastność, jako Heideggerowski *Abgrund*, jako rzeczywistość oparta na delikatnym fundamencie wolności, która czytelna jest jedynie dla drugiej osoby, będącej — podobnie — źródłem

² „Jeśli jest prawdą — pisze Pareyson — że nie można odsłonić prawdy w inny sposób, niż interpretując ją i określając, to przecie jest także prawdą, że ta interpretacja i sformułowanie jest właśnie objawieniem prawdy, a więc nie jest czymś innym, niż prawda, ale jest samą prawdą, jako czymś posiadanym osobiście” (*Verità e interpretazione*, Milano 1971, s. 27, tłum. pol. w: *Współczesna filozofia włoska*, Warszawa 1977, s. 205).

³ „Uważam, że bez filozofii osoby nie uda się adekwatnie wyjaśnić faktów interpretacji” — s. 73.

⁴ L. Pareyson *L'esperienza artistica*, Milano 1962, s. 292.

wolności. W ten sposób osoba ludzka ujęta jest jako niewyczerpane źródło ciągle nowych interpretacji. Prawdzie a b s o l u t n e j i prawdzię r e l a t y w n e j przeciwstawia on „niewyczerpywalną prawdę” rozumianą nie jako kres drogi, lecz jako źródło dialogu, jaki rozwija się między wszystkimi interpretacjami. Podkreślmy i tutaj zbieżność z Gadamerem: „nikt z nas nie obejmuje swoim sądem całej prawdy, ale (...) cała prawda obejmuje nas obu, w tym, co każdy z osobna sądzi”.⁵

Po dojściu do ontologicznego źródła — już nie konfliktu (Ricoeur), ale dialogu interpretacji — Pareyson rozwija wielowątkową, barwną i złożoną refleksję estetyczną. *Rozmowy o estetyce* są o tyle dobrym wprowadzeniem, że w krótkich rozdziałach zarysowują rozpiętość pojęć i zagadnień jego filozofii. Dobrze jest zresztą nie czytać ich po kolei, ponieważ układ rozdziałów grupuje osobno teksty czysto teoretyczne (1–14) i eseje interpretujące postaci historyczne niektórych pojęć estetycznych (15–23), a wewnętrzne powiązania jednych i drugich stanowią najbardziej pasjonujący wymiar książki.

Estetyka jego rozwija się wokół pojęcia *formatività* (termin ten tłumacząc jako „formatywność”), ujawnionego w analizie procesu twórczego, nazywanego przez Pareysona raczej procesem artystycznym. Bo proces ten nie jest zwykłym „robieniem” (*faire, ποιεῖν*), ale nie jest też „tworzeniem” w mocnym tego słowa sensie. „Sztuka jest oczywiście w sposób istotny innowacją — czytamy — nie jest przypadkiem, że dla jej scharakteryzowania odwołano się, choć w sposób niewłaściwy, do pojęcia tworzenia” (s. 39). Proces twórczy nie jest jednak identyczny z rzemiosłem *τέχνη*, czyli robieniem czegoś według reguł, ponieważ jego twórczy aspekt wyklucza uprzednie istnienie reguły jako normy (s. 219). Dopiero samo dzieło sztuki stanie się regułą (prawem, modelem, wzorcem). Pozostaje jednak rozwiązać zagadnienie, w jaki sposób dzieło sztuki jako prawo estetyczne wyłania się z czegoś, co można by nazwać niebytem, w jaki sposób nie-zasada staje się zasadą. Odpowiedź jest następująca: o ile formowanie (nadawanie kształtu materii) jest środkiem prowadzącym do celu w wielu rodzajach ludzkiej działalności, w s z t u c e f o r m o w a n i e j e s t c e l e m s a m y m w s o b i e; proces twórczy jest operacją formatywną. I Pareyson wyjaśnia to w sztandarowej formule: „Formować znaczy więc «robić», ale chodzi tu o takie robienie, które samo siebie jednocześnie odkrywa”.⁶ Dlatego termin „tworzenie” nie jest według Pareysona najodpowiedniejszy: sztuka jest bowiem w samej swej istocie formowaniem. Łatwo teraz zrozumieć sens jego

⁵ H. G. Gadamer *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 4.

⁶ L. Pareyson *Estetica: teoria della formatività*, Milano 1988, s. 5.

krytyki teorii Crocego. Jest ona niezdolna do adekwatnego ujęcia procesu artystycznego, który nie jest tworzeniem podług idei, ale jakby odnajdywaniem drogi po omacku, serią przybliżeń, wyborów, prób i odrzucania niezliczonych możliwości. „Operacja artysty”, pisze Pareyson w rozdziale poświęconym kontemplacji formy, „nie jest odkryciem, ale wynalazkiem, który prowadzi bezpośrednio z niebytu w byt, i nie zakłada nic, co w postaci idei lub intuicji mogłoby posłużyć za model do skopiowania lub za projekt do wykonania lub za plan do zrealizowania” (s. 31). Sztuka nie stawia warunków wstępnych. Pierwszy gest, a nawet każdy gest, i być może byle jaki gest stać się może zaproszeniem do ukształtowania znaczącego dzieła sztuki. Ale ceną tego niczym nie ograniczonego początku jest towarzyszący tworzeniu stan niepewności, który interpretowany jest czasem jako niemożność odróżnienia prawdziwej wartości estetycznej od nieudanej przygody wiejskiego artysty. Czy możliwa jest więc obiektywna ocena estetyczna?

Jakiegokolwiek obiektywne kryterium sądu estetycznego spełniać musi warunek immanencji, to znaczy wynikać poniekąd z samego dzieła: niedopuszczalne jest arbitralne przenoszenie kryteriów estetycznych z epoki na epokę, z jednej dyscypliny artystycznej na inną, z jednej tendencji sztuki na drugą, z artysty na artystę, a nawet z dzieła na dzieło. Kryterium sądu nie jest wiarygodne, jeżeli nie respektuje specyfiki dzieła i jego niepowtarzalności. Otóż właśnie owa niepowtarzalność dzieła, tzn. w kategoriach filozoficznych jego indywidualność i szczególność, stanowi najtrudniejszą próbę dla wszelkich teorii estetycznych: od obiektywnego kryterium wymaga się bowiem uniwersalności, a indywidualność jest absolutnym jej zaprzeczeniem. Pojęcia ogólne przyjęte jako kryteria estetyczne będą więc po pierwsze nieadekwatne wobec unikalnej natury danego dzieła sztuki (np. żądanie teorii estetycznej, żeby malarstwo było tylko abstrakcyjne; s. 96–98), a po drugie arbitralne, narzucone mu z zewnątrz. Pojęcia szczegółowe przyjęte jako kryteria estetyczne (np. jedynym modelem poezji jest teatr grecki) będą nadzwyczaj ograniczające i sprowadzą się w konsekwencji do uznania kopii za dzieło. Na takim tle dopiero można należycie oszacować doniosłość Pareysonowskiego, eleganckiego i pojęciowo solidnego rozwiązania tego zagadnienia przy pomocy „struktury formatywności”.

Struktura ta, obecna w każdym procesie artystycznym, wynika — jak widzieliśmy — z równoczesności wykonywania i wynajdywania (por. s. 220). Pareyson ujmuje ją w parę pojęć wzorowanych na Spinozie: *forma formata* i *forma formans* — forma uformowana i forma formująca. Z jednej strony forma traktowana jest jako rezultat procesu artystycznego, z drugiej jako zasada. A ponieważ u Spinozy analogiczne pojęcia dotyczą natury (*natura naturans* i *natura naturata*), łatwo

odcyfrować źródło inspiracji: jest nią myśl, że dzieło sztuki posiada strukturę organizmu — tradycja Kanta (s. 216), Goethego czy Schellinga (s. 195).

I faktycznie, odniesienie do tego źródła pozwala rozjaśnić Pareysonowską koncepcję. Wiemy bowiem, że naturę można ująć albo po Arystotelesowsku, jako zasadę tego, co rozwija się samo z siebie, albo po Kantowsku, jako przedmiot możliwego doświadczenia. W jednym przypadku natura jest zasadą, w drugim całością; w jednym jest prawem rozwoju naturalnego, w drugim wszelkim możliwym rezultatem tego rozwoju. Ale w obu przypadkach chodzi o tę samą naturę. Pareyson z pewnością nie wzbraniałby się przed tą egzegezą, bowiem w rozdziale *Forme, organisme, abstraction*, będącym recenzją książki E. Gilsona *Peinture et réalité* (1958), potwierdza *explicite* pokrewność swych koncepcji z koncepcją Gilsona, wykrystalizowaną wokół Arystotelesowskich pojęć *τέχνη* i organizmu. To prawda, że Arystoteles nie zbudował na nich estetyki, ale jeśli jego „filozofia natury dostarcza filozofii sztuki wspaniałego języka” — Pareyson cytuje Gilsona — „to właśnie dlatego, że Arystoteles ujął naturę jako rodzaj sztuki [w greckim znaczeniu oczywiście]” (s. 89).

Wracając teraz do dzieła sztuki, docieramy wreszcie do sensu Pareysonowskiego kryterium, które domaga się *i d e n t y c z n o ś c i* formy pojętej jako wynik procesu artystycznego i formy pojętej jako zasada, którą proces ten sam sobie, już od pierwszego momentu, narzucił jako swe własne prawo rozwoju.

Tożsamość *forma formata* i *forma formans* nie tylko pociąga za sobą to, że ta pierwsza realizuje i rozwija tę drugą, ale także, że *forma formans* nie jest czymś innym niż *forma formata*. Można nawet powiedzieć, że proces twórczości artystycznej jest stopniową weryfikacją tej tożsamości, w tym sensie, że dobiega ona końca, gdy dzieło spełnia się takim, jakim samo chciało być, i że od samego początku dzieło nie chce być czymkolwiek innym, niż dziełem takim, które [z tego procesu twórczego] wyniknie, *j e ś l i* wyniknie. Dzieło do zrobienia nie jest czymś innym, niż dzieło zrobione, *j e ś l i i k i e d y* będzie zrobione [s. 34].

Fragment ten wielostronnie naświetla pojęcie struktury formatywności, centralne dla Pareysona filozofii sztuki i faktycznie przydatne dla rozwiązania wielu zagadnień estetycznych.

Sposób, w jaki wprowadziliśmy to pojęcie, wiązał się z poszukiwaniem obiektywnego kryterium estetycznego. Jest ono w rzeczy samej obiektywne, bowiem sąd dokonany według tego kryterium, odnosząc formę artystyczną do samej siebie, jako ujętej z dwu różnych punktów widzenia, nie nadaje podmiotowi — jego subiektywnym wrażeniom — istotnej roli. Pozostanie wszak do rozwiązania delikatny problem możliwości faktycznego dokonywania tego typu sądów, sprawdzian „estetyki sto-

sowanej”. Jeśli Pareysonowskie rozwiązanie okaże się stosowalne w praktyce, to będzie obiektywne jako wyzwolone od subiektywności odbiorcy. Ponadto unika ono zarówno jednostronnej ogólności, jak i jednostronnej indywidualności: bierze w rachubę niepowtarzalność dzieła sztuki (*forma formata*), ale prowadzi do uniwersalności, bowiem estetyczny osąd danej formy powinien być jednoznaczny — będzie więc „powtarzalny”, dostępny w zasadzie wszystkim odbiorcom i identyczny.

Powiedzieliśmy jednak wyżej, że bogactwo sztuki i jej ontologiczne znaczenie wyraża się w dialogu wielości i *n t e r p r e t a c j i*. Teraz zaś dochodzimy do twierdzenia o obiektywności i uniwersalności sądu estetycznego: czy nie ma w tym sprzeczności? W odpowiedzi pojawia się konieczność precyzyjnego rozgraniczenia między dwoma różnymi rodzajami doświadczenia estetycznego: *s ą d e m i i n t e r p r e t a c j ą*. Wielość interpretacji świadczy o niewyczerpywalności bytu w doświadczeniu estetycznym, ale nie o relatywności tego doświadczenia. Bo relatywizm polega na mnożeniu sądów, a nie znaczeń (lub na akceptacji sądów rozbieżnych), podczas gdy bieg historii oraz zmiany kultury estetycznej prowadzą jedynie do coraz to nowych interpretacji. Nas także, wraz z Pareysonem —

napawa otuchą fakt, że wraz z biegiem historii da się zaobserwować kolejne następowanie po sobie rozmaitych interpretacji, a jednocześnie realizującą się stopniowo zgodę co do wartości niektórych dzieł sztuki: w ten sposób wraz z rozpościeraniem się niewyczerpywalnego bogactwa doświadczenia estetycznego i sztuki, utwierdza się uniwersalność i obiektywność wartości [s. 107].

Pareyson nie wykazuje jednak przekonywająco, że ta, zarysowująca się wraz z upływem czasu, zbieżność w wartościowaniu niektórych dzieł, pokrywa się z osądami według kryterium formatywności lub jest od nich współzależna.

Jasne się staje, że w proces artystyczny wpisuje się proces refleksji krytycznej, o *s ą d e s t e t y c z n y*, ciągle przyrównywanie formy generującej dzieło do jego formy wynikowej. Artysta jest wolny w swej twórczości, a jednak ograniczony już u zarania dzieła. „Nikt nie jest bardziej wolny i bardziej twórczy niż artysta, który tworzy nie tylko dzieło, ale także rządzące nim prawo” — wśród lektur egzystencjalistów Pareyson najwyraźniej nie przeoczył *L’Etre et le néant* Sartre’a. Ale jego koncepcja wolności jest racjonalistyczna, rodem nawet nie z Kanta, ale z Rousseau: „L’homme est né libre” — oto słynne zdanie z *Umowy społecznej*, „et partout il est dans les fers”. O ile więc kondycją artysty jest absolutna wolność, o tyle — oto dalszy ciąg fragmentu z Pareysona — „jego kondycją jest jednak przymus, gdyż staje on wobec prawa tym bardziej nieodwołalnego i nienaruszalnego przez to, że on sam je

ustanawia w momencie, w którym poczyną najpierwszy zarodek dzieła” (s. 34). Twórczość przypomina w tej koncepcji imperatyw kategoryczny: jest autonomią pojętą jako podporządkowanie prawu, choć nie absolutnie uniwersalnemu, które narzuca się sobie samemu. W procesie artystycznym rozpoznajemy bowiem tę samą strukturę formatywności, która posłużyła Pareysonowi w określeniu uniwersalnego kryterium sądu estetycznego. Jest to dialektyka rozwoju dzieła i jego kompozycji, formy jako prawa i formy jako konsekwencji, postępu i porządku, jeśli chcielibyśmy mówić językiem Comte’a, genezy i struktury — mówiąc językiem współczesnym. Otóż z tych wszystkich par pojęć Pareyson uprzywilejowuje jedną, która jego zdaniem najlepiej oddaje naturę procesu twórczego: usiłowanie i organizacja (np. s. 35, 92, 128, 217). Dzieło obecne jest już w pierwszym uderzeniu pędzla, w pierwszym obrazie poetyckim (tak jak organizm zawarty jest w embrionie), choć jeszcze nie jako *forma formata*, ale jako logika, którą sam artysta musi uchwycić i rozwinąć: doprowadzić *forma formans* do skończonego dzieła. Dlatego będąc *de estetico iure* wolnym, artysta, gdy rozpoczyna swą pracę, jest już *de facto* „więźniem sumienia” swego dzieła.

Usiłowanie i organizacja: dwa terminy, które ze swej strony wymagają jeszcze dalszego rozjaśnienia. Do pewnego stopnia przynosi je studium *Kierkegaard i poezja okolicznościowa* (rozdział 18), w którym Pareyson pokazuje przekonująco, że w filozofii duńskiego myśliciela poza pojęciem estetycznej koncepcji życia da się także odnaleźć prawdziwą estetykę. Rozwija się ona właśnie wokół refleksji nad procesem twórczym, ujmując w pojęcia to, co i tak zawsze wymykać się będzie pojęciom, czego nie da się zracjonalizować ani ująć w logiczny system: analiza pojęcia „okoliczności” (w polskim tłumaczeniu *Albo* — *albo*: „twórczej pobudki”), tego nieprzewidywalnego, zewnętrznego przypadku, który staje się iskrą rozpalającą twórczy poryw, jest u Kierkegaarda „estetycznym” argumentem przeciwko Heglowi. Wyróżnia on dwa bieguny twórczości: inwokacja muzy czyli entuzjazm oraz okoliczność (pobudka). O ile ze względu na pierwszy aspekt dzieli pisarzy na tych, którzy odwołują się do muzy i na tych, których muzy przywołują, o tyle drugi biegun tworzenia skrywa według Kierkegaarda już nie paradoks, ale skandal: bo okoliczność, która jest pobudką aktu twórczego, będąc czymś absolutnie nieznaczącym, przypadkowym i nieokreślonym (kontyngentnym), jest zarazem czymś absolutnie koniecznym, nieodzownym, poza czym nie można zdać sprawy z procesu twórczego (s. 160). „Okoliczność” (pobudka) nie jest p r e t e k s t e m, nie jest też p r z y c z y n ą, a przecież stanowi istotę twórczości artystycznej, determinującą estetyczną wartość dzieła. Okoliczność pokazuje się więc jako „przynajmniej negatywnie płodna, będąc tym niczym, z czego dzieło jest stworzone: stworzone

dzieło wyłania się z «niczego», i to nic jest właśnie okolicznością” (s. 162). W tym właśnie sensie okoliczność jest nie tylko kategorią estetyczną, ale i kategorią rzeczywistości jako „doczesnej” (skończonej) (*Albo — albo*, t. 1, s. 271), zatem twórczość nie jest faktem czystej i nieskończonej myśli, ale właśnie kwintesencją ludzkiej egzystencji. Przytaczając te Kierkegaardowskie analizy pojęcia pobudki twórczej, Pareyson z pewnością widzi w nich pośrednie potwierdzenie swojej filozoficznej drogi, która od refleksji estetycznej prowadzi go ku filozofii osoby.

Pareyson podkreśla zbieżność swojej teorii formatywności z analizami dokonanymi przez innych myślicieli: z *nisus formativus* Goethego, z *schéma dynamique* Bergsona, a nawet z *fulfilment* Deweya i z psychologią postaci (s. 37). Można zgodzić się bez zastrzeżeń, że każdy proces twórczy jest syntezą aktywności i receptywności (tamże); model organicystyczny, od którego wychodzi włoski filozof, ma jednak swoje ograniczenia. Pasuje on dobrze do sztuki, która „rodzi się z wyobraźni”, która twórczość artystyczną sprowadza do funkcji tej „tajemniczej” władzy ludzkiego umysłu, gdzie łączy się w jedno myśl i materia. Sztuka XX wieku i jej twórcze procedury przełamały te ograniczenia w wielu miejscach. Stąd rodzi się kolejne pytanie: jeśli twórczość jest w swej istocie dążeniem do nowości, powoływaniem do bycia czegoś, co nie było, tzn. innego, nowego, i jeśli Pareyson ogranicza proces artystyczny do formowania materii, to jaki jest w jego myśli estetycznej status nowości w sztuce. Zajmuje on w tym względzie stanowisko ostrożne, a samo zastąpienie terminu „nowość” pojęciem „innowacji” wyraża niechęć do postaw radykalnych. Więcej nawet, pojęcia te są sobie przeciwstawne; i n n o w a c j a jest bowiem właśnie nawoływaniem do ciągłości, żądaniem kontynuacji (s. 39), i wprowadza dialektykę starego i nowego, t w ó r c z e g o o d n o w i e n i a t r a d y c j i, podczas gdy n o w o ś ć prowadzi do nieciągłości. „Fałszywe zerwanie to takie, które dąży do nowości dla nowości, nie troszcząc się o postawienie nowej wartości w miejsce starej, to znaczy o ufundowanie nowej tradycji” (s. 44–45). Sztuka raz jeszcze okazuje się alchemiczną łaźnią jednoczącą przeciwieństwa; nie tylko jest ona zarazem duchowością i fizycznością, zasadą i całością, organizmem i przedmiotem, ale także pojednaniem historii i beczasowości, jednością najdalej posuniętej „innowacyjności” (sztuka tworzy oryginalność) oraz konserwatyizmu (sztuka otwiera tradycje). Rewolucja w sztuce nie jest dla Pareysona wartością samą w sobie ani samą dla siebie. Staje się wartością tylko wtedy, gdy niesie w sobie twórczą moc zdolną do ustanowienia nowej tradycji.

Mechanizm dialektycznej zależności innowacji i tradycji wyraża para pojęć wzorcowość — współgenialność: jej pierwszy człon jest faktem

sztuki jako czynnik zmian, drugi faktem kultury jako odpowiedź na artystyczną nowość. Widziana w tej perspektywie „tradycja nie ma nic z męczącego następowania po sobie powtórzenia i wyczerpania, aż po bezwładność twórczej energii, lecz wymaga raczej niez mordowanej i aktywnej trwałości twórczego przymusu, gdzie aktywność jest miarą receptywności, a receptywność pozywieniem aktywności” (s. 43). Takie ujęcie miejsca sztuki w kulturze pozwala dostrzec złożoność rzeczywistości i ominąć zarazem rafy ideologii nowości oraz konserwatywnego pietyzmu. W tym zawiera się też jego poznawcza wartość. Jeżeli sztuka nie ma wyłączności na twórczość, to dlatego, że pojęcie współgenialności implikuje współtwórczą postawę odbiorcy. Jeżeli tradycji nie można nadać wartości absolutnej, to dlatego, że jest ona „jedną z tych rzeczywistości, które zmieniają się na mocy faktu, że się do nich przynależy” (s. 42). Dlatego Pareyson stawia znak równości między buntem i powtórzeniem. Wzięte dla samych siebie, postępowość (wszystko od nowa) i konserwatyzm (święty bezruch) stanowią równowarte alternatywy wobec sytuacji kryzysu, kiedy wzorcowość i współgenialność rozbiegają się: jest to moment, w którym tradycja obumiera, a nowość jest faktem zerwania.

Przydatność tych pojęć do analizy współczesnej sytuacji sztuki staje się oczywista, jeśli uzmysłowimy sobie, że zabraniają one traktowania kryzysu tradycji jako wewnętrznego problemu sztuki. Postmodernizm nie jest zjawiskiem artystycznym, lecz kulturowym. Sztuka nie jest „na wyczerpaniu”. W dzisiejszym społeczeństwie zmienia się koncepcja, rola i zasięg tradycji. Przysługa sztuki jako twórczości bez granic prowadzić musi do nowego postawienia pytania o wartości, bo jak mądrze zauważa Pareyson, „oryginalność nie może być nigdy programem; jest tylko rezultatem, mogącym ujawnić się w obojętne jakich warunkach” (s. 46). Sztuki plastyczne pokazały, że oryginalność jako program nie była w stanie wykreować nowej publiczności; zbyt banalna, zbyt łatwa lub zbyt powszechna, nie została przyjęta jako wartość wystarczająca dla siebie samej i do otwarcia tradycji. Bo „sztuka nie pojawia się w już istniejącej rzeczywistości, ale sama tworzy nową rzeczywistość” (s. 58).

Kilka powyższych uwag o filozofii sztuki Pareysona skupiło się wokół tematów książki *Rozmowy o estetyce* i daleko im do szkicowego nawet przedstawienia jej całościowej kartografii. Wartość jego estetyce zapewniają w dużej mierze solidne podstawy filozoficzne — rzecz rzadka. Jego teoria rozwija się jako refleksja nad twórczością artystyczną, szukając w procesie tworzenia najgłębszego sensu sztuki. Otóż, kto powiada — twórczość, powiada — wolność: i tu jest właściwy punkt wyjścia myśli, która od filozofii osoby, w autonomicznym ruchu pojęć podąża

ROZTRZĄSANIA I ROZBIORY

ku wielowartościowości bytu, potem ku hermeneutyce wielości znaczeń dzieła sztuki i ku koncepcji wartości estetycznej i sensu sztuki zakorzenionych w genezie jej twórców. Żadna teoria estetyczna nie może dziś abstrahować od zagadnienia twórczości — i taka jest podstawowa aktualność Pareysonowskiej filozofii.

Powiedzieliśmy już, że pojęcie twórczości zostało w niej zacieśnione do formowania materii, do *tezy* pojętej na wzór procesu biologicznego, ale w ramach sobie wyznaczonych, teoria ta nie tylko jest logicznie spójna i przekonująca, ale jest ponadto skonstruowana w dialogu z samą sztuką jako refleksja nad nią. I przyznać trzeba Pareysonowi rację, kiedy przeciwstawia się on głosom nawołującym do zaniechania estetyki. Jako *myśl spekulatywna*, która zgodnie z etymologią ma o d z w i e r c i e d l a ć w swych pojęciach rzeczywistość, analizy Pareysona obalają niejedną teoretyczną iluzję, tak w zakresie procesu twórczego, jak i interpretacji dzieł sztuki czy możliwości immanentnych ocen estetycznych. „To właśnie dlatego, że jest ona filozofią, estetyka nie ma artystycznie do powiedzenia: estetyka nie jest ani normatywna, ani wartościująca, ale spekulatywna” — Pareyson domaga się przywrócenia temu słowu jego klasycznej, filozoficznej wartości — „ponieważ filozofia jest spekulatywna i nie ustanawia praw” (s. 121). Łatwo zrozumieć, że pasjonujący rozdział 21 zatytułowany *Schellingowski problem: sztuka i filozofia*, analizujący przemiany w koncepcji wzajemnych powiązań tych dwu dziedzin ducha u wielkiego niemieckiego filozofa, nie jest tylko studium historycznym i erudycyjnym popisem, ale że jego teza o wzajemnej bliskości i bezpośrednim związku sztuki i filozofii zachowuje w myśli Pareysona całą swą aktualność. „Nie można wyobrazić sobie filozofii bez sztuki i bez poznania piękna” (s. 196) — Pareyson z pewnością podpisuje się pod tą myślą Schellinga. Jego własna filozofia jest ilustracją tej tezy. O ile bowiem filozofia osoby jest ostatecznym filozoficznym uzasadnieniem doświadczenia estetycznego, to konstytuuje się ona właśnie w refleksji nad sztuką i procesem twórczym niemożliwym do pomyślenia bez ludzkiej wolności i szczególnego, konstytutywnego dla społeczeństwa, sposobu odnoszenia się ludzi do siebie. Bo, jak pisze:

Sztuka realizuje najtrudniejsze pojęcie społeczeństwa, gdyż dzieło sztuki zwraca się wprawdzie do wszystkich, ale do każdego przemawia na jego własny sposób: nie tylko nie domaga się od odbiorcy, aby zajął postawę bezosobową, lecz przeciwnie, apeluje do jego osobowości. Interpretacja jest bowiem taką formą wiedzy, dla której osoba nie tylko jest inicjatywą, ale także instrumentem, a nawet treścią aktu poznania [s. 54].

Leszek Brogowski