

## Herbert von Einem

### Filozofia sztuki

---

#### I

„Skłonność Goethego do poezji, pochłonięta przez jego upodobanie i talent do sztuk plastycznych oraz jego dążenie do badania na podstawie postaci i zewnętrznego przedmiotu wewnętrznego charakteru tworców natury i praw ich powstawania, są w swej istocie jednym i tym samym, różnym zaś jedynie w działaniu”<sup>1</sup>. W takich słowach Wilhelm von Humboldt z bezpośredniej bliskości osobistego przeżycia wyraził po raz pierwszy głęboką wewnętrzną spójność bogatej różnorodności duchowych sformułowań Goethego. W tej spójności zawiera się uzasadnienie naszego tematu. W filozofii sztuki Goethego możemy uchwycić całą zawartość jego duchowego bytu i tylko dlatego opłaca się nam ją rozważyć. Ale jak w organizmie każda część nie tylko obrazuje całość, ale również ma własną, określoną i właściwą sobie funkcję, podobnie refleksje nad filozofią sztuki Goethego mogą nam umożliwić coś dodatkowego ponadto, do czego równie dobrze doszlibyśmy, rozważając jego poezję lub filozofię natury: w żadnym z różnych zainteresowań Goethego nie ujawnia się jego związek z historią tak bardzo jak właśnie w jego filozofii sztuki. Stoimy zatem przed podwójnym zadaniem: mamy zrozumieć filozofię sztuki Goethego jako wyraz jego osobowości i jako wyraz pewnej duchowej sytuacji.

#### II

W ciągu długiego życia w Goethem dokonuje się głęboka zmiana. Pozostaje dla nas zagadką, dlaczego gwałtowne duchowe prądy, które wyszły ze średniowiecza, nie zniszczyły stworzonej przez średniowiecze podstawowej formy życia, a zatem renesans, manieryzm, barok powinny być raczej rozumiane jako rozszerzenie poprzedniego rozwoju, a nie jego zaprzeczenie. Zgodność tych pozornie i na pierwszy rzut oka sprzecznych ruchów tkwi w religijnych korzeniach i obiektywnym charakterze ich wyobrażeń i sformułowań życiowych. Pewność istnienia niezależnego od człowieka żywego świata bytu, możliwość związku, ostatecznego i poza człowiekiem – pozostały jeszcze nienaruszone. To, co w istniejących siłach było żywe, wyprowadzone zostało ze wspólnego życiowego podłoża i oddziaływało

---

<sup>1</sup> Wilhelm von Humboldt, *Rezension von Goethes 2. Röm. Aufenthalt*, Gesammelte Werke, t. 2, s. 215 i n.

z kolei na wspólnotę. Między twórcami a odbiorcami istniała polegająca na wzajemnym zapładnianiu naturalna spójność.

W połowie XVIII wieku ten organiczny rozwój został ograniczony. Siły, które mogły gwarantować ciągłą odnowę sztuki i utrzymywać ją przy życiu, wygasły, i ustąpiły przed siłami przeciwnymi, które działały od stuleci. Wraz z załamaniem się obiektywnego świata wyobrażeń rozpadło się podłoże, które utrzymywało całe duchowe życie. W jego miejsce pojawiły się ogólna niepewność i niebezpieczeństwo subiektywnej dowolności. Kształtujące siły, które do tej pory jakby należały do wspólnoty, a manifestowały się tylko sporadycznie, stały się udziałem niewielu pojedynczych twórców. Pomiedzy nimi a masą odbiorców powstała fatalna sprzeczność. Całkowita zmiana duchowych form była naturalną konsekwencją takiego przewrotu.

Ufność, z którą początkowo powitano ten zwrot i gwałtowny impuls, jaki wywołał on w twórczych umysłach stulecia, wyraża się w słowach, którymi d'Alembert rozpoczyna swoją rozprawę o elementach filozofii. „Żywy ferment umysłów – czytamy – który działa we wszystkich kierunkach, objął wszystko, co mu się nadarzyło, niby prąd, który przełamuje zapory. Od zasad nauk po podstawy religii objawionej, od metafizyki po problemy smaku artystycznego, od muzyki po moralność, od spornych problemów teologicznych po zagadnienia gospodarcze i handlowe, od polityki po prawo narodów i prawo cywilne – dyskutowano, analizowano i poruszano wszystkie te tematy”<sup>2</sup>.

Problematyce tego przełomu, przekonaniu, że „większe zrozumienie i oświecenie” oznaczają dla epoki nie tylko zysk, ale również stratę, gdyż wspierają „siłę zniszczenia”<sup>3</sup> Goethe dał wyraz w słynnych słowach do Eckermanna: „Wszystkie cofające się i rozpadające epoki są subiektywne, natomiast wszystkie powstające epoki mają kierunek obiektywny. Nasza epoka cofa się, gdyż jest subiektywna”<sup>4</sup>.

Nie możemy tu prześledzić historycznego biegu tych przemian we wszystkich dziedzinach politycznego i duchowego życia, ograniczmy zatem nasze rozważania w ramach tematu do ich wpływu na rozwój literatury o sztuce.

Wcześniej dają się tu wyczuć symptomy zwiastujące to, co miało nastąpić później. Teoretyczna literatura o sztuce ogranicza się do technicznych aspektów w sztuce tak długo, jak długo sztuka pozostaje naturalnym językiem religijnie związanej wspólnoty, a zatem kiedy nie wymaga ona żadnego specjalnego usprawiedliwienia czy uzasadnienia. Z chwilą, kiedy rozluźnia się więź między sztuką a wspólnotą, literatura o sztuce zaczyna dążyć do zdobycia filozoficznego podłoża. Nasilenie tendencji filozoficznych w literaturze o sztuce jest wówczas symptomem osłabienia podstawowych sił twórczych w sztuce. Średniowieczna literatura o sztuce utrzymywała się w sferze warsztatowych pouczeń. Renesansowi teoretycy sztuki podnieśli ją do rangi wolnej nauki i zapoczątkowali tym usamodzielnienie sfery estetycznej. W następnych stuleciach we Włoszech i przede wszystkim we Francji dążenia te były

<sup>2</sup> Jean Le Rond D'Alembert, *Eléments de Philosophie I. Mélanges d'histoire, de littérature et de philosophie*, Amsterdam 1759. IV, s. 1 in.

<sup>3</sup> 10. maja 1806, Por. Friedrich Wilhelm Riemer, *Briefe von und an Goethe*, Leipzig 1846, s. 288 i n.

<sup>4</sup> Zapis z 29. stycznia 1826, w: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, red. Otto Schönberger, Stuttgart 1994, s. 180.

konsekwentnie podtrzymywane. Jest jednak charakterystyczne, że jeszcze przez długi czas nie udało się znieść funkcjonalnego charakteru sztuki. Kiedy krytykę sztuki przejęli od artystów dyletanci i stosunek do sztuki i społeczeństwa rozluźnił się w drażniący sposób, nawet wówczas teoretyczne rozważania nie uwolniły się od powiązań obydwu sfer i problem estetyczności rozwiązywano od strony materiału, czyli tego, co dane jest obiektywnie, a nie od strony formy, czyli tego, co subiektywnie twórcze i czego przykładem może być Diderot a po nim Gottsched i Szwajcarzy. Sztuce pozbawionej naturalnego podłoża wzrostu i rozkwitu dano tylko jedną możliwość, by mogła utrzymać się w swym honorze i znaczeniu lub też zostać ponownie odzyskana: pozostawiono ją sobie samej, związki o charakterze zewnętrznym zastąpiono związkami wewnętrznymi, dzięki czemu nastąpiło zdecydowane przejście od martwej już obiektywności do subiektywności. Autonomia sztuki, sformułowanie praw własnych sztuki (*Eigengesetzlichkeit*) – w tej wielkiej myśli problematyka epoki znalazła pozytywne rozwiązanie w zakresie tego, co artystyczne.

Myśli tej nie możemy w pełni zrozumieć bez uświadomienia sobie, że dla sztuki przeżycie kryzysu, zamętu i chwiejności jest przesłanką konieczną. W jednym z listów Goethego czytamy: „Artysta żyjący w nowszych czasach znajduje się z całym swym talentem w paskudnym położeniu, nie ma on możliwości, żeby oprzeć się na czymś zdecydowanie pewnym i jego najlepsze zamierzenia ustają[...]”<sup>5</sup>. Poznanie własnych praw sztuki miało umożliwić stworzenie owego podłoża, którego brakowało artyście nowszych czasów. Jednym z najdziwniejszych faktów nowszej historii ducha jest to, że prawie każdy z jej produktywnych ruchów dla osiągnięcia swoich własnych celów sięgał po starożytność. Czar antyku sprawdził się również i tym razem. Także i w tym problematycznym punkcie czasu samodzielne myślenie i kształtowanie zaczęło orientować się według wielkiej spuścizny starożytności. W greckiej sztuce dostrzeżono pierwszą i jedyną wielką sztukę. „Tu sztuka pojawia się – pisze Goethe w liście do Beutha – doskonale samodzielna, niezależna nawet od tego, co dla szlachetnego człowieka jest czymś najwyższym i najbardziej godnym uwielbienia, niezależna od moralności. Jeśli jednak chce być ona wolna, musi zdecydowani sformułować swoje własne prawa i utrzymać je, tak jak tu to zostało osiągnięte”<sup>6</sup>.

Grecka filozofia pośmiertnie spełniła w tym czasie swą historyczną misję: estetyce przekazała ona pojęcie, które jako jedyne mogło prowadzić do uchwycenia tego, co jest w sztuce specyficzne: pojęcie „wewnętrznej formy” (*Begriff der inneren Form*). Sformułowane przez Plotyna, wielkiego twórcę neoplatonizmu w trzecim wieku ery nowożytnej, jednego z najbardziej wpływowych myślicieli europejskich wszystkich czasów, obecnego również w pismach Giordano Bruno i Leibniza, pojęcie to zostało ponownie odkryte na przełomie XVII i XVIII wieku przez lorda Shaftesbury i z jego filozofii przeniknęło ono do estetyki niemieckiej.

W pojęciu tym, które dla naszych celów wyłączymy z kontekstu systematycznego, do którego początkowo należało, wyrażona jest myśl, że zewnętrzna forma istoty organicznej jest produktem sił

<sup>5</sup> Do Schultzza, 3. lipca 1824, za: H.A., *Goethes Briefe*, t. 4, s. 113.

<sup>6</sup> 22. Februar 1831 (Concept), za: *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe (dalej cytowane jako: WA), dział IV, t. 48, nr 113, s. 126.

działających w niej od wewnątrz. W estetyce wyobrażenie to musiało się okazać płodne w najwyższym stopniu. Wraz z nim osiągnięta została wreszcie możliwość sformułowania kryterium oceny dzieła sztuki zgodnie z nim samym a nie wedle norm ustalonych poza nim. Tym samym mógł zostać rozwiązany myślowo stosunek zależności sztuki od mocy pozaartystycznych, przewyciężone ostatecznie kłamstwo utrzymywane od stuleci, we francuskiej teorii XVIII wieku sformułowane na nowo jako „wieczne kłamstwo o związku natury i sztuki” (by posłużyć się wyrażeniem Goethego<sup>7</sup>). Sztuka jako samodzielna siła twórcza mogła zostać postawiona na równi z naturą.

Siłę uderzenia, żywotność i owocność tej myśli w pełni możemy pojąć dopiero wówczas, kiedy uświadomimy sobie, że prowadziła ona bezpośrednio do decydującego odkrycia, które mogło zostać dokonane dopiero po zatarciu związków obiektywnych: do odkrycia „ich” (odkrycie to słusznie przypisuje się XVIII, a nie XV wiekowi). Jeśli – żeby zrozumieć postać rzeczywistości – od formy zewnętrznej sięgnięto po działającą w niej samą siłę, to przesunięty został tym samym ciężar zainteresowania z różnorodności tego, co powstało (des Gewordenen), na spójność stawania się (des Werdens). Zgodnie z takim rozumieniem zjawiska rzeczywistości przestają być pozbawioną związku równoczesnością, dającą się dobrowolnie podporządkować narzuconej z zewnątrz hierarchii, ale są różnymi następstwami jednej podstawowej siły. Ta podstawowa siła może się jednak ujawnić wyłącznie w przeżyciu „ich”. Jedyne dzięki temu, że sami czujemy w naszym wnętrzu tę siłę, potrafimy ją odczuć również poza nami, i jedynie dzięki temu, że pełnia różnych wyobrażeń nie rozplywa się w nas, a jest obejmowana i kierowana z jednego centrum, możemy być pewni spójności również w różnorodności świata zewnętrznego. Spójność „ich” gwarantuje spójność Uniwersum.

To przeżycie „ich” miało taką historyczną płodność, że zostało utrzymane jako podłoże również tam, gdzie za uzyskaną subiektywnością szukano ponownie nowej obiektywności. Przez swe odczucie „ich” dojrzałe poglądy późnej klasyki – obojętne, czy myślimy o dojrzałym Goethe, o Kancie czy Schillerze – odróżniają się w sposób istotny i zasadniczy od wcześniejszych podobnie ukierunkowanych dążeń. Początkowo, rzecz jasna, czerpano z całej pełni tego, co subiektywne, i odmładzano się tą siłą nowego uczucia życia. Hierarchie wcześniejszego czasu, które umotywowane były nie formą, ale przedmiotem, niechętnie usunięto na bok.

To nowe uczucie życia pojawia się najpierw u Lessinga i u przedstawicieli niemieckiego „Sturm und Drang”. Lessing należy do tego kierunku dzięki swemu pojęciu geniuszu. Według niego przedmiotem sztuki poetyckiej ma być namiętne poruszenie, a zatem już nie to, co moralnie doskonałe. Nawet jeśli Lessing trzyma się surowych reguł sztuki, to jednak za jej źródło przyjmuje on wolność geniuszu. Spośród przedstawicieli epoki „Sturm und Drang” wymieniam tylko Johanna Georga Hamanna, „Magnusa z Północy”, i Herdera, ponieważ to właśnie oni mieli decydujące znaczenie dla młodego Goethego. Hamann sformułował zdanie: „Cała estetyczna magia nie wystarczy, by zastąpić bezpośrednie uczucie, i nic innego jak piekło samopoznania toruje nam drogę do ubóstwienia”<sup>8</sup>. Herder poszedł dalej i stworzył

<sup>7</sup> Goethe do Meyera, 20. maja 1796, za: H.A., *Goethes Briefe*, t. 2, s. 223.

<sup>8</sup> Johann Georg Hamann, *Schriften*, red. Friedrich Roth, Berlin 1825, t. 7, s. 197 i n.

różnorodność świata historycznego. Od abstrakcyjnej wyłączności celu (w której dotychczas szukano celu historii) skierował on wzrok na bogactwo indywidualnego rozwoju. „Żadna rzecz w całym Królestwie Bożym – mówi on – nie jest jedynie środkiem, całym środkiem i celem jednocześnie”<sup>9</sup>. Iskra, która jest tu żywa, przeskoczyła młodego Goethego.

### III

Takie też są – widziane wprawdzie tylko w pewnym aspekcie, ale ciągle z zachowaniem spojrzenia na całość – przesłanki konieczne dla historycznego zrozumienia fenomenu, jakim był Goethe. Ciężar jego osobowości i nieporównywalne bogactwo jego talentu mogą łatwo przysłonić fakt, że jego pojawienie się przypada na jeden z decydujących zwrotów w historii. Jeśli nawet cały plon tego życia – jak i wszystko co naprawdę duchowe – stoi poza czasem i ponad nim, to jednak prawie niemożliwe jest wyłączenie szczególnej formy i treści z czasu, przez który zostały uwarunkowane w decydujący sposób. Jak wszędzie, również i tu, to, co ponadhistoryczne, daje się rozpoznać w tym, co historyczne.

Filozofia sztuki Goethego jest w tym sensie pouczająca. Widzimy, że od samego początku towarzyszy mu ona w życiu nie jako zajęcie dodatkowe, lecz zrodzona z konieczności sformułowania kryteriów dla własnej twórczości, których nie mogła dać jego epoka, filozofia sztuki wnika głęboko w całość jego charakteru. W historii nauki o farbach pisze on, że jego wyłącznie praktyczny stosunek do sztuki poetyckiej sprowadził go na błędne drogi. „Szukałem zatem poza poezją miejsca, w którym mógłbym dojść do jakiegokolwiek porównania i z pewnego oddalenia zobaczyć, i ocenić to, co mnie z bliska tak zmieszało”<sup>10</sup>. Ta potrzeba prowadziła go od wczesnych lat ku obserwacji sztuk plastycznych.

W dążeniu tym niemalże będącym żądaniem czasu wyraża się jednocześnie bardzo osobiste prawo życia. Głęboko osadzony w charakterze Goethego jest fakt, że tworzenie i obserwowanie zmieniają się jak wdech i wydech i dopiero wspólnie tworzą całe pojęcie tego, co twórcze. W akcie uświadamiania rośnie siła twórcza. W tym punkcie Goethe uznaje życiową konieczność teorii. „Jeśli w moralności – czytamy w jednym z jego późniejszych listów – poprzez wiarę w Boga, dzielność i nieśmiertelność mamy unieść się w wyższy region i zbliżyć do pierwszej istoty, to w tym, co umysłowe, mogłoby być chyba tak samo: przez obserwowanie natury, która ciągle tworzy, powinniśmy stać się godni duchowego udziału w jej dziełach”<sup>11</sup>.

Twórcze odbicie nieskończonej życiowej pełni świata we własnym wnętrzu, to główne przeżycie, które zgodnie z duchem „Sturm und Drang” opanowuje młodego Goethego. „Widzisz, Drogi – pisze on w 1774 roku do Friedricha Heinricha Jacobi – to, co jest przecież początkiem i końcem wszelkiego pisania, reprodukcją świata wokół mnie przez świat wewnętrzny, który wszystko opanowuje, łączy, tworzy

<sup>9</sup> Johann Gottfried Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 2. Abschnitt, w: *Herders Werke*, red. Heinrich Düntzer, Berlin 1879 t. 21, s. 179).

<sup>10</sup> J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre. Historischer Teil. Konfession des Verfassers*. H. A., t. 14, s. 252.

<sup>11</sup> J. W. Goethe, *Anschaurende Urteilskraft*. H.A., t. 13, s. 30.

na nowo i przedstawia ponownie we własnej formie, manierze, pozostaje, dzięki Bogu, wieczną tajemnicą, której również i ja nie chcę odsłonić gapom i gadułam<sup>12</sup>.

To przeżycie, które po konwencjonalnych początkach lipskich pozwoliło właściwie Goethemu stać się poetą, jest również punktem wyjścia do jego rozważań o istocie sztuki. Swoje poglądy przedstawiał on w wielu artykułach i omówieniach książek – wprawdzie nie systematycznie, ale przy najróżniejszych okazjach, jednak zawsze wychodząc z tego samego punktu – i to, co osobiste, próbował pogłębić przez uzasadnienie tym, co ogólne. To, co twórcze, jest dla Goethego pojęciem podstawowym i głównym. Sztuka nie jest naśladowaniem czegoś już stworzonego, ale sama jest dziełem. „Jak twory natury, tak i samodzielne dzieła sztuki powstają jedynie z siły indywidualnej”<sup>13</sup>. Kryterium doskonałego dzieła sztuki jest samodzielność. W liście ze strasburskiego okresu Goethe pisze do Roederera, że „wielki umysł odróżnia się od małego tym, iż jego dzieło jest samodzielne; bez względu na to, czego dokonali inni, zdaje się ono współistnieć w swym wiecznym przeznaczeniu, natomiast mały umysł przez wymuszone naśladowanie pokazuje jednocześnie swe ubóstwo i ograniczenie”<sup>14</sup>.

Pojęcie tego, co twórcze określa stosunek młodego Goethego również do problemu wyboru materiału artystycznego. Przedmioty są właściwie wszystkie jednakowe. Nie ważne jest to, co przedmiot oznacza obiektywnie, tylko to, czy artyście uda się go wypełnić wewnątrz. „Artysta może – czytamy w artykule *Nach Falconet und über Falconet* – wejść do warsztatu szewca lub do stajni, może patrzeć na twarz swej ukochanej, na swe buty lub na starożytność – wszędzie wyczuwa on święte drgania i ciche tony, którymi natura łączy wszystkie przedmioty. Przy każdym kroku otwiera się przed nim magiczny świat”<sup>15</sup>.

Również w różnorodności świata historycznego, którą otworzył przed nim Herder, Goethe widzie przede wszystkim spójność siły tworzącej. Zdumiewające jest, co zgodnie z tym nastawieniem obejmuje jego spojrzenie: prymitywną sztukę ludów pierwotnych, starożytność, gotyk, renesans, barok. Błędne byłoby z pewnością stwierdzenie, że Goethemu chodzi o poznanie historyczne lub – jak to często zostało źle zrozumiane – opowiedzenie się za pewną historyczną formą. Dokładnie w tym samym czasie, z którego pochodzi jego hymn o katedrze w Münster, zachwycony pisze do swego przyjaciela Langera o kilimach Rafaela: „To jest otchłań sztuki”<sup>16</sup>. We wspomnianym artykule *Nach Falconet und über Falconet* wymienia on Rafaela, Rembrandta i Rubensa jednocześnie i mówi: „Zestawiłem trzech mistrzów, których prawie zawsze zwykło się dzielić górami i morzami, ale mógłbym się chyba odważyć dołączyć jeszcze inne wielkie nazwiska i udowodnić, że wszystkie one były sobie ... równe”<sup>17</sup>.

W tych wczesnych sformułowaniach o filozofii sztuki, wewnątrz spokrewnionych z Hamannem i Herderem, na pierwszym planie stoi przeżycie subiektywności. Mimo to tylko powierzchownie zrozumielibyśmy młodego Goethego, gdybyśmy nie dostrzegli w nich załączków zwrotu ku obiektywności,

<sup>12</sup> 21. sierpnia 1774, za: H. A. *Goethes Briefe*, t. 1. s. 166.

<sup>13</sup> Por. J. W. Goethe, *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe*. H.A., t. 1, s. 30.

<sup>14</sup> 21. września 1772, za: H.A., *Goethes Briefe*, t. 1, s. 126.

<sup>15</sup> J. W. Goethe, H. A., t. 12, s. 24.

<sup>16</sup> 29. kwietnia, 1770, za: H. A., *Goethes Briefe*, t. 1. s. 107.

<sup>17</sup> J. W. Goethe, H.A., t. 12, s. 25.

w której Goethe miał znaleźć swe właściwe spełnienie. Młodzieniec widzi w pełni życia nie tylko to, co jest żywe i płodne, ale również to, co niszczy. „Ha, nie wzruszają mnie wielkie rzadko zdarzające się katastrofy świata – tak skarży się Werther – te powodzie, co zmywają wsie, te trzęsienia ziemi, co pochłaniają miasta. Rozdziera mi serce trawiąca moc ukryta we wszechświecie natury, moc, która nie stworzyła, co by nie niweczyło samego siebie lub sąsiada. I tak błędę w niepokoju! Niebo i ziemia, i wszystkie twórcze siły otaczają mnie! Nie widzę nic nad wiecznie połykającego, wiecznie przeżuwanego potwora”<sup>18</sup>.

Sam Goethe nie stał się ofiarą tej nieszczęsnej siły i mógł się przed nią ratować we wszystkich okresach swego życia dzięki temu, że dane mu było wyrażać swój ból. Już wcześniej sformułował, że sztuka wynika z wysiłku pojedynczego człowieka, „który chce się uchronić przed niszczącą siłą całości”<sup>19</sup>.

Wyczuwalny jest tu obiektywny charakter sztuki, nawet jeśli nie został on jeszcze wyraźnie sformułowany. Nie wolno nam, rzecz jasna, pominąć jeszcze całkowicie subiektywnego sposobu wyobrażania. Przybliżyła on nam jednak głębię rozumienia, jak również i to, że Goethe uświadamia sobie od razu problematykę tych poglądów: iż subiektywnie zrozumiane samookreślenie (Selbstbehauptung) jednocześnie oznacza samowyodrębnienie (Selbstvereinzelnung). Nazywając formę szkłem, przez co my raz na zawsze „święte promienie rozproszonej natury skupiamy w ludzkim sercu w płomienne spojrzenie”, i podkreślając przez to konieczność kształtowania, dodaje jednocześnie, że każda forma, również ta najbardziej odczuta, ma coś nieprawdziwego i wyprowadza z całości właśnie dlatego, że jest formą<sup>20</sup>. Dostrzeżony tu jeszcze nie rozwiązany problem Goethe miał rozstrzygnąć dopiero w dojrzałym wieku.

Jeszcze w innym miejscu w subiektywnym poglądzie młodego Goethego na sztukę możemy również dostrzec załączek obiektywności. W kilkakrotnie już wspomnianym artykule o *Falconet* czytamy: „Pomyśl, że każdej ludzkiej sile wyznaczone są granice. Ile przedmiotów jesteś w stanie ogarnąć tak, żebyś potrafił stworzyć je na nowo? Zadaj sobie to pytanie, zacznij od tego, co najbliższej ciebie, i jeśli możesz, idź przez cały świat”<sup>21</sup>. Wyraźna jest tu świadomość, że subiektywnym możliwościom artysty wyznaczone są granice, że istniejąca obiektywność sama stawia warunki, od których spełnienia zależy przedstawienie jej przez artystę. W liście do malarza Müllera z roku 1781 Goethe rozwija tę pojawiającą się tu myśl. List ten jest zapowiedzią późniejszej nauki o przedmiotach<sup>22</sup>.

Wejście w obszar obiektywności, która pojawia się tu jakby jeszcze przeczuta z daleka, będzie osiągnięciem dojrzałego Goethego. Tym krokiem nie zostało, rzecz jasna, ani zakończone, ani przewyżnione przeżycie młodości. Jak we wczesnym okresie życia stwierdzić możemy załączki późniejszego rozwoju, tak w epoce spełnienia zachowane zostaje w przekształconej formie cało bogactwo młodości. Znowu widzimy jak to, co osobiste, wkracza w to, co ogólne, symbolizując je. Rozwój, w którym

<sup>18</sup>J. W. Goethe, 1. księga, 18 sierpnia, H. A., t. 6, s. 53, przekład polski Leopld Staff, *Cierpienia Młodego Werthera*, Warszawa 1986, s. 78.

<sup>19</sup>J. W. Goethe, recenzja *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* Sulzera, H. A., t. 12, s. 18.

<sup>20</sup>Por. *Aus Goethes Brieftasche*, H. A., t. 12, s. 22.

<sup>21</sup>J. W. Goethe, H. A., t. 12, s. 27 i n.

<sup>22</sup>22. czerwca 1781, za: H. A., *Goethes Briefe*, t. 1. s.257 i n.

spełnia się życiowe prawo Goethego, typowy jest dla całego czasu. Pośród nieograniczonej pełni życia, która otworzyła się przez odkrycie „ich”, obudziła się skłonność do prawa i do formy. Forma ta nie miała jednak zostać znaleziona przez połączenie z czymś narzuconym jej od zewnątrz, tylko odszukana wśród osiągniętej wolności, jako wyższa, w samym życiu zawarta zasada. Tak powinniśmy rozumieć starania Goethego, Kanta i Schillera. Mimo wielkich różnic w ich punktach wyjścia, usposobieniu i pochodzeniu – zgadzają się oni ze sobą całkowicie w swym celu.

Zwrócenie się Goethego ku obiektywności znalazło swój najwcześniejszy i jednocześnie najogólniejszy wyraz w nauce o metamorfozie. Uchwycić możemy w nim jak w symbolu podstawową treść całego myślenia Goethego z dojrzałego okresu. Filozofia sztuki Goethego jest zaś szczególnie i w całości uwarunkowana poglądami tej nauki.

Problemem podstawowym każdego poglądu na świat jest wzajemny stosunek idei i zjawiska. Jeśli abstrahuje się od mnogości rozwiązań historycznych (mitycznych oraz myślowych), zasadniczo można postąpić dwojako. Albo w najbardziej ostry sposób rozdzielić ideę i zjawisko: w tym przypadku cały nacisk leży na idei, zjawisko jest jedynie jej imitacją, niedoskonałą i niewystarczającą. Lub też próbować połączyć ideę i zjawisko: wówczas pozostanie zachowana zmysłowa bezpośredniość pojedynczego zjawiska. W obydwu przypadkach powstaje zasadnicze pytanie o to, co absolutne, również za drugim razem nie chodzi tylko o czystą empirię. Tego, co absolutne, szuka się jednak w innym miejscu.

Nauka o metamorfozie Goethego należy do drugiej decyzji, ale jest jej formą szczególną – można by powiedzieć – jest określona przez przeżycie również pierwszej możliwości. Tym się różni ona od młodzięczych przekonań Goethego, które należą wyłącznie do drugiej decyzji. „Idealistom starych i nowych czasów nie można brać za złe – mówi Goethe – że tak żywotnie domagają się oni zastosowania tego jednego, z czego wszystko wynika i do czego ponownie można by wszystko sprowadzić. Gdyż wprawdzie ożywiająca i porządkująca zasada osaczona została w zjawisku w taki sposób, że nie wie, jak ma się ratować. Z drugiej strony jednak i my krzywdzimy siebie, kiedy to, co formuje, oraz samą wyższą formę spychamy w jedność znikającą przed naszym zewnętrznym i wewnętrznym zmysłem<sup>23</sup>”.

W tych słowach Goethego już zarysowuje się rozwiązanie postawionego problemu. Goethe wie bardzo dobrze, że pojedyncze zjawisko albo nie oddaje w pełni ducha natury lub też często zniekształca go, a mimo to jest on zdania, że naturę możemy zrozumieć jako żywą i ruchliwą całość, jeśli pojedyncze zmysłowe zjawisko pojmiemy jako jej czysty wyraz.

Rozwiązanie pojawiającej się tu i pozornie nie dającej się przezwyciężyć sprzeczności Goethe znalazł najpierw w idei prarośliny (Urpflanze), którą potem przeniósł symbolicznie na wszystko inne żywe. W historii swych studiów botanicznych informuje on, jak wpadł na ten pomysł podczas podróży przez Włochy. Goethe mówi: „Zmienność postaci roślin, której towarzyszyłem od dawna w jej wyjątkowym rozwoju, rozbudza [...] we mnie coraz bardziej takie oto wyobrażenie: otaczające nas formy roślin nie są uwarunkowane i wyznaczone od początku, a raczej obok stałej genetycznej i specyficznej uporczywości szczęśliwie nadano im ruchliwość i elastyczność, by mogły poddać się tym tak wielu warunkom, które

<sup>23</sup>J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, H. A., t. 12, s. 491, nr 891.



oddziałują na nie ponad kulą ziemską, tworzyć się zgodnie z nimi i według nich przekształcać[...]. Zaczynałem coraz lepiej rozumieć, że skoro można je ująć wspólnym pojęciem, myśl moją mógłbym ożywić w jeszcze doskonalszy sposób: pragnienie to pojawiło się, kiedy miałem przed oczyma zmysłową formę ponadzmysłowej prarośliny. Przeszedłem wszystkie postaci, tak jak się pojawiały w swej zmienności, wreszcie u celu me podróży, na Sycylii, pierwotna identyczność wszystkich części rośliny objawiła mi się w sposób doskonały<sup>24</sup>.

Rozpoznajemy tutaj, że zajęcie się Goethego naturą, której od przystąpienia do Kręgu Weimarskiego żywo się poświęcił, doprowadziło go do następującej konkluzji: pojedynczego zjawiska nie należy widzieć jako czegoś pierwotnie określonego z zewnątrz i w ścisły sposób, lecz jako produkt działającej od wewnątrz siły oraz działających na nią zewnętrznych warunków. „Wyrazista postać – mówi on – jest jakby wewnętrznym rdzeniem, który tworzy się w różny sposób przez uwarunkowanie od zewnętrznego elementu<sup>25</sup>. Tym samym idea i zjawisko połączone zostają w jedność, która prawie nie jest wyrażalna werbalnie. Idea uznana zostaje w swej nieskazitelnosci, a jednocześnie nie zostaje ograniczone prawo bezpośredniej zmysłowości. Rozumiejąc to, co powstało (das Gewordene) jako coś powstającego (das Werdende) jednocześnie od wewnątrz i z zewnątrz, Goethe, nie opuszczając obrazu indywidualności, rozpoznaje w idei jako takie samo to, co w „doświadczeniu ukazuje się albo takie samo, albo podobne, nawet jako nie takie samo i niepodobne<sup>26</sup>. Tak, we wszystkich zewnętrznych warunkach obserwując tę samą zasadę kształtowania, dzięki umiejętnej i wnikliwej obserwacji dochodzi on do założenia, że musi istnieć praprawo kształtowania (Urgesetz der Gestaltung), które działa w każdym procesie tworzenia i które jedynie w różnorodnych warunkach przybiera odmienną postać. O tej praregule Goethe mówi jeszcze na krótko przed swoją śmiercią, że „jest ona wprawdzie stała i wieczna, ale jednocześnie żywa, że istoty nie mogąc się, co prawda, wykształcać z niej samej, przekształcają się w jej obrębie w coś nieformalnego (das Unförmliche), w każdej chwili muszą jednak uznać, jakby wzięte w cugle, niuniknione panowanie prawa<sup>27</sup>.

Siłę natury, która tworzy zgodnie z prawem, Goethe obserwuje nie tylko w obfitości jej różnie uwarunkowanych form, ale również we wszystkich etapach możliwych dla jej rozwoju, od początków, w których rośliny i zwierzęta prawie się nie odróżniają, aż po jej najwyższą doskonałość, w której „roślina sławi się w drzewie”, trwając bez ruchu; zwierzę zaś w człowieku, w największej ruchliwości i wolności<sup>28</sup>. Ale siła ta nie wyczerpuje się w człowieku, tylko spotęgowana działa w nim nadal wedle tych samych praw. Dojrzały Goethe dostrzega w tym początek sztuki. „Człowiek, stojąc w najwznioślejszym punkcie natury, dostrzega również w sobie naturę, która ponownie musi zdobyć się na najwyższe dzieło. Zbliży się on ku temu, wchłaniając doskonałość i cnotę, dokonując wyboru, głosząc porządek, harmonię i znaczenie, by wreszcie wznieść się do stworzenia dzieła sztuki, które oprócz zwykłych jego czynności i prac zajmuje

<sup>24</sup> J. W. Goethe, *Morphologie*. H. A., t. 13, s. 163 i n.

<sup>25</sup> J. W. Goethe, *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre*. rozdz. I., W. A., dział I, t. 45, s. 252.

<sup>26</sup> J. W. Goethe, *Bildung und Umbildung organischer Naturen. Die Absicht eingeleitet*, W. A., dział II, t. 6, s. 12.

<sup>27</sup> J. W. Goethe, *Principes de Philosophie zoologique par M. Geoffroy des Saint Hilare*, H. A., t. 13, s. 234.

<sup>28</sup> J. W. Goethe, *Bildung und Umbildung*, (por. przypis 26), s. 13.

pełne świetności miejsce. Raz stworzone stoi ono przed światem w swej idealnej rzeczywistości i wówczas rozpoczyna się jego nieustające i najwyższe działanie: gdyż powstałe z nagromadzenia sił rozwija się ono duchowo, nasyca się świetnością i tym, co godne jest szacunku i miłości. Przenikając zaś duszę ludzką, wznosi człowieka ponad niego samego, zamyka krąg jego życia i czynów, ubóstwia go w teraźniejszości, w której zawarte są przeszłość i przyszłość.”<sup>29</sup>.

Ze słów tych możemy wyczytać, że dojrzały Goethe patrzy na sztukę jak na kontynuację twórczego dzieła natury, w której praprawo pojawia się w formie coraz doskonalszej poprzez medium człowieka. Jak każdy etap w rozwoju natury, który nie przekreśla etapu poprzedzającego go, tylko dalej nosi w sobie jego żywą postać, tak też ukończone dzieło sztuki jest jednocześnie najwyższym dziełem natury, które „wykonał człowiek zgodnie z tymi samymi prawdziwymi i naturalnymi prawami”<sup>30</sup>. W poglądzie tym zawiera się odpowiedź na pytania młodego Goethego. Również myśl o autonomii znajduje w nim swój najgłębszy wyraz. W istocie zostaje tu osiągnięte to, co w historycznym rozwoju dane było od początku jako jedna z możliwości: uwolnienie sztuki od sił pozaartystycznych i jednocześnie dzięki nowemu związkowi przewyżczenie subiektywnej dowolności.

Ujęcie sztuki jako prawnie–twórczej kontynuacji natury na wyższym stopniu skłoniło Goethego do zdecydowanego rozdzielenia natury i sztuki w ich celu i działaniu, by w ten sposób dotrzeć do jeszcze jaśniejszego określenia własnego pojęcia sztuki. W rozumowaniu Goethego natura działa dla zachowania swego życia i bytu, dla rozmnażania swych twórców i nie troszczy się o to, czy pojedynczy twór będzie tym, czym miał być<sup>31</sup>. Sztuka natomiast, która istnieje „jedynie przez człowieka i dla niego” ma „własną głębię, własną moc; to ona utrwała najwyższe momenty tych powierzchniowych zjawisk, uznając w nich to, co jest prawem, doskonałość zamierzonych proporcji, najwyższy wyraz piękna, godność znaczenia, intensywność namiętności[...]. Wdzięczny naturze za to, że stworzyła również i jego, artysta oddaje jej drugą naturę, ale odczuta, pomyślaną, doskonałą w sensie ludzkim”<sup>32</sup>.

Dostrzegamy tu, jak wysoka godność przyznana została sztuce. Wobec prymatu rozumu oraz przyjętego w psychologii i estetyce owych czasów podziału na wyższe i niższe siły duszy, podkreślona jest spójność człowieka, sztuce zaś jako organowi równorzędnemu filozofii przywrócone zostaje jej dawne prawo do wyrażania świata. „Człowiek – mówi Goethe – jest jednością wielokrotnych, wewnętrznie powiązanych sił i do tej całości człowieka musi przemawiać dzieło sztuki, musi być ono zgodne z tą bogatą jednością, tą harmonijną różnorodnością, którą ma on w sobie”<sup>33</sup>.

Zgodnie z takim poglądem, warunkiem odbioru i odczucia przyjemności z dzieła sztuki musi stać się wewnętrzna produktywność. Siły, które tworzą dzieło sztuki muszą być obecne również w odczuwającym przyjemność odbiorcy.

<sup>29</sup> J. W. Goethe, *Winkelmann*, H. A., t. 12, s. 103.

<sup>30</sup> J. W. Goethe, *Italienische Reise*, 6. September 1787. H. A., t. 11, s. 395, przekład polski Henryk Krzeczkowski, *Podróż włoska*, Warszawa 1980, s. 350.

<sup>31</sup> Por. Denis Diderot, *Versuch über die Malerei*, rozdz. I., A.G. A, t. 13, s. 204.

<sup>32</sup> D. Diderot, r. 1, A.G. A., t. 13, s. 210.

<sup>33</sup> J. W. Goethe, *Der Sammler über die Seinigen*, 6. list, H. A., t. 12, s. 81.

Znaczenie nauki o sztuce dojrzałego Goethego możemy ocenić w pełni dopiero wówczas, kiedy jej rezultaty zestawimy z badaniami nad sztuką młodego Goethego i rozważymy wzajemny stosunek jednakowości i odmienności. Podstawowa dążność jego młodości, żeby ujmować dzieło sztuki jako wyraz kształtującej energii, która się za nim kryje, utrzymała się również w wieku dojrzałym. Ale podczas gdy młody Goethe umieszcza tę energię w subiektywności artysty, w jego namiętnej ruchliwości, dojrzałemu Goethemu ukazuje się ona jako forma obiektywnego stawania się, w której przedmiot przedstawia sam siebie.

Zmianę, która nastąpiła, Goethe pojął jako przejście od manieri do stylu. Tak jak w poglądach jego nauki o metamorfozie, to, co pojedyncze nie może być nigdy wzorem dla całości, tak również nie można szukać wzoru dla wszystkich przypadków w tym, co pojedyncze. „Człowiek, który niepowstrzymanie oddaje się swym namiętnościom i impulsom, oddala się coraz bardziej od spójnej całości”<sup>34</sup>. Dlatego powinien się on wnieść ponad własny rodzaj i próbować dotrzeć do obiektywnego źródła stawania się. Potrafi to jedynie styl, który opiera się na „najgłębszych podstawach poznania, na istocie rzeczy”, w przeciwieństwie do manieri „indywidualizującej nawet to, co jest już indywidualne”<sup>35</sup>.

Tej ciągle akcentowanej zgodności z prawem nie powinniśmy rozumieć tak, jakby dla artysty ważne były tylko abstrakcyjne prawa gatunku. Przyjmując, że właściwość nauki o metamorfozie wyraża się właśnie w zachowaniu całej bezpośredniości pojedynczego zjawiska (przy pełnym uznaniu i podkreśleniu idei), przyjmujemy, iż zgodność z prawem zawarta w pojęciu formy dojrzałego Goethego obejmuje również spontaniczne życie. Nigdzie nie staje się to bardziej zrozumiałe niż w słowach, które Goethe napisał bezpośrednio po doznaniu głębokiego wrażenia, jakie wywarły na nim antyki w zbiorze gipsu w Akademii Francuskiej w Rzymie. „Na ten widok każdy natychmiast zdaje sobie sprawę ze swego braku przygotowania. I jeśli nawet je posiadamy, stajemy zgnębieni. Starłem się przecież w jakiejś mierze poznać proporcje, anatomię, prawidłowości ruchu, ale tu dopiero naprawdę zrozumiałem, że wszystko – celowość, relacje, charakter i piękno członków – zawiera się ostatecznie w f o r m i e”<sup>36</sup>.

W przeniesieniu akcentu z tego, co w tworzeniu subiektywne, na to, co obiektywno-twórcze, zawarta jest jeszcze inna różnica istotna dla dojrzałego Goethego w porównaniu z jego okresem wcześniejszym. Młody Goethe sławi sztukę charakterystyczną jako „jedyną prawdziwą”<sup>37</sup>. Dojrzały Goethe stawia natomiast ponad to, co charakterystyczne – a pozostaje ono dla niego podstawą i punktem wyjścia – obiektywne piękno. Jest ono też ostatecznym celem, do którego winna zmierzać sztuka. Zgodnie z jego nauką o metamorfozie piękno nie jest jednak skostniałą normą narzuconą z zewnątrz, objawioną rozumowi, ale najwyższą jednością prawa i zjawiska. Pięknem jest to, co „widzimy jako żywe w zgodności z prawem w jego najwyższej czynności i doskonałości przez co czujemy się pobudzeni do odtworzenia i jednocześnie sami przeniesieni w stan najwyższej czynności”<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> D. Diderot, r. 2., A. G. A., t. 13, s. 245.

<sup>35</sup> D. Diderot, r. 2., A. G. A., t. 13, s. 245 – *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*. H. A., t. 12, s. 32.

<sup>36</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska* 11 kwietnia 1788, *op. cit.*, s. 472.

<sup>37</sup> J. W. Goethe, *Von deutscher Baukunst*. H. A., t. 12, s. 13.

<sup>38</sup> J. W. Goethe, *Campagne in Frankreich*, listopad 1792, H. A., t. 10, s. 338.

Zmienić się musiał również stosunek Goethego do problemu przedmiotowości i wyboru materiału. Zrównoważenie przedmiotów w ocenie subiektywnej (w którym poznaliśmy już załączki późniejszego rozwoju) ustąpiło przed zróżnicowaniem obiektywnym. Jeśli sztukę można uznać za twórczą kontynuację procesów natury, to obowiązują w niej hierarchie podobne do tych, które panują w naturze. A zatem sztuka musi dążyć do przedstawienia tego, co w naturze jest najważniejsze i w czym jakby się ona sama również zawierała – człowieka; oraz próbować poszerzyć krąg tego, co ludzkie w kręgu boskości. Problem wyboru materiału pojawił się tu w swym głównym znaczeniu. Dojrzały Goethe przekonany był głęboko o jego ważności właśnie w okresie, kiedy to materiał nie był już narzucony z zewnątrz, ale określany przez samego twórcę. Problem ten w jego nowym aspekcie Goethe rozważał i omawiał przede wszystkim z Henrykiem Meyerem. Gdybyśmy chcieli wnikać w historyczne procesy, odnaleźlibyśmy u podstaw tych rozważań punkt widzenia właściwy dla nauki o metamorfozie. Jeśli sztuka ma rozwijać swoją egzystencję w sposób doskonały z siebie samej, to już materiał musi posiadać „pewną idealność”, niezależnie od dalszej obróbki przez artystę, to znaczy, musi być on takiego rodzaju, żeby mogło się z niego rozwinąć różnorodne, pełne, wystarczające dzieło sztuki. „Jeśli nie zostanie to spełnione – mówi Goethe – wcześniejsze dążenie okaże się daremne[...], jeśli nawet mistrzowskie wykonanie mogłoby na kilka chwil przekupić bystrego odbiorcę, to wkrótce odczuje on bezdusność, na którą cierpi wszystko to, co jest fałszywe”<sup>39</sup>. Jeśli dla młodego Goethego przedmiotowość miała odzwierciedlać tylko ruchliwość własnego wnętrza, to tutaj jest ona obiektywnie usamodzielniona. Ale nie zbliża się ona przecież do sztuki jak jakaś obca sfera z zewnątrz – jak we wcześniejszych heteronomicznych czasach – ale zostaje jakby rozwinięta przez sztukę w sposób naturalny, z siebie samej, z wewnątrz. Tym samym zostaje ona pozbawiona swego tylko materiałowego charakteru i podniesiona do wielkości formy.

Im silniej podkreśla się obiektywny charakter sztuki, tym bardziej naglące staje się pytanie o istotę artystycznej subiektywności. W pojęciu geniuszu sformułowanym przez dojrzałego Goethego widzimy najwyraźniej, że pomiędzy młodością poety a okresem spełnienia nie ma pęknięcia, że jego rozwój jest wewnętrznym rozwinięciem, a nie gwałtownym zewnętrznym przełomem. Pojęcie geniuszu pozostaje na pierwszym planie również w jego późniejszych rozważaniach o filozofii sztuki. Ale w geniuszu nie widzi on już tylko siły, która w duchowym tworzeniu znajduje przyjemność własnego „ich”, lecz naturę działającą w artyście zgodnie z prawem, naturę, która przemienia się w „ich”. To, co Kant w słynnym paragrafie 77 *Krytyki czystego rozumu* zastrzega dla intellectus archetypus, powiązanie idei i zjawiska, to, zdaniem Goethego, osiąga geniusz<sup>40</sup>. W artyście genialnym subiektywność i obiektywność są jednością. Subiektywność nie może się wyrażać inaczej niż w sposób obiektywny. „Taki artysta – czytamy w przypisach do Diderota – naród, całe stulecie takich artystów przez przykład i naukę formułują wreszcie reguły sztuki po długim czasie, w którym sztuka pomagała sobie empirycznie. Z ich ducha i rąk powstają proporce, formy postaci, do czego natura dostarczyła im materiału, nie rozpowiadają oni na temat czegoś, co mogłoby być inne, nie umawiają się, by coś nieudanego uznać za właściwe, tylko tworzą ostatecznie

<sup>39</sup>J. W. Goethe, *Naturphilosophie*. H. A., t. 13, s. 44.

<sup>40</sup>Por. J. W. Goethe, *Anschauende Urteilskraft*. H.A., t. 15, s. 30.

reguły z nich samych zgodnie z prawami sztuki, które tak samo tkwią w naturze tworzącego geniuszu jak organiczne prawa utrzymane w ciągłym działaniu w wielkiej i powszechnej naturze<sup>41</sup>.

Z powyższych słów możemy wyczytać, że filozofia sztuki Goethego pochodzi nie z jednego wejrzenia w faktyczny przebieg historii sztuki, ale z całości szczególnego ujęcia natury i życia.

Dostrzeżliśmy już u młodego Goethego, że nie chodzi mu o historyczne poznanie, tylko że za historyczną różnorodnością szuka on spójności tego, co twórcze. Podobnie jest u dojrzałego Goethego, chociaż w harmonii z jego wewnętrzną przemianą spojrzenie skierowuje już nie tak bardzo na to, co zgodnie z jego pojęciem jest żywe i charakterystyczne, lecz na to, co uważa on za żywe i zgodne z prawem. Tym samym zanika historyczna różnorodność. Tym wyraźniej wyłaniają się teraz niektóre główne pojęcia. Przede wszystkim są to Grecy, którym Goethe wyraża cały swój podziw. „Te wspaniałe arcydzieła wykonał człowiek zgodnie z tymi samymi prawdziwymi i naturalnymi prawami, którym swe powstanie zawdzięczają najwspanialsze dzieła Natury. Wszystko przypadkowe, urojone rozpada się; tu jest konieczność, tu jest Bóg<sup>42</sup>. To samo w naturalny sposób twórcze i zgodne z prawem życie, jeśli nawet nie tę samą czystość znajduje Goethe w sztuce włoskiej XVI wieku, przede wszystkim w Rafaelu. „Jest to talent, który z pierwszego źródła śle w naszym kierunku najczystsza wodę. Nie naśladuje on nigdzie Greków, ale czuje, myśli, działa zupełnie jak Grek<sup>43</sup>”.

Byłoby – rzecz jasna – błędem, gdybyśmy w niektórych sytuacjach nie przyznali Goethemu historycznego rozumienia. Zajęcie się naturą nauczyło go przecież myślenia zgodnego z historycznym rozwojem. W *Geschichte der Farbenlehre* zawarty jest istotny wkład Goethego do historii ludzkiego myślenia, który wychodzi daleko poza swoistość przedmiotu. Sam dostarczył Goethe cegiełek do swojej biografii. Jego żywe zainteresowania obracały się również wokół historycznych aspektów sztuki. Goethemu i jego przyjacielowi Henrykowi Meyerowi zawdzięczamy wiele oryginalnych i głębokich obserwacji na temat historii sztuki, poszczególnych gatunków sztuki i obrazów oraz psychologii poszczególnych artystów. Dzięki swemu historycznemu zainteresowaniu był on w stanie w latach późniejszych odnowić i pogłębić swój wcześniejszy stosunek do sztuki staroniemieckiej, co przez nowoniemieckich przyjaciół sztuki zostało błędnie odebrane jako nawrócenie się na ich idee.

Wszystko to nie zmienia faktu, że u podłoża historycznych rozważań Goethego leży pojęcie sztuki, które nie zostało wyabstrahowane z historii, i że wszystko, co historyczne, Goethe widzi i ocenia z punktu widzenia określonego tym pojęciem. Widzenie historyczne, jak powiedział Wilhelm Dilthey, jest dla Goethego w gruncie rzeczy „kontynuacją jego rozważań nad życiem i przeszłością, uchwyceniem trwałych form ludzkości i ich wzajemności, wreszcie uniwersalną interpretacją samego życia<sup>44</sup>”. Słuszność tych rozważań potwierdza fakt, że Goethe ostro odrzucił przemianę apolińskiej wizji greków Winckelmanna polegającą na pogłębieniu historycznego zrozumienia, którą doprowadzili do końca Bachofen i Nietzsche,

<sup>41</sup> D. Diderot, r. 1., A.G. A., t. 13, s. 208.

<sup>42</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska*, 6. września 1787, *op. cit.*, s. 350.

<sup>43</sup> J. W. Goethe, *Antik und Modern*, H. A., t. 12, s. 175.

<sup>44</sup> Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Berlin 1922, s. 234.

zaś jeszcze za jego czasów rozpoczęli Creuzer, Welcker i inni. „Ciągle jeszcze boleśnie odczuwamy fatalne w skutkach misteria dionizyjskie” – pisał Goethe w 1818 roku do Sulpiz Boiserée<sup>45</sup>.

Ponadhistoryczne nastawienie określało również jego stosunek do teraźniejszości i przyszłości. Jego odczucie historyczne i własne doświadczenie spowodowały – wspomnieliśmy o tym już na wstępie – że najboleśniej odczuł nieprzychylność czasu. „To bardzo źle – pisał do Zeltera – że w naszych czasach każda sztuka, która właściwie przecież powinna istnieć dla współczesnych, istnieje w sprzeczności z czasem (o ile jest dobra i warta uwiecznienia) i że prawdziwy artysta często żyje w rozpacz, będąc przekonany, że posiada on i mógłby przekazać ludziom właśnie to, czego szukają”<sup>46</sup>. Tak, to Goethe przez przejście od myślenia obrazowego do pojęciowego sformułował najgłębszą, najtrwalszą i najbardziej świadomą interpretację radykalnego zwrotu, jaki dokonał się w owych czasach. „Nasza epoka – mówi Goethe – cały swój rozsądek skierowuje na moralność i samoobserwację, dlatego brakuje go całkowicie w sztuce i wszędzie tam, gdzie powinien on jeszcze ponadto działać. We wcześniejszych czasach dominowała całkowicie fantazja, a inne siły duszy służyły jej. Teraz jest odwrotnie, to ona służy innym i słabnie w tej służbie. We wcześniejszych czasach idee istniały w wyobrażeniach fantazji, nasze stulecie sprowadza je do pojęć. Ważne poglądy na życie przedstawiane były wówczas pod postaciami bogów. W dzisiejszych czasach sprowadza się je do pojęć”<sup>47</sup>. Mimo że czas był aż tak niekorzystny dla powstania wielkiej sztuki, Goethe nie przestał formułować swych ponadczasowych żądań, z których nie mógł zrezygnować. Śmiało żądania powinno się, jego zdaniem, cenić wyżej, nawet jeśli nie zostaną spełnione w całości<sup>48</sup>. Podobnie rozumiane jego artystyczno-pedagogiczne żądania ukazują się nam w pełnym godności, ale tragicznym świetle.

Powierzchnowemu obserwatorowi może się wydawać, że filozofia sztuki dojrzałego Goethego oznaczała cofnięcie się do lat młodości. Jest to zarzut, który stawiano nierzadko. W rzeczywistości Goethe sięga po sprawy, które częściowo obce były jego młodości. Zwrócenie się ku ideom, pojęcie sztuki pięknej (w przeciwieństwie do pojęcia sztuki charakterystycznej), kanoniczne uwielbienie antyku – oto wyobrażenia o sztuce, które już od renesansu opanowały myślenie ludzkie. Pojęcia naturalizmu i manieryzmu nawiązują do słynnych żywotów Giovanniego Pietra Belloriego, jednej z najbardziej sugestywnych książek o sztuce, jakie ukazały się w XVII wieku. Podział produkcji artystycznej na zwykłe naśladownictwo, manierę i styl nawiązuje do przykładów z angielskiej, francuskiej, szwajcarskiej i niemieckiej literatury o sztuce. Uderzający jest również bliski stosunek dojrzałego Goethego do Winckelmanna i Mengsa. Pamięci Winckelmanna poświęcił Goethe dzieło zbiorowe<sup>49</sup> oraz miał on decydujący udział w publikacji pierwszego niemieckiego wydania zbiorowego dzieł Winckelmanna (pod redakcją Carla Ludwiga Fernowa)<sup>50</sup>. To właśnie Winckelmann patrzył na dzieła sztuki, by posłużyć

<sup>45</sup> 16. stycznia 1818, za: H. A. *Goethes Briefe*, t. 3, s. 413.

<sup>46</sup> 13. lipca 1804, za: H. A. *Goethes Briefe*, t. 2, s. 468.

<sup>47</sup> F. W. Riemer, *Briefe von und an Goethe*, Leipzig 1846, s. 288 i n.

<sup>48</sup> Por. J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, H. A., t. 12, s. 490, nr 881.

<sup>49</sup> J. W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, Tübingen 1805.

<sup>50</sup> Por. Herbert von Einem, Carl Ludwig Fernow, *Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Berlin 1935, s. 15 i Carl Ludwig Fernow, *Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*, red. Herbert von Einem, Rudolf Pohrt,

się słowami Schellinga, „zgodnie ze sposobem i prawem odwiecznych praw natury”<sup>51</sup>. Od Antona Rafaela Mengsa Goethe i jego przyjaciel Meyer przejęli cały skomplikowany schemat opisu i oceny artystycznej w malarstwie. A jednak nie powinniśmy tego świadomego przejścia tradycji utożsamiać z cofnięciem się. To, co nowe w dążeniach Goethego z jego okresu dojrzałego w stosunku do wcześniejszych obiektywnie ukierunkowanych epok, polega na tym, że zgodności z prawami sztuki Goethe nie szuka już poza człowiekiem i sztuką, lecz w człowieku i w sztuce. Przeżycie „ich” wyznacza jakby granicę pomiędzy epokami. Wobec rozegzaltowania okresu „Sturm und Drang” krok, który uczynił Goethe, był najwocześniejszy i najbardziej potrzebny, jaki można było uczynić. To, czego wychodząc od przedmiotu, dokonał Goethe, zaczynając od podmiotu, osiągnął Kant, dążenia zaś estetyczne Schillera wydają się pomostem łączącym ich obydwu.

#### IV

Powróćmy na zakończenie do naszego punktu wyjścia. Reasumując możemy powiedzieć, że rozważania nad filozofią Goethego powinny nam szczególnie wyraźnie uświadomić jego duchową pozycję na przełomie czasów. Czyniąc to, pozwolą nam one głębiej pojąć prawo formy w życiu Goethego, które zgodnie z jego nauką o metamorfozie musimy przyjąć za uwarunkowane jednocześnie zewnątrz i wewnątrz. Dla nas, którzy stoimy poza owym przełomem, filozofia sztuki Goethego jest skarbem, którego nie wolno nam zapomnieć. Z powodu naszego historycznego nastawienia, które zasadniczo różni się od ponadhistorycznego i absolutnego sposobu myślenia Goethego i jego czasu, nie możemy, rzecz jasna, przejść żadnego z jego rezultatów w formie, w jakiej on je sformułował. A jednak jego nauka o sztuce dzięki swej głębokiej wewnętrznej treści zachowała dla nas swą żywotność. Sztukę, która początkowo miała swe korzenie w tym, co święte, i z czasem coraz bardziej się od nich odrywała, on przez działanie i obserwację skierował się ponownie ku jej początkom z wnikliwością jak nikt inny przed nim. Jeśli wcześniej sztuka była wyrazem mitycznego myślenia i odczuwania, to on podniósł ją do wielkości tego, co symboliczne, w czasie, który nie zna już mitu jako żywej formy. „Oto prawdziwa symbolika – brzmi jego spuścizna – kiedy to, co szczególne, wyraża coś ogólnego, nie jako marzenie senne czy cień, lecz przez mgnienie jako żywe objawienie czegoś, co pozostaje niezbadane”<sup>52</sup>.

Przełożyła Grażyna Milińska

---

Berlin 1944, s. 22 i n.

<sup>51</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Philosophische Bibliothek, zeszyt 60.

<sup>52</sup> J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, H. A., t. 12, s. 474, nr 752.