

Andrzej Billert

NIEKTÓRE ASPEKTY TEORII ARTYSTYCZNEJ KARLA FRIEDRICHA SCHINKLA

W artykule tym zamierzamy ukazać niektóre problemy teoretyczno-artystycznej działalności Karla Friedricha Schinkla (1781 - 1841) — wybitnego architekta niemieckiego I połowy XIX wieku. Uprawianie działalności teoretycznej obok praktyki artystycznej było zjawiskiem typowym dla XVIII i XIX stulecia. W okresie tym trudno byłoby znaleźć artystę, który nie zajmowałby się zarazem refleksją teoretyczno-artystyczną. Również i filozofia tego czasu poświęca sporo miejsca problemom sztuki. Wzrost aktywności teoretyczno-filozoficzno-artystycznej twórców obserwuje się na przełomie XVIII i XIX stulecia przede wszystkim w Niemczech. Schinkel jako teoretyk jest więc zjawiskiem typowym w intelektualno-twórczej sytuacji Niemiec interesującego nas okresu.

Rozwój refleksji teoretycznej u artystów i pojawienie się filozofii sztuki w ramach filozofii (dotąd rozważającej raczej zagadnienia bytu i poznania) stawia nowe problemy badawcze temu, kto zamierza zająć się problematyką twórczości artystycznej przełomu XVIII i XIX wieku oraz całego XIX stulecia. Nie sposób kwestionować znaczenia teorii artystycznej, która w tak dużym stopniu poszerza obszar empiryczny badań nad sztuką tego okresu.

Należy wobec tego określić postulaty badawcze, jakie w stosunku do wspomnianej problematyki może postawić historyk sztuki. Historyk sztuki skłonny jest nieomal odruchowo traktować wypowiedź artystyczno-teoretyczną (zwłaszcza taką, która pochodzi z ust samego twórcy) jako klucz do wyjaśnienia jego produkcji artystycznej. Istnieje szereg przyczyn takiego nastawienia. Jedną z nich jest przyzwyczajenie dyscypliny — wykształconej na sztuce dawnej — do skwapliwego wykorzystywania wszelkich komentarzy źródłowych do analizy dzieła. Inną — przekonanie, że język werbalny artysty, jaśniejszy od wizualnego, może w sposób bardziej jednoznaczny uprawomocnić interpretację dzieła. Przyzwyczaj-

jenia takie — tu jedynie zasygnalizowane — nie są jednak możliwe do zaakceptowania z punktu widzenia nowszych postaw metodologicznych, ostrożniejszych w zastosowywaniu teorii do wyjaśniania praktyki artystycznej. Obie sfery (praktyka i teoria) wyznaczone są nie tylko różnymi poziomami języka, ale również odmienną funkcją społeczną. W tej sytuacji przy określaniu postulatów badawczych wobec teorii tworzonych przez jednocześnie praktykujących twórców historią sztuki nie może opierać się na przekonaniu o prawomocności prostej transpozycji teorii na praktykę twórczą artysty. Celem artykułu nie jest jednak wyjaśnianie Schinkla-artysty przez Schinkla-teoretyka. Ogranicza się on bowiem do poziomu teorii, bazując na zbiorze teoretycznych wypowiedzi Schinkla. Z obszernej problematyki teoretycznej Schinkla pragniemy wyodrębnić i scharakteryzować kilka tylko aspektów, a następnie określić ich miejsce w ramach sytuacji duchowej Niemiec końca XVIII i pierwszego trzydziestolecia XIX wieku. W odniesieniu do pierwszej kwestii interesować nas będzie postawiony przez Schinkla problem relacji rzeczywistości, artysty i dzieła oraz specyfika i formy aktywności podmiotu artystycznego. W dalszej części chcielibyśmy odnieść je do współczesnej teorii artystycznej i ówczesnych postaw filozoficznych, ukazując jednocześnie związki tej problematyki ze strukturą społeczno-polityczną ówczesnych Niemiec. Kari Friedrich Schinkel jako teoretyk i filozof sztuki chronologicznie sytuuje się między dwoma wielkimi systemami filozoficznymi: Kanta i Hegla. Zaledwie 26 lat, jakie dzieli wydanie *Krytyki czystego rozumu* od *Fenomenologii ducha* nie jest w Niemczech okresem intelektualnej próżni. W tym czasie działa tu cały szereg oryginalnych myślicieli, takich jak: Johann Fichte, Friedrich W. J. Schelling, Fritz von Baader, Karl Ch. F. Krause, Friedrich E. D. Schleiermacher, Friedrich H. Jacobi. Wśród twórców aktywnie zajmujących się teorią artystyczną znajdujemy również cały szereg wybitnych osobistości, a więc — pomijając Johanna W. Goethego i Friedricha Schillera — Friedricha Schlegela, Friedricha L. von Hardenberga (Novalisa), Ludwika Tiecka, Wilhelma H. Wackenrodera. Już te dane wskazują, że interesujący nas okres, charakteryzujący się małą stabilnością społeczno-polityczną, określony jest także napięciami intelektualnymi. Lata 1789 - 1841 (rewolucja francuska i śmierć Schinkla) to ciąg wydarzeń istotnych dla Europy i Niemiec — wojny koalicyjne, sekularyzacja w Nadrenii, wojny z Napoleonem, kongres wiedeński, próby reform polityczno-społecznych w Prusach i okres restauracyjnej reakcji w Niemczech. Żadnego z wymienionych tutaj elementów struktury polityczno-społecznej i intelektualno-ideologicznej nie należy ignorować przy badaniu tak istotnego faktu społecznego, jakim jest sztuka i jej teoria.

Dorobek teoretyczno-artystyczny K. F. Schinkla nie stanowi zwartej i uporządkowanej całości. Składają się na niego komentarze do własnych

projektów i realizacji, fragmenty listów, luźne notatki, a przede wszystkim zachowane części rozpoczętego, ale nie ukończonego podręcznika dla artystów. Te ostatnie zawierają najwięcej materiału i stanowią podstawę naszych rozważań. Fragmenty podręcznika pochodzą najprawdopodobniej z lat trzydziestych XIX wieku i zostały opublikowane w początkach lat sześćdziesiątych XIX wieku przez Alfreda von Wolzogena¹.

„Najrozmaitsze siły natury — mechaniczne, chemiczne i organiczne — powiada Schinkel — pozostają nie tylko ze sobą w rozmaitych związkach, ale również istnieją w relacjach z samodzielnymi siłami konstytuującymi świat wolności. Łącznie tworzą one wszystkie Wszechbyt. Świadomość tego Wszechbytu w większym czy mniejszym stopniu istnieje w każdym człowieku. Wzbudzona nią potrzeba zbadania związków pewnej liczby zjawisk wydała naukę, a potrzeba wyobrażenia możliwie największej ich ilości w ich związkach stworzyła sztukę”. Sztuka obok nauki jest dla Schinkla formą poznawania bytu. Celem zaś poznania jest struktura wewnętrznych relacji dualistycznie rozumianego bytu. Jego dualizm określony jest dwoma zasadniczymi elementami — wolnością i koniecznością. Pierwszym z nich jest ludzka świadomość, drugim — ujęta prawami natura. Sztuka jako forma poznawania bytu stanowi zasadnicze novum w stosunku do teorii estetycznej Kanta. Przestaje być jedynie kształtowaniem rzeczy wywołujących bezinteresowne upodobanie, a staje się aktywnością epistemologiczną. Kant dobitnie oddzielał tak tworzenie sztuki jak i jej percepcję od jakiegokolwiek postawy poznawczej. Upodobanie estetyczne było, według niego, niezależne od realnego istnienia podobającego się przedmiotu, mogło przeto istnieć niezależnie od niego. Schinkel z kolei wyraźnie odrzucał taką koncepcję: „Piękno nie istnieje samodzielnie, lecz tylko w oparciu o przedmioty. Dlatego też nie może zostać samodzielnie ukazane, a tylko poprzez przedmioty”.

Jeżeli akt artystyczny jest aktem poznania bytu, musi zwracać się do otaczającej go rzeczywistości. Kant uważał, że rzeczywistość dostępna nam jest jedynie w formie wrażeń zmysłowych, płynących od „rzeczy samych w sobie”, które — jako takie — pozostają niedostępne ludzkiemu poznaniu. Konsekwentnie do tego akt poznawczy jest warunkowany przede wszystkim sferą zmysłów, którym dostępne są fenomeny „rzeczy samych w sobie”. Zmysły są też jedynymi źródłami poznania. Dla Schinkla nie zmysły uczestniczą w akcie poznawczo-estetycznym — lecz dusza. Słowa Schinkla: „Jeżeli stan duszy zostanie przedstawiony tak, jak ogarniają ją

¹ *Aus Schinkels Nachlass. Reisebücher, Briefe und Aphorismen, Mitgeteilt und mit einem Verzeichniss sämtlicher Werke Schinkels versehen von Alfred Freiherrn von Wolzogen. T. I - IV, Berlin 1862 - 1864. Rozważania nasze opierają się na tekstach zamieszczonych w tomach: II, s. 207 - 213; III, s. 345 - 388.*

przedmioty natury i jak obserwuje je ona w stanie określonych odczuc i przez przedmioty te zostaje pobudzana — to powstaje wówczas sztuka”, brzmią jak odpowiedź Kantowi na jego ujęcie „rzeczy samych w sobie”, które poprzez zjawiska pobudzają ludzkie zmysły. Dla Schinkla jednak nie istnieje już ani problem poznania zmysłowego ani „rzeczy samych w sobie”. Akt twórczy umożliwia poznanie istoty przedmiotów rzeczywistości dzięki aktywności duszy — kategorii odrębnej od kantowskich zmysłów: „Nauka prezentuje wynik poznania w formie szeregu konsekwentnie następujących po sobie pojęć. Sztuka czyni to samo, lecz poprzez prezentację oglądowo ujętej i s t o t y (podkr. AB) przedmiotu, prezentację w formach wyobrażeniowych”.

W ramach teorii Schinkla istnieje więc nie tylko odrzucenie tezy o tym, że kwestie estetyczne nie wiążą się z poznaniem, ale również postawienie nowej kategorii — duszy — jako perceptora rzeczywistości, posiadającego pretensje ujmowania rzeczy w ich istocie. Powstaje teraz pytanie, w jaki sposób sztuka i jej podmiot — dusza — penetrują i obrazują rzeczywistość w jej pełnej istotności.

Dla Schinkla sfera zmysłowa nie tylko nie jest wyłącznym instrumentem poznania, ale jest nawet instrumentem niedoskonałym, wręcz nie nadającym się do poznania rzeczywistości w jej istocie, czego żąda się od sztuki. Zmysły odbierają rzeczywistość w całej jej przypadkowości i heterogeniczności, to bowiem, co obserwujemy, co postrzegamy zmysłowo, jest: „zniweczone, zepsute, zakłócone w swej najwyższej osobliwości poprzez wpływ tego, co heterogeniczne i czysto zmysłowe, tj. nieświadome i zahamowane w swym rozwoju”.

Rzeczywistość, będąca naturą w szerszym sensie, postrzegana zmysłowo, jest naturą fałszywą i zepsutą. Oglądając ją w takiej perspektywie poznajemy dostępną właśnie zmysłom skorupę, kryjącą w swym wnętrzu to, co prawdziwe i czyste. Dlatego też ten poziom rzeczywistości jest poznaniem pozornym i jako taki nie może być przedmiotem obrazowania. Stąd też zajmująca sporo miejsca w teorii Schinkla programowa negacja sztuki ujmowanej jako odbicie postrzeganej zmysłowo rzeczywistości. Piśze on, co następuje: „Tylko to, co pobudza fantazję, może znaleźć się w sztuce. Oddziaływanie obliczone na pospolite ludzenie zmysłów jest dążeniem niegodnym sztuki” i w innym miejscu: „Dzieło sztuki nie może być tylko przedmiotem historii naturalnej czy geografii. Nie może opierać się tylko na znajomości prawidłowej anatomii, prawidłowym rysunku, układzie fałd i szat, jak i nie tylko dokładne oddanie przedmiotu natury, przedstawienie okolic, miasta (Vedutta) tworzy dzieło. Są to tylko środki materiałowe, które same go jeszcze nie czynią”.

Między naturą fałszywą a prawdziwą sztuką nie ma według Schinkla żadnych relacji. Odbicie zmysłowo postrzeganej rzeczywistości jest rodza-

jem antyszuki. Prawdziwym dziełem jest to, które oddaje wizerunek prawdziwej natury. Konfrontacja systemu kantowskiego z koncepcjami Schinkla musiałaby przynieść negację sztuki bądź jej nieziszczalną postulatywność. To, co miałyby bowiem stać się jej przedmiotem, leżałoby poza zasięgiem ludzkich możliwości. Aby uniknąć takiego impasu, musiał Schinkel skonstruować nie tylko narzędzie poznania pozazmysłowego, bezpośrednio dochodzącego do „istoty przedmiotu”, ale również stworzyć swą własną metodykę postępowania.

Rekonstrukcję obu rozpoczniemy od porównania poznawczej aktywności naukowej i artystycznej. Schinkel kilkakrotnie podkreślał, że nauka operuje pojęciami, sztuka natomiast wyobrażeniami istoty rzeczy. Porzucając więc kantowski obszar zmysłów, porzucił również obszar kantowskiego rozsądku operującego w oparciu o kategorie, czyli czyste pojęcia rozsądku. Tym samym uczynił Schinkel krok decydujący. Rezygnując z aktywności poznawczej (aktywności o charakterze artystycznym) na płaszczyźnie zmysłów i rozsądku przeszedł na poziom rozumu, w ramach którego umieszczał Kant wiedzę rzekomą, operującą nieprzydatnymi dla poznania kategoriami idei. Tak więc płaszczyzna poznania przez sztukę sytuuje się u Schinkla tam, gdzie Kant kwestionuje możliwość poznania w ogóle — na obszarze oglądu umysłowego (*intellektuelle Anschauung* — *intuitus intellectualis*). Moment ten oznacza ostateczne zerwanie z kantyzmem i przejście na obszar innych koncepcji — tkwiących w tradycji idei Platona, *primum movens* Arystotelesa, absolutu Plotyna, teorii iluminacji Augustyna, teorii egzemplaryzmu Bonawentury, substancji Spinozy czy nawet *intellectus agens* Tomasza z Akwinu — koncepcji rozwijanych przez Fichtego i Schellinga². W procesie twórczym, mającym doprowadzić do poznania istoty przedmiotów rzeczywistości, aktywność podmiotu określa według Schinkla „bystrość” będąca czymś odmiennym od „bystrości formułowania pojęć” (*Scharfsinn, Begriffsscharfsinn*). Ona też dokonuje w procesie artystyczno-poznawczym szeregu operacji pozwalających na wysublimowanie z przedmiotów rzeczywistości ich istoty czy też na ukazanie ich w postaci wolnej od elementów zakłócających ich czysty, pierwotny kształt. Podmiot aktu twórczego w pierwszym etapie określa specyficzność jednostkową przedmiotów. Schinkel nazywa ją „specyficznym charakterem”. Formułowanie specyficzności, odmienności poprzez pojęcie „charakteru” czy „charakterystyczności” spotykamy wcześniej tak u Bouleé³ jak i u Goethego⁴. „Charaktery” sytuujące się wobec siebie

² W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. III. Warszawa 1972, s. 25.

³ Ostatnio na ten temat: A. M. Vogt, *Boelées Newton Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*. Basel—Stuttgart 1969, *passim*.

⁴ W okresie Sturm und Drang Periode „charakterystyczność” jest dla Goethego

opozycyjnie i ukazujące się w swych odmiennościach ilustrują wielość i zatowizowanie bytu. Stanowią one jeden z jego aspektów. Drugim jest tkwiąca w strukturze bytu wspólnota. Wspólnota taka zostaje zmanifestowana w kolejnym kroku aktywności podmiotu — duszy. Dokonuje ona syntezy opozycyjnych pierwiastków na poziomie „gatunków”. Podobny charakter ma następna operacja procesu artystyczno-poznawczego. W jej ramach następuje pokonanie ograniczonej wielości „gatunków” na poziomie „ideałów”. Ideał taki — również znany w starszej tradycji Winckelmannna i Goethego jest według Schinkla „tym, co reprezentuje najwyższy charakter swego gatunku, a więc tym co najbardziej zrozumiałe, najbliższe, najdoskonalsze danego gatunku”.

Sztuka winna, według Schinkla, ujmować i poznawać rzeczywistość w jej wszystkich aspektach. Ograniczanie się w sztuce tylko do aspektu zjawisk jednostkowych rodzi trywialność i brzydotę. To, co ukazuje jednoczącą ideę bytu, wynosi z kolei dzieło ponad przeciętność i przypadek. Najwyższą jednak formą dzieła jest osiągnięcie przez nie poziomu poznania i wyobrażenia ideału. „Czyste oddanie się temu, co indywidualne z jednoczesnym zrozumieniem dla tego, co gatunkowe, tworzy w sztuce to, co jest w niej najlepszego. Energia widzenia, niewinność ujęcia, zmysł moralny i siła wyrazu są prawdziwymi i istotnymi składnikami wydającymi dzieła sztuki. Jeżeli brak trzech pierwszych, powstaje trywialność i brzydota. Tkwi w nich zarazem tylko to, co indywidualne i przypadkowe, a nie to, co wiąże w gatunki, to, co ogólne. Prawda występuje tak w indywidualności jak i w gatunkowości, z tym że w tej ostatniej w wyższym i szerszym sensie”.

Zasadniczym celem sztuki jest jednak poznanie i ukazanie ideału. Ideały rozumie Schinkel jako kategorie pozostające względem siebie w niejednakowych relacjach. Tworzą one pewną stratyografię. W związku z tym czytamy u Schinkla: „Różne gatunki przedmiotów, z których konstruujemy ideały, są dla nas mniej lub bardziej wartościowe, ważniejsze bądź mniej ważne, bliższe lub dalsze. W ten sposób określają one jakość. Jest rzeczą możliwą, że dwa dzieła sztuki, będąc ideałami swych gatunków, są różne pod względem swej rangi. Byłoby tak na przykład w odniesieniu do sceny o tematyce mitologicznej (boskiej) (*Goetterszene*) najlepszej szkoły włoskiej i sceny bacchanaliów najlepszej szkoły niderlandzkiej”.

Zatrzymajmy się chwilę przy interesującym stwierdzeniu Schinkla, że odkrywana przez sztukę istota rzeczywistości prezentuje się przez zbiór ideałów nierównej jakości i rangi. Świadczy to o tym, iż natura — natura

cechą odróżniającą dzieła. „Charakterystycznością” odznaczają się dzieła geniuszy, por.: J. W. G o e t h e, *Von deutscher Baukunst*. W: Goethes Schriften zur Kunst [b.m., b.r.], s. 129 - 134.

prawdziwa — ukazana w swej najdoskonalszej formie stanowi szereg elementów nie będących na jednakowym poziomie rozwoju. Oznacza to również, że istnieć musi pewien punkt odniesienia, który określa używając sformułowania Porębskiego — zwrot systemu wartości ideałów. Schinkel nie rozwija bezpośrednio „aksjologii ideałów”. Można ją jedynie odczytać pośrednio z całości wypowiedzi wybitnego architekta. Wśród jego wypowiedzi czytamy: „Sztuka plastyczna, sztuka piękna ma za zadanie przedstawiać odbicie stanu duszy, ma stworzyć obraz pięknej duszy”.

Powyższe sformułowanie jest jednym z wielu, które przytacza Schinkel dla określenia celu i sensu sztuki. Zestawienie ich może nam pozwolić sprecyzować istotę jego postulatów dotyczących immanentnych zadań sztuki (rozumiemy pod tym określeniem takie, które odnoszą się do niej samej, a nie do roli i zadań o charakterze społecznym, które stanowią inny aspekt teorii Schinkla). Do postulatów tych należą:

- ukazywanie związków i relacji Wszechbytu;
- uświęcenie natury, co jest sensem religijnym sztuki;
- ukazywanie stanu duszy;
- odbicie obrazu pięknej duszy.

Powyższe sformułowania ukazują nam, że zadania i sens sztuki odnoszą się tak do rzeczywistości, jak i do podmiotu. Może się więc wydawać, że w koncepcji Schinkla istnieje jakaś sprzeczność. Istniałaby ona jednak tylko wówczas, gdyby koncepcja Schinkla zakładała opozycję między podmiotem a przedmiotem — duszą a naturą. Tak jednak nie jest. Opozycja istnieje jedynie na poziomie natury fałszywej i podmiotu. Podmiot — dusza artysty likwiduje tę opozycję poprzez proces sublimacji natury fałszywej i doprowadzenie do osiągnięcia jej „prawdziwej wersji”. Ten właśnie proces rozumie Schinkel jako „uświęcenie natury”. Tego też dotyczy jego wypowiedź: „Zadaniem człowieka jest rozwijanie i przekształcanie natury...”. Proces „uświęcania” czy dalszego kształtowania natury doprowadza do sprowadzenia jej do szeregu „ideałów”, które dają w sumie obraz struktury hierarchicznej. Tak więc dzieło sztuki ukazuje naturę uporządkowaną, przywraca jej pierwotną, harmonijną formę, formę, która niegdyś istniała, została jednak zakłócona. Dlatego też pisze Schinkel: „Wyszukanie pranatury jest zadaniem sztuki pięknej”. Jeżeli dzieło sztuki jest obrazem „pięknej duszy”, a zarazem pranatury w jej pierwotnej harmonii czy w jej pierwotnej strukturalizacji, oznacza to, że „piękna dusza” winna posiadać identyczne właściwości jak prawdziwa natura.

Określenie istoty i właściwości „pięknej duszy” staje się więc kolejnym zadaniem naszych rozważań. Zanim jednak do tego przystąpimy, warto zwrócić uwagę na pewną interesującą zbieżność między hierarchiczną strukturą natury a niektórymi koncepcjami organicystycznymi przełomu XVIII i XIX wieku. Jak pamiętamy, ideały, chociaż stanowiące najwyższe

istotności poszczególnych elementów bytu, sytuują się w oparciu o określoną stratygrafię. Są one — jak pisze Schinkel — „bliższe lub dalsze”. Ich bliskość lub oddalenie widziane być musi w stosunku do podmiotu, którym jest „piękna dusza” — człowiek idealny, jak zobaczymy — człowiek idealnie harmonijny, zawierający w sobie rozwinięte w sposób absolutny i zgodny wszystkie aspekty Wszechbytu — rozum i zmysły, wolność i konieczność — człowiek doskonały. Wyznacza on tym samym wierzchołek hierarchii, będąc jednocześnie pełnią rozwoju.

Podobną wizję bytu reprezentował w swej filozofii przyrody Schelling. Tak jak u Schellinga istniała w ramach panorganizmu przyrodniczego hierarchia tworów przyrodniczych zależna od stopnia ożywienia ciał, tak u Schinkla poszczególne ideały sytuują się w hierarchii natury zależnie od ich stosunku do doskonałego „organizmu”, jakim okazywał się człowiek jako artysta wyposażony w „piękną duszę”. Również bliska Schellingowi jest koncepcja pierwotnej jedności natury Schinkla. Odpowiada ona schellingowskiemu absolutowi, w wyniku rozpadu którego powstaje różnorodność rzeczy. Dla Schinkla bowiem „pranatura” jest stanem pierwotnym, zaś rzeczywisty Wszechbyt, rozbity na siły konieczności i wolności, jest wynikiem rozkładu pierwotnej, harmonijnej struktury jak i postulatem wobec ludzkiej aktywności. Takiemu przekonaniu towarzyszy w teorii Schinkla specyficzne ujęcie rozwoju i dziejów. Nawiązując do teorii Winkelmanna, schinkłowska historiozofia jest szeregiem cykli określonych wzlotami i upadkami, zależnymi od tego, jak dalece zachowana zostaje harmonijna jedność opozycyjnych elementów bytu.

Tak jak dla natury jej harmonijna praforma stanowi pierwotny, a zarazem postulowany stan egzystencji, tak dla człowieka sytuację podobną określa stopień rozwoju „pięknej duszy”. Pojęcie to nie zostało sformułowane przez Schinkla, ale jeszcze w końcu XVIII wieku przez Friedricha Schillera. Sformułowanie „pięknej duszy” nastąpiło u Schillera w związku z jego opozycją w stosunku do Kanta, odnoszącą się przede wszystkim do jego systemu etycznego. Schinkel zarówno nie potrafił zaakceptować represyjnego, w jego odczuciu, imperatywu kategorycznego, jak i przypisać rozumowi funkcji jedyne go źródła moralności. Również i zmysły nie były dla Schillera prawomocnym dawcą założeń i postulatów etycznych. Znalazło to swój wyraz w problematyce jego utworów literackich, jak i rozważaniach teoretycznych, gdzie sformułował koncepcję dzikusa i barbarzyńcy. Pisał on: „Człowiek na dwojaki sposób może sobie zaprzeczyć: po pierwsze jako dzikus, kiedy uczucia górują i panują nad rozumem, a po drugie jako barbarzyńca, gdy zasady jego niszczą uczucia”⁵. Analo-

⁵ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*. Warszawa 1972. s. 141.

giczne ujęcia spotykamy u Schinkla: „W ostatnich czasach pojęcie barbarzyństwa przybrało zupełnie odmienny charakter. Nie oznacza one w tej chwili całkowitego nieokrzesaenia, braku wszelkich obyczajów, okrucieństwa etc., lecz prerafinowane, powierzchowne wykształcenie. Nie jest ono ugruntowane i brak mu wszelkich podstaw. Jest nim smak podług chwilowej konwencji czasu, bez śladu geniusza, oddalenie od wszelkiej pierwotnej naiwności, perfidne omijanie wszelkich praw społecznych w imię egoistycznych celów”. A w innym miejscu: „Barbarzyńca naturalny [czyli schillerowski „dzikus” — przyp. A.B.], który nie jest wynikiem upadku i przewrotności rozumu, zmysłów czy uczucia, lecz wyrósł w pierwotnym nieokrzesaeniu — może zniszczyć dzieło sztuki, kiedy wpadnie w dziką namiętność . . .”.

Stojąca za tymi koncepcjami opozycja rozumu i uczucia — rozumu i zmysłów stanowi dziedzictwo tak Kanta jak i okresu „Sturm und Drang Periode”. Powołanie kategorii „pięknej duszy” oznacza przekroczenie tych obu stanowisk. Od tego momentu problem sprzeczności pierwiastka rozumowego i zmysłowego, jak i kwestia, który z nich winien formułować zasady moralne, czy też zagadnienie, w którym z nich leży źródło sztuki — zostają uchylone. Moment ten u Schillera oznacza przejście na pozycję wczesnego romantyzmu i jego dialektyki. „Piękna dusza” stanowi bowiem dialektyczne przekroczenie opozycji umysłu i zmysłów i wyraża stanowisko, że oba te pierwiastki uczestniczą w sposób nierozzerwalny w aktywności ludzkiej⁶. Schinkel przejmuje za Schillerem kategorię „pięknej duszy” jako istotę aktywności twórczej, mówiąc jednocześnie o „nieświadomej rozumności” (*das Unbewusst Vernünftige*). Świadomość to schinklowski obszar wolności, to, co nieświadome, należy do obszaru działania praw koniecznych. Tak jak byt posiada te dwa opozycyjne pierwiastki, tak i człowiek składa się z obu przeciwstawnych sobie elementów. Sztuka bada i obrazuje relacje obu składników bytu, oczyszczając je, sublimując dochodzi do stworzenia ich harmonii w ideałach. Jest to możliwe przede wszystkim dlatego, że podmiot artystyczny stanowi również jakość harmonijną, w której nastąpiło — jako w „pięknej duszy” — zharmonizowanie sprzecznych elementów rozumu i zmysłów. Harmonia — idealna androgynia — to istota zarówno prawdziwej natury jak i prawdziwego człowieka. Zgodność obu, pierwotnie sprzecznych, pierwiastków tak natury jak i duszy jest też stanem moralnym. O tę właśnie zgodność chodzi Schinkelowi, gdy pisze o moralności jako przedmiocie obrazowania: „Najwyższymi zadaniami dla sztuki będą: moralna zasada natury, jej odniesienie

⁶ Taki jest też sens całej koncepcji Schillera, zawartej m. in. w jego *Listach . . .*, op. cit.

do człowieka, jego wymiar moralny, jak i stosunek moralnego człowieka do moralnego człowieka oraz człowiek w moralnym stosunku do natury”.

W ten sposób zakreślony zostaje też cel działalności artystycznej: „Dzieło sztuki ma dla tych, którzy wychowani są w pełni subtelności uczuć, wywoływać głębokie odczucia i nastroje, które stają się podstawą do wyższych intencji moralnych, prowadzących do moralnych punktów widzenia. Te zaś stają się podstawą do formułowania własnych wypowiedzi moralnych”. Sztuka jest bowiem tym, co ukazuje i tworzy moralność, moralny postęp: „Sztuka jest niczym — pisze Schinkel — jeżeli nie jest nowa, tzn. ukierunkowana w praktyce na rozwijanie moralności, wynajdując w tym celu wciąż nowe rozwiązania”. Najwyższe urzeczywistnienie takiego moralnego celu sztuki widzi Schinkel w sztuce antycznej. Jej studiowanie jest nieodzowne dla moralnego kształtowania człowieka. Podobny status sztuki antycznej, która zrealizowała najdoskonalszy ideał harmonii, uznawał Schiller, mówiąc o niezłomności sztuki antycznej w stosunku do krętych dróg historii i okresów upadku społecznego. Realizacja harmonii w sztuce tworzy tak dla Schillera jak Schinkla pomniki moralności, do których odwołanie się umożliwia tworzenie moralnego człowieka i moralnego społeczeństwa. Historia znaczone jest okresami wzlotów i upadków, fazami harmonii i rozbitcia: „[...] człowiek oddala się od swego pierwotnego stanu natury, zdąża ku wysokiej kulturze, a potem schodzi znów w dół, rozбивa się i rozdrabnia, oddalając się coraz bardziej i bardziej od pewnego centrum (harmonii)”. Taka wizja dziejów widzianych nie jako kumulatywny i konieczny postęp, lecz jako szereg cykli, zbliża Schinkla do koncepcji Winckelmanna, oddalając jednocześnie od heglowskiej wizji rozwoju w dziejach. Stopień rozwoju człowieka zależny jest nie tyle od obiektywnego, od niego niezależnego „trendu”, ile od aktywności jednostek dążących do uzyskania moralnej harmonii.

Sztuka jako odbicie duszy i prawdziwej natury w jej najwyższej istotności przełamuje przeciwstawienie podmiotu i przedmiotu — człowieka i rzeczywistości. W dziele sztuki dochodzi do najwyższej syntezy, a raczej utożsamienia obu elementów. Akt ten jest „uświęceniem natury” i jako taki staje się aktem religijnym. To, co pierwotnie ukazywało się jako obce, opozycyjne, staje się jednością. Ten akt mistycznego zjednoczenia się przedmiotu i podmiotu, natury i człowieka, który manifestuje swą obecność w koncepcjach Schinkla, został w programowy sposób sformułowany przez Schillera: „[Przedmioty naiwnej natury] są tym, czym my powinniśmy się stać znowu. Byliśmy kiedyś — jak one — naturą i nasza kultura powinna drogą rozumu i wolności zaprowadzić nas z powrotem do natury. Są one jednocześnie obrazem naszego utraconego dzieciństwa, które pozostaje zawsze czymś najdroższym [...]. Jednocześnie zaś przedstawiają naszą największą doskonałość w ideale i dlatego wywołują nasze wzruszenia.

[...] Ich charakter stanowi to właśnie, co naszemu charakterowi brakuje do doskonałości, a tym, co różni je od nas jest właśnie to, co im samym brakuje do boskości. My jesteśmy wolni, one zaś pod władzą konieczności. My się zmieniamy, one pozostają takie same. Ale też tylko wtedy, gdy jedno łączy się z drugim — gdy wola idzie swobodnie za prawem konieczności i gdy przy całej zmienności fantazji zachowane są prawidła rozumu — wyłania się boskość, czyli ideał”⁷.

Koncepcja sztuki, formułowana przez Schillera i potem przez Schinkla, posiada dwa istotne aspekty. Pierwszym z nich jest funkcja dzieła jako płaszczyzny utożsamienia się duszy z naturą — podmiotu i przedmiotu, drugim rola sztuki pojmowana w kategoriach moralnych — jako mistyczny akt powrotu do utraconego raju i źródło moralności. W odniesieniu do pierwszego zagadnienia szczególnie bliskie wydaje się sformułowanie sztuki przez Schellinga jako miejsca identyfikacji siebie samego przez subiektywne Ja. Podmiot u Schinkla ogląda w dziele, stanowiącym ideał natury, sam siebie jako „piękną duszę”. Koncepcja odzyskania utraconego raju poprzez akt syntezy i utożsamienia się przedmiotu i podmiotu w dziele jest nieodłącznym elementem wczesnoromantycznej teorii artystycznej. Ze szczególnym naciskiem prezentuje ją m.in. Philipp Otto Runge (1777 - 1810). Problem sztuki jest dla niego problemem związanym z historiozofią człowieka i dramatem jego rozbicia na opozycyjne kategorie świadomości i nieświadomości. Uzyskanie świadomości przez jednostkę ludzką, co odnosi Runge do grzechu pierworodnego, oddaliło ją od sytuacji rajskiej. Zadaniem człowieka jest od tej pory odzyskanie stanu równowagi i doprowadzenie do zjednoczenia się pierwiastka świadomości z obszarem utraconej niewinności. W ten sposób droga sztuki jest drogą powrotu do rajskiego ideału stanowiącego jednak już wyższy etap w stosunku do pierwotnego raju naiwnej natury. Sytuowanie problematyki artystycznej przez Schillera, Rungego czy Schinkla oraz innych reprezentantów niemieckiego wczesnego romantyzmu na płaszczyźnie religijnej mistyki pozwoliło na uzyskanie tak przez sztukę jak i artystę określonego statusu. Sztuka staje się aktem odkupienia, artysta nowym Chrystusem. Dopiero przyjęcie takiego znaczenia umożliwia sztuce i artyście pełnienie roli motoru postępu moralnego ludzkości. Lukács⁸, zgodnie z marksistowską interpretacją tak rozumianej roli sztuki, odnosi powstanie tej koncepcji do ukształtowanej po terrorze jakobińskim nowej formy świadomości niemieckiego mieszczaństwa. Charakteryzuje ją odejście od postulatu rewolucji jako źródła przemian społecznych i stworzenie teorii rewolucji moralnej. Tere-

⁷ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. W: tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, op. cit., s. 306 - 307.

⁸ G. Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin 1956. Szczególnie zawarte tam rozprawy: *Zur Ästhetik Schillers*, s. 11 - 68.

nem jej działania stać się miała wyłącznie sfera moralności. Przekształcenie moralności przez sztukę rozwiązać miało likwidację starego porządku na rzecz nowej struktury społecznej.

Tak wyjątkowej roli nie mogła pełnić sztuka opierająca się na teorii odbicia postrzeganej rzeczywistości. Musiała ona postulować inny cel — prezentację pierwotnej istotności natury jako punkt wyjścia, oraz postulat aktu zjednoczenia mistycznego jako program stworzenia nowej harmonii bytu. Zakładało to oczywiście działanie realne, odnoszące się do realnego społeczeństwa. Z drugiej jednak strony dzieło sztuki posiadało w koncepcjach wczesnoromantycznych w pewnym sensie wątpliwą realność. Znajduje to pełen wyraz u Schinkla, który formułuje ontologiczny aspekt dzieła sztuki w kategoriach pozoru czy złudzenia: „Istnieją trzy rodzaje złudzenia. Pierwsze polega na tym, że dobro bierzemy za zło, prawdę za fałsz lub odwrotnie. Drugie na tym, że w stanie upojenia, w gorączce lub we śnie powstają w nas swobodne i bez udziału jakichkolwiek reguł i prawidłowości wyobrażenia, które traktujemy jako oddziaływanie realnie istniejących przedmiotów. Trzecie natomiast polega na tym, że wytworom naszej wyobraźni przypisujemy realność, nie tylko możliwą, ale i konieczną, niezależną od wyobraźni i na tym, że idee wytworzone i uporządkowane przez naszą samodzielną aktywność traktujemy jako rzeczy dane. Tylko ten trzeci rodzaj złudzenia zasługuje na miano sztuki”.

Status sztuki jest więc dla Schinkla statusem pozoru, czyli wizerunku realności, a nie samą realnością. Ta jednak pozornosc ma zgodnie z założeniami oddziaływać w sposób istotny i skuteczny na realną sferę ludzkiej aktywności. Paradoks takiego ujęcia jest jednak tylko pozorny. Zmiana koncepcji rewolucji z realnej na moralną, z materialnej na duchową, pociąga za sobą przeniesienie wszystkich elementów teorii na płaszczyznę ducha i idei. Bowiem nie rewolucja tworzy nowego, harmonijnego człowieka, ale ten tworzy rewolucję jako jej warunek sine qua non. Ostateczną sankcją idealistycznie pojmowanej realności sztuki jest nadanie jej statusu religijno-mistycznego. Status ten nadaje jej moc i uprawnienia kształtowania moralności, a tym samym postępu społecznego.

Powyższe koncepcje stanowią jeden z elementów tworzących określoną utopię artystyczno-społeczną funkcjonującą w Niemczech ok. roku 1800. Idealny byt sztuki i jej aktywność w sferze idei ściśle wiąże się z oderwaniem problematyki artystycznej od poziomu materialnej realności poprzez sformułowanie autonomii sztuki i proces jej absolutyzacji. Autonomia sztuki wyraża się nie tylko jej niezależnością od konkretnego biegu historii, ale również oderwaniem od wszystkiego, co wykracza poza problematykę idei i moralności, również od tego, co nie ukształtowało się jako ideał — pomnik. W świetle takich założeń relacja sztuki i rzeczywistości ma charakter paradoksalny. Sztuka nie obrazuje postrzeganej

rzeczywistości, lecz ją idealizuje. Również nie uczestniczy w aktualnej strukturze społeczno-politycznej, ale ją kształtuje poprzez prezentację wzorów. Dwuznaczność taka jest znowu jednak paradoksalna tylko poza idealistycznym stanowiskiem wczesnego romantyzmu. Program romantyczny, w ramach którego znajduje się też teoria sztuki Schinkla, ukazuje oczywiście swą utopijność dopiero w konfrontacji z rzeczywistością, o ile przypiszemy jej funkcję sprawdzającą założenia teoretyczne.

Poprzedzona programem sztuki zaangażowanej okresu „Sturm und Drang” utopijna teoria sztuki w Niemczech lat 1793 - 1807 konkretyzowała się głównie na obszarze malarstwa, teorii literatury, sztuk plastycznych i wizji architektonicznych. Zasadniczym zwrotem w tej sytuacji jest konfrontacja Prus z Napoleonem i zmiana w ramach postulatów stawianych sztuce. Wyrazem nowych tendencji stają się *Mowy do narodu niemieckiego* (1808) Fichtego. W odniesieniu do Schinkla moment przełomowy wyznacza projekt katedry — pomnika wojen z Napoleonem. Dotychczasowy program sztuki autonomicznej, ograniczającej związek z rzeczywistością do idealizacji i kształtowania sfery funkcji duchowych, zaczyna integrować aktualną problematykę polityczną. Odpowiedzią Schinkla-praktyka Schinklowi-teoretykowi jest polityczno-narodowy program architektury katedry — pomnika. Pisał m. in.: „Ludzka sfera działania nie kształtuje się nigdy w pełni czysto i zgodnie z doskonałymi zasadami rozumu. Istnieją zawsze liczne rezidua niepełnego rozwoju i celów politycznych służące szczególnym, najczęściej egoistycznym celom. Dlatego też zadawane przez taką sytuację zamówienia architektoniczne nie mogą zostać zrealizowane w sposób czysty. Muszą one wchłonąć pewien znaczny element historyczny. Ten jednak dobrze użyty, może stać się interesujący, będąc ostatecznie częścią piękna i poezji. Źle użyty prowadzi do barokowości i braku smaku. Najlepiej w takich wypadkach, kiedy [do sztuki] przenika to co historyczne, przypomnieć formami te wielkie czasy, w których dany element historyczny uzyskał swe ukształtowanie”.

Schinkel jako teoretyk sytuuje się w obrębie niemieckich koncepcji filozoficznych i teoretyczno-artystycznych niemieckiego wczesnego romantyzmu lat 1793 - 1819. Ten ostatni rok wyznacza kres tak utopii artystyczno-społecznej, jak i koniec złudzeń niemieckiej burżuazji dotyczących wprowadzenia w życie reform społecznych i demokratyzacji państwa. W roku tym sformułowano program dotyczący zwalczania przez Austrię i Prusy wszelkich ruchów opozycji mieszczańskiej. Przeszedł on do historii jako „program karlsbadzki” i rozpoczął nasilenie reakcji w szeregu państw niemieckich. Sytuując jednak Schinkla w kręgu teorii wczesnoromantycznej, schillerowskiej „pięknej duszy”, filozofii sztuki i przyrody Schellinga, przejętych od Boehmego koncepcji powrotu do utraconego raju i mitów idealnej harmonii Androgyna, nie możemy zapomnieć o tym, że schin-

klowska teoria została sformułowana jako część planowanego podręcznika dla artystów (tzn. obliczona na szerokie oddziaływanie społeczne) w latach trzydziestych XIX stulecia.

Okres ten to faza dorastania generacji roku 1848, a jednocześnie znacznego upolitycznienia sztuki, działalności Heinricha Heinego, równocześnie rozwoju sterowanej przez państwo polityki kulturalnej i artystycznej w Prusach, okres wzmagania się napięć między burżuazją a władzą feudalną. Nawiązanie przez Schinkla do wczesnoromantycznej utopii „rozbrojonej sztuki” w tak kształtującej się strukturze społeczno-politycznej Niemiec nie może być widziane jedynie w kategoriach anachronizmu. Schinkel — artysta i teoretyk sztuki, a jednocześnie pruski urzędnik ukazuje się w tym momencie jako postać wybitnie dwuznaczna, stając się ilustracją tragicznej i niejednoznacznej postawy niemieckiej burżuazji XIX stulecia, stojącej na rozstajnych drogach rewolucji i ugody. Cytowany fragment wypowiedzi Schinkla na temat architektury i jej stosunku do historii jest dobitnym wyrazem poszukiwań sposobu pogodzenia koncepcji sztuki czystej z jej koniecznością uczestniczenia w konkretnej sferze praktyki polityczno-społecznej. Problem ten został ostatecznie rozwiązany na korzyść statusu architektury jako elementu propagandy politycznej i społecznej, który w zasadniczej mierze określa problematykę twórczości architektonicznej w Niemczech XIX stulecia. Utopia artystyczno-społeczna nie była możliwa do zrealizowania na płaszczyźnie architektury, tak jak można ją było formułować na płaszczyźnie malarstwa i teorii sztuki, i tu jednak też tylko do czasu ich funkcjonowania jako awangardowego undergroundu. Działalność K. F. Schinkla pozwala na sformułowanie określonego punktu widzenia w stosunku do problematyki artystycznej XIX stulecia, ujmowania jej w stałej konfrontacji utopii, awangardy, instytucjonalizacji i kompromisu. Ukazuje się również wyraźniej wartość badania poprzez historię sztuki teorii artystycznych, których znaczenie ukazuje się nie tyle na płaszczyźnie przekładu, ile na płaszczyźnie dynamicznych relacji teorii do praktyki artystycznej, analogicznie jak relacje produkcji i świadomości w ich skomplikowanej dialektyce.

SOME ASPECTS OF THE ARTISTIC THEORY OF KARL FRIEDRICH SCHINKEL

S u m m a r y

This article presents some aspects of the artistic theories of Karl F. Schinkel. Our main concern is the relation between reality (in its widest meaning), an artist and a work of art and also the creative process based on the contemplation of reality and on the specific activity of the soul (“beautiful soul”) that the work of art reflects.

Schinkel himself stays in opposition to Kant's theory of knowledge and he moves away, on the one hand, from accepting the existence of the thing in itself towards an object of nature existing in reality, and on the other hand, from two-phase cognition of reality based on the senses and reason.

In Schinkel's understanding, dialectic synthesis of both elements is (as in Schiller's) — "beautiful soul". For Schinkel the process of artistic creativity is a process of experiencing nature and then by means of "individual characters" and "classes" the sublimation of "ideals" — the highest form of manifestation of objects of nature. This process is determined by the presupposition of the existence of universe, the characteristics of which are: a law of necessity and freedom. The highest ideal of nature becomes a dialectical synthesis of necessity and freedom. The dialectics of reason and senses — "beautiful soul" of an artist refers to that idea. Beautiful soul, as reflected by a work of art, appears as a reflection of the idea of the universe and its successive degrees of perfection, presented by the ideals of objects, leads to the highest, ideal synthesis of consciousness and existence.

Art, by means of the activity of an artist's soul reveals the essence of nature and while sanctifying it, art becomes the highest form of religion. In a work of art the "beautiful soul" recognizes and identifies itself with the Absolute. The original opposition of a work of art and reality (nature) is united in a "beautiful soul". The process of crystallization of a work of art, on the one hand, and the process of activity, on the other, aims for the purification of idea from substance. Both elements: ideal and substantial exist in consciousness and existence. Thus, the sanctifying of nature in art means the elimination of earthly matters and giving priority to the ideal — an idea. Finally it enables the synthesis of pure consciousness (reason) and pure unconsciousness (senses) and also through joining both elements, to create a homogeneous unity determined dialectically.

An idea resulting from such a synthesis appears to be beyond — historical and everlasting. This is why only the things close to the idea can become objects of art. The things, or rather their ideals (the final results of sublimation) are situated close to the Absolute — ideal — idea. Such things, in Schinkel's understanding, are among others: Heaven and the examples of antique art. However, a reference to antique art does not mean falling back upon history but falling upon nature in its purest form.

Schinkel's theories raised on the basis of specific German phenomena; economic, socio-political (constitution of the middle-class and its ideology) and intellectual. This theory grew out of Kant's; then considered as opposing this system; it also took into account Fichte's and Schelling's ideas and led to Hegel's dialectics. The majority of elements of Schinkel's theory confirm the links with the theories of Fichte, Schiller and Schelling.

The most prominent one, is here the concept of the "beautiful soul" and activity as its main feature. Specific activation of a subject resembles the Fichtean "Self". The motif of a union between soul and nature, as reflected in a work of art, is characteristic of Fichte's and Schelling's concepts.

What distinguishes Schinkel from Hegel in their view of historical reality is Schinkel's approach to development, which he sees as a sinusoid rather than a dialectical progress leading towards perfection, as well as a very strong antihistoric component and also the elements of the "theory of catastrophies". Significant, in Schinkel's theory, is a postulate about the possibility of leading a society towards perfection by means of art. It is connected with the antirevolutionary trend within German middle-class ideology. The other element is the postulate of freedom and

economy of art, but within a consciousness of its dependence on actual historic events and historic needs. As the only defense against such dependences, Schinkel postulates "dehistorization" of history in a work of art, its "naturalization" and idealization.

In the light of what has been said about Schinkel, we can assume that he can be placed at the end of the first period of the nineteenth century, deeply rooted in the past century and strongly connected with the first and the middle phases of German Romanticism.