

Andrzej P. Kowalski

Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych

Ernst Cassirer należy do najznamienitszych reprezentantów neokantyzmu marburskiego. Jest twórcą filozofii form symbolicznych, w ramach której opowiadał się za apriorycznym charakterem wiedzy i poznania. Zasady symbolizmu sformułowane przez Cassirera odnosiły się nie tylko do nauki jako szczególnej dziedziny poznania, ale również do innych sfer kultury, takich jak mit, religia oraz sztuka. Przed przystąpieniem do interpretacji poglądów Cassirera na temat mitu i sztuki wypada najpierw naszkicować główne założenia symbolizmu kształtującego zasady ludzkiego doświadczenia.

Według Cassirera wszelkie zjawiska kulturowe są funkcją apriorycznej organizacji doświadczenia. Wbrew teozom empiryzmu obiektywność poznania nie polega na odwoływaniu się do elementarnych danych zmysłowych i na teoretycznym uogólnieniu faktów rzeczywistości fenomenalistycznej. Struktura samych danych doświadczenia nie może, zdaniem Cassirera, decydować o regułach organizacji tych danych. Treść naszej wiedzy nie jest ostatecznie podporządkowana sumie suwerennych jakości doświadczanych przedmiotów, lecz stanowi wypadkową aktywności podmiotu. Wszelkie przedmioty doświadczenia są nam dane zawsze w ramach określonej struktury doświadczenia. Struktury takie można utożsamiać z regułami interpretacji, na mocy których elementy rzeczywistości zmysłowej reprezentują pewną „duchową treść”. Innymi słowy, dane zmysłowe każdorazowo ujmowane są przez umysł w ramach określonych syntez. Dzięki takim powiązaniom konkretne doświadczenie zawsze reprezentuje jakiś typ syntezy. Ujawniająca się tu relacja reprezentowania została nazwana przez Cassirera relacją symboliczną. Relację tę można też rozumieć jako rezultat działania formy kształtującej pracę umysłu, tudzież jako funkcję odpowiednio ukierunkowanej aktywności umysłu syntetyzującego dane doświadczenia (Verene 1978).

Mit i sztuka jako formy symboliczne

W całym systemie kultury istnieją – jak uważał Cassirer – różne rodzaje wspomnianych syntez w zależności od tego, w jakim stopniu umysł wykorzystuje materiał zmysłowy do symbolizowania aktów myślenia. Kultura jest zatem zbiorem form o różnym statusie symboliczności. Przykładowo nauka polegać ma na tworzeniu syntez opisywanych przez logikę. W tym przypadku udział danych zmysłowych jest ograniczony. Natomiast odwrotnie jest w przypadku mitu i sztuki. Aby wykazać z jednej strony podobieństwa mitu i sztuki, a z drugiej ukazać różnice dzielące te dwa rodzaje syntez, warto odwołać się do stworzonej przez Cassirera klasyfikacji rozmaitych relacji symbolizowania. Otóż relacja symbolizowania może występować w trzech postaciach, może być opisywana jako trzy różne funkcje: wyrażania, przedstawiania i czystego znaczenia.

Funkcja wyrażania (*Ausdrucksfunktion*) charakteryzuje się tym, że dwa aspekty symbolu, tj. zmysłowy nośnik i duchowa treść, nie są od siebie odróżnialne. Treść symbolu jest tożsama z jego zmysłową postacią.

Funkcja przedstawienia (*Darstellungsfunktion*) polega na tym, że zmysłowa postać symbolu reprezentuje treść duchową. Następuje tu oddzielenie tego, co dane i tego, co reprezentowane.

Funkcja czystego znaczenia (*Bedeutungsfunktion*) polega na wyodrębnianiu treści duchowej, która nie ma swej adekwatnej reprezentacji w warstwie zmysłowej (Bal-Nowak 1996, ss. 54-55).

Komentatorzy poglądów Cassirera zauważają, że za genetycznie najstarszą należy uważać funkcję wyrażania, wspólną i wyłączną dla symbolizmu występującego w micie i w sztuce (Buczyńska 1963, s. 81; Różanowski 1980, s. 102). Interpretacja taka jest tylko częściowo słuszna.

Cassirer rzeczywiście charakteryzował najistotniejsze składniki doświadczenia mitycznego w kontekście funkcji wyrażania. Kategorie intelektu są przez mit objęte szczególną odmianą modalności. W związku z tym w myśleniu mitycznym zarówno czas, przestrzeń, jak i stosunek substancji do przypadłości, przyczyny do skutku, doznania zmysłowego do idealnej treści stanowią momenty konstytuowane odmiennie, niż ma to miejsce w przypadku zasad myślenia nowożytnego (Cassirer 1955, s. 57; Sójka 1988, ss. 53-83). Doświadczenie mityczne zatem jest nie tylko organizowane przez formę nie przewidującą rozróżnienia na treść i jej symboliczną reprezentację, ale na dodatek jest kształtowane przez pozytywny aspekt samego aktu wyrazu. Otóż w micie wyraz wyraża, lecz jeszcze nie w pełni symbolizuje. Wyraz zawiera i zarazem eksponuje niedyskursywną treść, energię duchową, ujawnioną zmysłowo postacią przeżycia emocjonalnego. Treść tę charakteryzuje co najwyżej „symboliczne nasycenie” (*symbolische Prägnanz*), a nie logiczna wartość. Niemniej jest to wystarczający warunek, by przedmiot wyrazu był w ramach mitycznego sposobu doświadczenia dany jako sensowna całość (Cassirer 1957a, s. 65; Duback 1995).

Forma artystyczna i estetyczna

W rozważaniach dotyczących specyfiki poszczególnych form symbolicznych Cassirer poszukiwał kryteriów typologicznych wyznaczających autonomię sztuki. W szkicu *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych* z 1923 r. Cassirer śledził rozwój i wzajemne zależności w obrębie wspomnianych tu funkcji symbolicznych. W odniesieniu do sztuki jasno określił on zasady konstytuowania się osobnej formy, mianowicie formy artystycznej. Otóż forma taka powstaje i funkcjonuje wtedy, gdy ogląd uwalnia się od ograniczeń powodowanych przez wrażenie, gdy zmierza on do osiągnięcia suwerenności w zakresie czystego wyrazu (Cassirer 1995a, s. 23). Okazuje się więc, że funkcja wyrażania ma swoją dynamikę mierzoną intensywnością momentów mimetycznych w twórczości artystycznej. Określają ją następujące etapy i stopnie:

1. Naśladownictwo pasywne, gdy troską artysty jest wierne oddanie zmysłowej natury przedmiotu. W dziedzinie języka jest to wyrażenie onomatopieczne, w dziedzinie gnozeologicznej sensualizm;
2. Maniera, gdy artysta nie poddaje się woli wyczerpującego uobecnienia przedmiotu w jego całościowym przedstawieniu, ale usiłuje wydobyć jego artystyczne rysy istotnościowe;
3. Styl, gdy artysta osiąga swobodę obrazowania, a duch artystyczny uzyskuje najwyższy wyraz swej obiektywności (Cassirer 1995a, ss. 23-29).

Z kolei w dziele zatytułowanym *Przyczynek do zagadnienia logiki nauk humanistycznych* Cassirer, odwołując się do poglądów Wölfflina, sugerował istnienie formy estetycznej, zwracał bowiem uwagę na obecność „pewnej orientacji ogólnej, jakby jakiegoś duchowego nastawienia oka” podlegającego osobliwej, wewnętrznej konieczności patronującej formom oglądu dokumentowanym przez historię sztuki (Cassirer 1963, ss. 123-125).

W artykule *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii* z 1927 r. Cassirer podjął jeszcze jedną próbę określenia istoty sztuki. W nawiązaniu do swoich wcześniejszych ustaleń oraz poprzez odwołanie się do Kantowskiej koncepcji zmienności zainteresowań rozumu opisywał sztukę jako szczególną modalność w sferze konstytuowania pewnych typów związków sensu. Wychodząc z neokantowskiego założenia o niemożliwości istnienia „chaosu wrażeń” Cassirer uznał, że już na etapie postrzeżenia obrazu jako struktury optycznej, w przestrzennym rozpoznaniu układów graficznych, nawet najprostsze percypowanie elementów takiej struktury zawsze powstaje w wyniku działania „wyższych funkcji duchowych”. Dlatego dostrzegalne związki linii, kształtów, barw i odcieni nie są wynikiem biernej recepcji przedmiotów naturalnych o stałych parametrach ontologicznych. Ujawniają się one jako przedmioty szczególne będące rezultatem odpowiednio ukierunkowanej kreacji ich oglądu. Co więcej, z reguły są one poddane różnym sposobom ujmowania.

Rozmaitość takich sposobów ujmowania dobrze ilustruje przykład rysunku potocznie traktowanego jako ornament. Zdaniem Cassirera możemy mówić o następujących typach związków sensu powstających w oglądzie wspomnianej struktury:

1. Związek wyrazowy typu magicznego, jeśli przykładowo rysunek pewnych linii będzie odbierany jako epifenomen potęgi mistycznej, jako siedlisko oddziałującej duchowo energii. Element zmysłowy nie symbolizuje takiej mocy, lecz jest ich konkretną postacią;
2. Związek typu przedstawieniowego, jeśli ten sam rysunek zostanie odczytany jako struktura geometryczna. Wówczas widoczny układ linii symbolizuje idealne stosunki przestrzenne, jest wyrazem istnienia proporcji matematycznych wyrażanych np. funkcją trygonometryczną;
3. Sens estetyczny, jeśli tenże rysunek, potraktowany jak ozdoba, ujawnia wymiar teleologiczny przedstawienia, jeżeli stanowi poddaną kontemplacji formę celową, stając się tym samym przedmiotem estetycznym (Cassirer 1995b, ss. 49-50).

Charakterystyczną cechą sztuki byłoby więc poszukiwanie i odkrywanie celowości form doświadczenia zmysłowego. Jedną z przesłanek tak pojmowanej celowości jest przekonanie, że w doświadczeniu estetycznym i w procesie twórczym występuje odwołanie się do formy jako wyższej instancji organizowania rzeczywistości zmysłowej. Kantowska zasada subsumpcji, wykluczająca samodzielne istnienie pojedynczych składników doświadczenia, implikuje tezę o działaniu typowej tylko dla sztuki harmonijnej determinacji estetycznej. Aby powstało dzieło, sztuki dźwięki, słowa, plamy barwne muszą tworzyć odpowiedni układ. Dzieło sztuki, nie będące odbiciem czystej funkcji przedstawiania, zwłaszcza nie mające charakteru mimetycznego, ujawnia celowość formy tylko intuicyjnie. Jednakże już na poziomie związku wyrazowego powstaje jakaś wartość wyrazu, „nasylenie symboliczne”, rodzaj formy znaczącej otwierającej możliwość podniesienia sfery „czystej zmysłowości” do rangi dziedziny nacechowanej aksjologicznie (Cassirer 1995b, s. 52).

Mit a sztuka – pozorne podobieństwa

Wymogi nałożone przez Cassirera na określenie struktury doświadczenia mitycznego nasuwają wiele analogii formalnych do parametrów charakteryzujących doświadczenie estetyczne. Dotyczy to w szczególności pewnych rodzajów sztuki, głównie sztuk niemimetycznych lub sztuk pozbawionych treści semantycznych. Pozostając na gruncie przeżycia lub aktu czystego wyrazu, można by poszukiwać wspólnej, strukturalnej i genetycznej podstawy konstituowania się

związków sensu funkcjonujących w ramach doświadczenia mitycznego i w sztuce. O ile podobieństwo warunkowane genetycznie dałoby się obronić, o tyle strukturalna więź mitu i sztuki wydaje się dość powierzchowna. Sam Cassirer w ten sposób ujął to zagadnienie:

„Religia i sztuka w swym czysto historycznym działaniu stoją tak blisko siebie i tak dalece się przenikają, że niekiedy wydają się także nie do odróżnienia pod względem treści i wewnętrznej zasady twórczej. Stwierdzono, że bogowie Grecji swoje powstanie zawdzięczają Homerowi i Hezjodowi. Jednakże w toku swego rozwoju myśl religijna Greków coraz bardziej oddala się od tego estetycznego początku i źródła. Od Ksenofanesa występuje ona coraz bardziej zdecydowanie przeciwko mityczno-poetyckim i zmysłowo-plastycznym pojęciom bogów, które odrzuca jako antropomorficzne” (Cassirer 1957, s. 82).

Jak widzimy Cassirer wahał się między uznaniem podobieństwa mitu i sztuki w aspekcie genetycznym a brakiem formalnej zgodności tych dwóch sposobów doświadczenia. Przykładem takiego niezdecydowania może być omawiana przez Cassirera wizja procesu narodzin metafory (Dorfles 1973). W systemie form symbolicznych język zajmuje pozycję szczególną. Nie można mu odmówić charakterystyki podstawowych ontologicznych znamion wszelkiej formy symbolicznej, niemniej nie stanowi on pod tym względem formy autonomicznej, tzn. jego funkcjonowanie jest z reguły objęte przez zasady rządzące innymi formami symbolicznymi. Z tego powodu inaczej działa język w ramach mitu, sztuki i nauki. Nie istnieje zatem czysto językowa postać wyrazu lub przedstawienia. Należy wykluczyć możliwość istnienia neutralnej i wybitnie lingwistycznej przestrzeni artykulacji energii duchowych. To funkcjonalne podporządkowanie języka pozwala uchwycić jego kulturowe przemiany. Język jest w równej mierze twórczym mitu i sztuki. Pytanie o metaforę zahacza nie tylko o zagadnienie wypowiedzi poetyckiej, ale przede wszystkim o pochodzenie pewnej figury myślenia, która zdradza genealogiczny związek mitu i sztuki. Początki metafory śledzi Cassirer, podążając torem wywodów Heinza Wernera zawartych w pracy *Die Ursprünge der Metapher*. Podstawowe pojęcie metafory zakłada świadomość denotowania jednej treści intelektualnej za pomocą innej denotacji przy uwzględnieniu pewnego minimum analogii. Metafora jest odkrywczym przekładem jednego znaczenia na inne, przy czym między tymi znaczeniami musi zaistnieć jakoś utrwalony związek. Jak zauważył Cassirer, sam proces owego przenoszenia, a zwłaszcza mechanizm utrwalania owego związku ma genezę mityczną (Cassirer 1946, ss. 86-87).

Powstaje pytanie, w jaki sposób mit i sztuka realizują regułę twórczego określania związku dwóch argumentów metafory. Według H. Wernera metafora polegająca na wyrażeniu jakiegoś znaczenia w terminach zwykle przysługującym oznaczeniu innych desygnatów musi pochodzić z magicznego oglądu świata. Narodziła się ona z potrzeby werbalnych substytucji powodowanych działaniem pierwotnego tabu słów. W opinii Cassirera takie wyjaśnienie genezy metafory

nie jest wystarczające. Poszukując związku mitu i sztuki na planie językowym, Cassirer omawia przypadek tzw. metafory radykalnej. Jest to rodzaj ekspresji werbalnej działającej całkowicie na obszarze mitycznego sposobu użycia języka. W ramach „metafory radykalnej” następuje proces „transmutacji” momentów emocjonalnych, poznawczych itd. w medium foniczne, które jako akt mowy podlega spełnieniu i zanikowi. Mamy tutaj do czynienia z ograniczeniem czasowym obowiązywania przerośniętych, co jest typowe dla żywej mowy w kulturze mitycznej (Cassirer 1946, s. 87).

Poza tym specyfiką „metafory radykalnej” byłoby dokonywanie przeniesienia uwzględniającego ontologiczną asymetrię jej argumentów. Jest to proces po grecku nazywany *metabasis eis allo genos* – ‘przemianą w inny gatunek’. „Radykalizm” tego rodzaju metafory sprowadza się do możliwości przeniesienia walorów heterogenicznych momentów doświadczenia (doznań, odczuć, śladów pamięciowych, treści intelektualnych) na jednorodną płaszczyznę artykulacji werbalnej. Dodatkową osobliwością tego przeniesienia jest utrwalanie związku łączącego argumenty metafory za pomocą kreowania „znaczenia mityczno-religijnego”. Jest to klucz do zrozumienia kulturowej genezy założeń semantyki. „Znaczenie” takie jest bowiem wynikiem doraźnie uznawanego powiązania między argumentami metafory. Siła tego powiązania wynika z głębokiego przeżycia; jest uwarunkowana emocjonalnie. Fakt, że człowiek pierwotny kojarzy językowo dwa odmienne ontologicznie obiekty lub ich charakterystyki, wynika z pewnego rodzaju „magicznego olśnienia”, z przeżycia wywołującego w nim wrażenie zajścia jakiejś niecodziennej koincydencji. Ta zasada „radykalnego” związku metaforycznego nie jest swobodną interpretacją kojarzonych obiektów, ale jest wyrazem magiczno-sakralnej doniosłości określającej fakt ich wspólnego ujęcia (Cassirer 1946, ss. 87-88).

Mającą mityczne źródła „metafora radykalna” nie jest metaforą poetycką. Niezależnie od wielu możliwych w „metaforze radykalnej” elementów przypisywanych sztuce, jak: kreatywność, wyjątkowy sposób kojarzenia, odkrywczość zastosowanych analogii, metafory tej nie można zaliczyć do środków wyrazu artystycznego. Decydują o tym następujące czynniki: tymczasowość powiązań argumentów (co jest wypadkową braku kultury pisma umożliwiającej stabilizację i powtarzalność niektórych skojarzeń), rodzaj „znaczenia” metaforycznego (mit dopuszcza tylko znaczenie „magiczno-sakralne”, zaś sztuka poetycka zmierza do kreowania znaczeń estetycznie walentnych), rodzaj i kierunek „transmutacji” („metafora radykalna” wykorzystuje pozajęzykowe momenty doświadczenia, natomiast metafora poetycka respektuje wzory skojarzeń, honorując tylko stabilność konwencji semantyczno-językowych). Ponadto „metafora radykalna” koncentruje się na identyfikacjach kojarzonych obiektów, a metafora poetycka zakłada świadomość „fikcyjnego podobieństwa”, tzn. akceptuje ontologiczną różnicę kojarzonych obiektów, dopuszczając ich wtórne zestawienie tylko w ramach poetyckiej licencji.

Cassirerowska idea „metafory radykalnej”, możliwej tylko w obrębie uniwersum waloryzacji magiczno-sakralnej, jest w pewnym sensie zbliżona do koncepcji metamorfozy magicznej. Zasadnicza różnica polegałaby tu na nieograniczonym zbiorze dziedzin ontologicznych łączonych „transmutacjami” w ramach metamorfozy. Tymczasem w przypadku „metafory radykalnej” docelowo akt przeniesienia ulokowany jest zawsze na poziomie artykulacji językowej (Kowalski 2001, ss. 107-116; Dobosz 2002).

Jak łatwo zauważyć, poszukiwanie ewentualnych podobieństw między mitem a sztuką uniemożliwia wnikliwsze rozpoznanie rzeczywistych relacji zachodzących między tymi formami symbolicznymi. Z tego powodu Cassirer uważał estetyczne prairódło mitu i sztuki za pewien epizod w dziejach kultury, kiedy zarówno sztuka, jak i religia, nie mogły funkcjonować jako odrębne zasady formowania odnośnych rodzajów doświadczenia. W takim kontekście bardziej istotne wydają się podnoszone przez Cassirera odrębności dzielące mit i sztukę.

Mit a sztuka – istotowe różnice

W rozpatrywanym już wcześniej przykładzie ornamentu Cassirer niedwuznacznie zaznacza rozdział pomiędzy specyfiką wartości wyrazu w doświadczeniu mitycznym a sensem estetycznym. Widzimy więc, że chociaż mit i sztuka podlegają celowości typowej dla zasad związku wyrazowego, to zaznaczające się między nimi różnice ontologiczne nie pozwalają w pełni utożsamiać ze sobą tych sposobów doświadczenia. Wyrażona w tym miejscu teza wiedzie nas w kierunku ostatecznego rozstrzygnięcia w kwestii sygnalizowanej w tytule niniejszego szkicu.

Interesującą nas tutaj relację między mitem a sztuką Cassirer dość precyzyjnie objaśnia w przywoływanym już artykule *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*. Podstawą jego interpretacji jest konfrontacja sztuki z mitem i religią. Według Cassirera w świadomości mitycznej obrazowi przysługuje taka sama siła istnienia jak dowolnemu obiektowi fizycznemu. Pisał na ten temat:

„Obraz jest znany i rozpoznawany nie jako taki, jako swobodny twór duchowy, lecz przysługuje mu pewna samodzielna aktywność; emanuje z niego demoniczny przymus, ukierunkowujący i opanowujący świadomość. Świadomość mityczna zostaje bez reszty określona przez to niezróżnicowanie obrazu i rzeczy: oba nie mogą oddzielić się od siebie w rodzaju bytu (*Seins*), ponieważ wspólny jest im rodzaj *d z i a ł a n i a*” (Cassirer 1995a, s. 30).

Wiara w magię słowa i w możliwości sprawcze wizerunków wywodzi się z pierwotnego braku odróżnienia znaku od desygnatu, rzeczy od przedstawienia. Z punktu widzenia podmiotu magicznego nie ma tu oddzielnych płaszczyzn ontologicznych. Dopiero świadomość nazwana przez Cassirera *p r o f e t y c z n ą*

wprowadziła swoiste „odrealnienie” obrazów mitycznych. Świadomość profetyczna jest w pewnym sensie ikonoklastyczna. W jej horyzoncie pojawia się wyraźna szczelina rozdzielająca widzialny obraz i jego pierwowzór. To pierwsze profetyczne pęknięcie w strukturze spójnej dotąd ontologii przedmiotów mitycznych dokonało się w sposobie myślenia i przeżywania znanego z religijności starożytnego Izraela. Tam po raz pierwszy uświadomiono sobie „pustkę” mitu i zapoczątkowano proces uwalniania wiary religijnej od magii. Jak wiadomo analogiczny proces dokonał się w dziejach starożytnej myśli greckiej (Cassirer 1995a, s. 31).

Ze względu na fakt, że w doświadczeniu mitycznym istotowe relacje nierozróżnienia, wiążące sferę doznań zmysłowych z egzystencją, stanowią o surowych wymogach realności życia, każde przedstawienie funkcjonuje na usługach skażonej zmysłowością idei. Inaczej mówiąc, w świadomości mitycznej potencjalna idea nie może zdobyć się na pełnię autonomii jako czysty przedmiot transcendentny, lecz zawsze jest skazana na uwikłanie w dziedzinę przedmiotową. W świadomości mitycznej i religijnej trwa nieustanna walka o zawłaszczenie idei przez domenę zmysłowości. Według Cassirera potwierdzeniem tej dysharmonii jest konieczność służenia obrazom. Obraz religijny jest tworzony z myślą o adoracji i czci mającej wyjednać łaskę niezbędną w obliczu konkretnych potrzeb egzystencjalnych. Podobnie hymn albo modlitwa. Bez względu na kunszt ich formy literackiej lub struktury muzycznej, są to utwory ostatecznie służące wyrażaniu potrzeb i trosk. Ich stopień wyrafinowania formalnego jest instrumentalnie podporządkowany wymogom sacrum, które domaga się uobecnienia w postaci zmysłowej, ponieważ mityczne sacrum nie odżegnuje się od ingerencji w problemy „tego świata”. W obrębie mitu i religii trwa zatem nieustanne napięcie. Polega ono na tym, że coraz większy wysiłek twórczy człowieka nadającego aktom i wytworom religijnym najbardziej wysubtelnioną postać nie jest skierowany na dostarczanie przeżyć estetycznych, ale staje się ostatecznie rodzajem ofiary składanej mocom sakralnym. Paradoks tego wysiłku może czasem polegać na tym, że potencjalne piękno takich dzieł nigdy nie będzie dostępne dla świadomości mitycznej, ponieważ w perspektywie tej świadomości ostatecznym sensem ich tworzenia nie może być albo nawet nie powinno być urzeczywistnianie wartości czysto estetycznych.

Odmienne jest w przypadku sztuki. Sztuka, będąca efektem profetycznego przewyżnienia magii, jest zdolna wyzwolić świadomość iluzji i fałszywości obrazu w tym sensie, że nie przewiduje ona koniecznych związków dzieła z egzystencją. O ile w magii obrazom przypisywano moc sprawczą, o tyle w sztuce, chociaż nie musi działać jeszcze symbolizm oparty na reprezentacji, mamy do czynienia z przedmiotami spokojnego oglądania. Obraz artystyczny nie wykazuje już związków mistycznych z magicznymi potęgami. Chociaż zachowuje niezbywalną więź ze sferą zmysłowości, to uwalnia się on od przyczynowych powiązań z interesownością życia. Podobnie jest ze słowem poetyckim. Dźwięk i znaczenie,

te dwa aspekty słowa, które są nierozłączne w magii, w sztuce cieszą się doskonałą równowagą, ujawniając moment szczególnego sensu. Sens ów to treść artystyczna powstająca wtedy, gdy zarówno sfera zmysłowa, jak i energia duchowa nie dążą do supremacji. Według Cassirera tylko sztuka może poszczycić się taką harmonią (Cassirer 1995a, s. 32).

Sztuka, a raczej dokonujące się w jej obrębie „formowanie estetyczne”, jest balansowaniem między dziedziną czystego wyrazu a sferą czystego przedstawienia. Do podstawowego charakteru estetycznej formy sensu należy to, że to, co w przypadku innych form symbolicznych podlega biegunowemu rozdzieleniu, w sztuce i w przeżyciu estetycznym wykazuje osobliwe zjednoczenie. Zdaniem Cassirera nie można w odniesieniu do sztuki pytać, o to, co jest logicznie pierwsze: stosunek wyrażania czy przedstawiania. Odkąd mamy do czynienia ze zjawiskiem estetycznym dochodzi do równowagi i wzajemnej jednoczącej współzależności tych momentów.

Punktem wyjścia dokonywanych przez Cassirera rozróżnień dzielących mit i sztukę jest nawiązanie do Kanta. Tak na ten temat pisał Cassirer:

„Mimo jednak tej więzi genetycznej, nie możemy nie rozpoznać różnicy gatunkowej pomiędzy mitem a sztuką. Klucz do tego problemu znajdujemy w stwierdzeniu Kanta, że kontemplacja estetyczna jest całkowicie obojętna na istnienie czy nieistnienie swego przedmiotu. Taka właśnie obojętność jest jednak całkowicie obca wyobraźni mitycznej” (Cassirer 1998, ss. 141-142).

W świetle przytoczonych uwag łatwo zauważyć, że Cassirer broni autonomii sztuki, odwołując się do Kantowskiej idei bezinteresownego upodobania. Suwerenność przedmiotu doświadczenia względem jego możliwych funkcjonalnych bądź utylitarnych relacji ze światem uznał Cassirer za konstytutywny czynnik powstawania dzieła sztuki. Ale to niezbędne dla ukazania się w dziele czystych wartości estetycznych oderwanie od uwikłań egzystencjalnych łączy się nie tylko z nową metafizyką doświadczenia profetycznego. Jest to zagadnienie nieco rozleglejsze, niż kwestia opowiedzenia się za tradycją Kanta w teorii sztuki i w estetyce. Wydaje się, że autonomia sztuki ujawnia się wyraziście na tle braku jasno zarysowanych konturów określających istotę przedmiotów świadomości mitycznej. Jak zauważył Jacek Sójka: „W sytuacji jednak, w której religia i sztuka były nierozłączne, »prawomocność« sztuki przydana jej była z zewnątrz, ze strony mitu” (Sójka 1988, s. 102).

Zdaniem M.F. Ashley Montagu krytyczna problematyka genezy etycznej, a zwłaszcza estetycznej władzy sądenia, wynika tylko z zakresu czystości treści przedmiotów danych w wyniku określonego typu syntezy. Mit nie rozporządza żadną osobną lub wyszczególnioną dziedziną przejawiania się. Dotyczy to przede wszystkim społeczeństw archaicznych nie znających innych modalności doświadczenia. Tożsamość mitu opiera się na swoistej jego wszechobecności. Fakt ten w pradziejach kultury zapewne decydował o tym, że mit niejako „pochłaniał” każdą możliwą ekspresję ducha mogącą w innych warunkach pretendować do miana

dzieła sztuki. Tymczasem sztuka nie przejawia tak zarysowanej rozległości. Nie może być ona totalną formą symboliczną. Nie jest przecież możliwe życie wyłącznie w granicach sztuki, chociaż możliwe było życie całkowicie według paradygmatu mitycznego. O ile zatem możemy starać się zrozumieć sztukę, przypisując jej zawężone i ściśle określone miejsce w układzie wartości kulturowych, o tyle trudno tak samo interpretować mit, tzn. jako wyizolowaną formę doświadczenia, funkcjonującą w szerszym kontekście świadomości społecznej (Ashley Montagu 1958, s. 368).

Sztuka między mitem a nauką

Wydzielenie przez Cassirera osobnej domeny sztuki, poza uwzględnieniem jej teleologicznych i formalnych aspektów, kieruje nas ku – pośrednio przynajmniej – inspiracjom czerpanym z poglądów Fryderyka Nietzschego. W pracy *Ludzkie, arcyludzkie* Nietzsche niejednokrotnie zauważa, że sztuka spełniła w dziejach cywilizacji funkcję pośrednika między religią a nauką. Poprzez silną tendencję do metafizyki sztuka ma charakter epigonalny, czasem niczym religia staje się sposobem doraźnego przynoszenia ulgi, „czyni widok życia znośnym przez to, że kładzie na nim gazę z mglistego myślenia”. Według Nietzschego: „tedy uczucie, wyparte przez oświecenie ze sfery religijnej, przerzuca się do sztuki; w niektórych wypadkach nawet do życia politycznego, a nawet wprost do nauki” (Nietzsche 1987, s. 169).

Sam Cassirer uważał, że tylko artysta może dokonać ożywienia doświadczeń mitycznych w świecie zdominowanym przez światopogląd naukowy. Niemniej sztuka nie może zaoferować zupełnego powrotu do świadomości mitycznej (Cassirer 1979, s. 188). Składają się na to, oprócz wcześniej omówionych, dwie dodatkowe bariery oddzielające sztukę od mitu. Po pierwsze, chociaż sztuka może sprzyjać intensyfikacji przeżyć, to jednak nie ogranicza się tylko do wyrazu emocji. Jest ona w ujęciu Cassirera przede wszystkim twórczą umiejętnością odnajdywania stosownego medium pozwalającego przeobrazić subiektywne doznania w obiektywną postać (Andrzejewski 1980, s. 143). Dlatego sprawne nadawanie przeżyciom artystycznie doskonałej formy nie oznacza zawłaszczenia przez sztukę całej możliwej skali ludzkich doznań. Taki zarzut można by ewentualnie skierować pod adresem mitu jako formy totalizującej sposób doświadczenia świata. Platowska krytyka sztuki była, zdaniem Cassirera, nieporozumieniem wynikającym z mylnego utożsamienia zasad doświadczenia mitycznego z odbiorem estetycznym. Gdy działanie w zamierzeniu artystyczne zaczyna wyolbrzymiać ładunek afektywny, natychmiast traci ono charakterystyczną dla sztuki harmonię między wyrazem a przedstawieniem i zamienia się w magię. Po drugie, sztuka w odróżnieniu od mitu, zawiera swoisty potencjał wolności; jej celem jest zniesienie granic

uzależnienia od czystej subiektywności doświadczenia i stworzenie możliwości obiektywizacji tego doświadczenia w formie artystycznej. Przykłady ilustrujące tę tezę Cassirer przytacza w swej pracy dotyczącej platońskiego odrodzenia w Anglii. Analizując dzieła Szekspira, Cervantesa i Rabelais'go podkreśla ogromną rolę humoru i komizmu w procesie kształtowania odpowiednio zdystansowanego stosunku do świata. Komizm jest energią wolności działającą w formie artystycznej zasadniczo obcej powadze mitu. Zarówno więc sztuka liryczna, komizm, jak i tragedia we właściwy sobie sposób otwierają horyzont egzystencjalny, ukazują na nowo tzw. całościowy obraz życia (*Gesamtbild des Lebens*). Sztuka zatem w zupełnie inny sposób, niż mit odsłania przed człowiekiem dziedzinę jego oczekiwań, możliwości, zupełnie inaczej osadza człowieka w granicach poszukiwanej przez niego prawdy jego bycia. Unikatową właściwością sztuki jest dostarczanie coraz to nowej prawdy o człowieku i jego świecie. Właśnie ów uwalniający i zarazem twórczy aspekt sztuki w dziele ukazywania owej prawdy pozwala jej rezygnować z postulatów mitycznych i pozytywistyczno-naukowych, by prawdę tę objąć jedną formułą interpretacyjną (Cassirer 1979, ss. 196-215; Krois 1987, ss. 132-134).

Cassirer w rozprawie o filozofii Oświecenia podjął się interpretacji podstawowych zagadnień estetyki. W interpretacji tej pobrzmiewają inspiracje wyniesione ze studiów nad dziełami Leibniza. Podstawowe znaczenie jednak odegrała *Aesthetica* Alexandra G. Baumgartena. Formy symboliczne budujące gmach kultury są niczym monady względnie autonomiczne; każda z nich jest funkcjonalna tylko na terenie odnośnych ontologii. Tej relatywnej niezależności podlegają również rozmaite systemy wiedzy i doświadczenia. Tak oto Baumgartenowska estetyka jako *gnoseologia inferior* nie jest pozbawiona logosu, stanowi *analogon rationis*, jest umiejętnością myślenia w pięknie (*ars pulchre cogitandi*) (Cassirer 1970, ss. 327 i n.).

Przedmioty nierealne w łonie jednego porządku świata stają się możliwe w ramach innego porządku. Przykładowo centaur jest bytem biologicznie nierealnym. Jego istnienie wyklucza nauka. Tymczasem dla człowieka zdominowanego przez świadomość mityczną jest to zwierzę równie realne jak dla nas pies lub kot. Nauka zabrania nam wierzyć w centaury. Posiłkuje się ona pojęciem fikcji. Mit nie zna kategorii iluzji, wobec tego nakazuje uznawać istnienie centaurów. Sztuka stanowi w tym przypadku pośredni rodzaj świadomości, dąży bowiem do zrównoważenia skrajnych punktów widzenia sztuki i mitu w kwestii realności, tudzież fikcyjności przedmiotów naszego doświadczenia. Sztuka dysponuje kategoriami iluzoryczności i fikcji, ale ich nie neguje. Ogląd estetyczny w pewnym sensie może dopuszczać istnienie centaurów, ale tylko jako przedmiotów wyobraźni artystycznej. Dzieło sztuki może oferować nam – jak pisał Cassirer – „najbardziej dziwną i groteskową wizję rzeczywistości”, a pomimo to zachowuje ono swą własną racjonalność, realizuje swoistą metodę ujawniania formy naszego sposobu interpretowania świata (Cassirer 1998, s. 274).

Jak widzimy Cassirer wypowiedział się zdecydowanie za antymimetycznym charakterem sztuki. Twórczość artystyczna nie powinna być oceniana pod względem doskonałości lub nieudolności przedstawienia przedmiotów rzeczywistości przyrodniczej. Sztuka nie stawia przed artystą zadań naśladowczych. Przedmioty nie istnieją po to, by je odwzorować, nie są to byty transcendentne. Sztuka jest takim kształtowaniem obrazów tych przedmiotów, że ich unaocznienie przewiduje jednoczesną kreatywną obecność sensu wyrazowego i sensu przedstawieniowego. Ostatecznie więc sztuka nigdy nie czerpie z jakiejś stałej „natury rzeczy”, ale ustanawia własny rodzaj prawdy o przedmiotach, nadając doświadczeniu tych przedmiotów symboliczny styl.

Na zakończenie warto zapytać, jakie znaczenie heurystyczne mają ustalenia Cassirera na temat związków mitu i sztuki. Chodzi tu w szczególności o pewne konsekwencje tych ustaleń, o ich wartość dla poszczególnych dyscyplin zajmujących się zarówno mitem, jak i sztuką. Stosunkowo obszernie zagadnienie to było dyskutowane z punktu widzenia historii sztuki i antropologii sztuki (Martindale 1976). Dotyczy to głównie intelektualnego związku filozofii form symbolicznych z poglądami na sztukę reprezentowanymi przez A. Warburga i E. Panofsky'ego (Różanowski 1980, ss. 108-112). Mniej nośne, przynajmniej dotychczas, okazują się poglądy Cassirera na gruncie niektórych nauk o kulturze, zwłaszcza w historii sztuki starożytnej i archeologii, które zajmują się analizą wytworów opanowanych niegdyś przez pogranicze działania obu omawianych tu form symbolicznych. W odniesieniu do dzieł starożytnych, a tym bardziej prehistorycznych, przynajmniej według Cassirera, nie można stosować miana sztuki (Kobylińska 1991; Bugaj 2003). Nie mniejsze trudności klasyfikacyjne pojawiają się w przypadku tzw. sztuki sakralnej. W świetle poglądów Cassirera pojęcie „sztuki sakralnej” zawiera sprzeczność, ponieważ zakłada ono ontologię określoną przez wzajemnie wykluczające się formy symboliczne. Nie można bowiem doszukiwać się wartości estetycznych w obrębie doświadczenia mityczno-religijnego.

Interesującą propozycję rozwiązania tego problemu na gruncie filozoficzno-estetycznym przedstawił Władysław Stróżewski. Zaproponował on ujęcie dzieła sztuki jako potencjalnego medium doświadczenia numinotycznego zdolnego konkretyzować „wartości nadestetyczne”. W ten sposób nie wyklucza on możliwości pojawienia się *sacrum* w dziele sztuki, jednak uchwycenie *sacrum* nie musi tu wynikać z intencji samego twórcy (Stróżewski 2002, ss. 180-230).

W studiach nad kulturowymi aspektami funkcjonowania sztuki pytanie o zamiar twórcy czy też określenie rodzaju reprezentowanej przez niego formy symbolicznej jest kwestią zasadniczą. Cassirera filozofia form symbolicznych jest ostatecznie filozofią podmiotu kulturowego. Stąd postulat o namysł nad historyczno-kulturowym określeniem zasięgu funkcjonowania mitu i sztuki nie musi prowadzić do sprzeniewierzenia filozoficznych walorów dorobku Cassirera. Przeciwnie, jego filozofia form symbolicznych, a zwłaszcza implikowane jego

koncepcjami niezwykle problematyczne powinowactwo mitu i sztuki, nadal może stanowić płaszczyznę odniesienia dla interpretacji dokonywanych na gruncie nauk o kulturze.

Literatura

- Andrzejewski B.,
1980 *Animal Symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bal-Nowak M.,
1996 *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków.
- Buczyńska H.,
1963 *Cassirer*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Bugaj E.,
2003 *Problemy interpretacji zjawisk sztuki w archeologii w kontekście nieoczywistości sztuki*, w: *Estetyka w archeologii*, red. B. Gediga, A.P. Kowalski, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, Gdańsk, ss. 11-20.
- Cassirer E.,
1946 *Language and Myth*, transl. S.K. Langer, Dover Publications INC, New York.
1955 *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. II: *Mythical Thought*, transl. R. Manheim, Yale University Press, New Haven.
1957 *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. I: *Language*, transl. R. Manheim, Yale University Press, New Haven.
1957a *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. III: *The Phenomenology of Knowledge*, transl. R. Manheim, Yale University Press, New Haven.
1963 *Przyczynek do zagadnienia logiki nauk humanistycznych* (fragmenty), przeł. M. Skwieciński, w: (Buczyńska 1963, ss. 119-135).
1970 *La philosophie des lumieres*, trad. P. Quillet, Fayard, Paris.
1979 *Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1945*, ed. D.P. Verene, Yale University Press, New Haven.
1995a *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, przeł. B. Andrzejewski, w: E. Cassirer, *Symbol i język*, opr. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań, ss. 11-43.
1995b *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii*, przeł. B. Andrzejewski, w: E. Cassirer, *Symbol i język*, opr. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań, ss. 44-64.
1998 *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa.

- Dobosz A.,
2002 *Tożsamość metamorficzna a komunikacja językowa*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań.
- Dorfles G.,
1973 *Mythe et métaphore chez Cassirer et Vico*, "Les Lettres Nouvelles", III, ss. 172-186.
- Duback P.,
1995 „Symbolische Prägnanz” – Schlüsselbegriff in Ernst Cassirers Philosophie der Symbolischen Formen, w: E. Rudolph, B.O. Küppers, *Kulturkritik nach Ernst Cassirer (Cassirer – Forschungen 1)*, Hamburg, ss. 47-85.
- Kobylińska E.,
1991 *Narodziny sztuki jako efekt „odczarowania” świata*, „Studia Metodologiczne”, t. 26, ss. 25-45.
- Kowalski A.P.,
2001 *Myślenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Krois J.M.,
1987 *Cassirer: Symbolic Forms and History*, Yale University Press, New Haven – London.
- Martindale C.,
1976 *Primitive Mentality and the Relationship between Art and Society*, "Sciences de L'art. Revue Internationale de Psychologie de L'art", nr 1, ss. 12-30.
- Różanowski R.,
1980 *Filozofia sztuki Ernsta Cassirera*, „Studia Filozoficzne”, nr 1(170), ss. 99-112.
- Sójka J.,
1988 *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Stróżewski W.,
2002 *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków.
- Verene D.P.,
1978 *Cassirer's Concept of Symbolic Form and Human Creativity*, "Idealistic Studies", nr 8, ss. 14-32.