

między uczuciem a myśleniem, materią a formą. Ta pośredniość polegać ma na „zniesieniu” obu stanów (to jeszcze przed Heglem), tak aby oba one „zginęły całkowicie w stanie trzecim”. Osiągamy to cofając się „przed” uczucie i „przed” myślenie do stanu możliwości, od którego dopiero można będzie przejść i do uczucia, i do myślenia. Tylko tak bowiem, nie zaś wprost, może się odbywać „ruch” między uczuciem a myśleniem – bezpośrednie przejście nie jest możliwe. Ten pośredni stan, w którym „umysł nie podlega przymusowi fizycznemu ani moralnemu, a przecież czynny jest na oba te sposoby”, ten stan swoistej neutralizacji zarówno popędu materii, jak popędu formy, nazywa Schiller „stanem estetycznym” (tamże 124).

Stan estetyczny to taki, w którym rzeczy nie odnoszą się do nas ani swym aspektem zmysłowym, ani logicznym (poznawczym), ani moralnym, lecz „całościowo” – podobają nam się lub nie. Oceniamy ich „piękno”, angażując całość umysłu, nasz „smak”. Człowiek będący w stanie estetycznym może przechodzić do poszczególnych stanów (zmysłowego, logicznego i moralnego) drogą samego tylko ograniczenia swej wolności, nie zaś drogą „rozszerzenia” jak przy przejściu od stanu fizycznego do estetycznego. Człowiek estetyczny góruje swobodą nad każdą inną postacią człowieka, mimo że jego „estetyczność” nic nie wnosi do działania w obrębie poszczególnych stanów.

Estetyczne usposobienie umysłu daje początek wolności, a więc i moralności – nigdy odwrotnie. Samo zaś piękno jest „darem natury”; tylko w sprzyjających okolicznościach rozwija się „uroczy pąk piękna”, tam mianowicie, gdzie człowiek „we własnej chatce sam ze sobą pędzi spokojne życie, a skoro tylko wyjdzie za jej próg, przemawia do całego rodzaju ludzkiego” (tamże 152). Harmonia zmysłów i intelektu rozwija się poprzez „zainteresowanie pozorem”, stwarzanie pozoru,

popęd gry lubiącej pozór. Chodzi o pozór „prawdziwy”, tj. taki, który nie udaje rzeczywistości, przy czym „nierównie wyższego stopnia kultury estetycznej potrzeba na to, żeby odczuć nawet w tym, co żywe, tylko czysty pozór; aniżeli na to, żeby w pozorze odczuwać brak życia” (tamże 157).

Mamy więc już u Schillera pogląd Nietzschego, że sztuka jest „więcej warta” niż prawda. Ta „estetyczna” postawa miała też swych odległych prekursorów. Podobnie zresztą jak Nietzsche, Schiller szukał inspiracji u Greków. To właśnie grecka poezja, czy też raczej literatura w ogóle (*Dichtung*) urzeczywistniła ową syntezę popędów w postaci stanu estetycznego, była poezją „naiwną”, harmonią zmysłów i intelektu. Podobnie jak Nietzsche, Schiller projektował nowy świat – „państwo estetyczne”, królestwo pozoru, a więc wolności, człowieczeństwa.

Retoryka Nietzschego brzmi rzecz jasna inaczej. Nie o „człowieczeństwo” mu chodzi, lecz o nadczłowieka, nie o harmonię, lecz o przyrost mocy. Obu myślicielom wszelako wspólne jest owo „zainteresowanie pozorem”, a więc fikcją. W tym też miejscu orientacja taka zbliża się do postmodernizmu, który przecież, jak zewsząd słyszymy, opiera się na afirmacji fikcji.

Kant nie miał zrozumienia dla pozoru, który nie pojawia się u niego jako pojęcie ze sfery estetycznej. Cała Kantowska filozofia estetyczna opiera się na rozróżnieniu piękna i wzniosłości. Piękno, to, co się podobą „bezinteresownie” (Kant 64), dzieli się na piękno wolne i piękno zależne. To pierwsze nie zakłada charakteru przedmiotu, to drugie uzależnione jest od doskonałości postaci przedmiotu. A więc na przykład kwiat może być wolnym pięknem, ale koń jest pięknem zależnym, oczywiście w przypadku, gdy rozpatrujemy urodę kwiatu niezależnie od jego funkcji. Ten – wątpliwy bardzo – przykład Kanta chce powiedzieć,

że piękno wolne postrzega się bez pośrednictwa pojęcia, lecz wprost poprzez przedstawienie, zależne natomiast wymaga wiedzy o „celowej” budowie przedmiotu. Sąd o pięknu zależnym nie opiera się tylko na poczuciu smaku, lecz uzgadnia swe postrzeżenie z oceną doskonałości przedmiotu. Sąd estetyczny ocenia tu pewien przedmiot nie po to, by radować się jego fikcjonalnością; sąd estetyczny o pięknu dotyczy formy przedmiotu i w tym sensie jakby z natury dotyczy „pozoru”, „konstruktywnej” strony rzeczywistości. W transcendentalnej filozofii Kanta wszystko jest transcendentalnym pozorem. Nawet sądy o wzniosłości – sądy o „przedmiocie nieposiadającym formy” – odsyłają ostatecznie do transcendentalnej struktury podmiotu: „za piękno uważa się unaoczniające przedstawienie nieokreślonego pojęcia intelektu, a wzniosłość za unaoczniające przedstawienie takiego samego pojęcia rozumowego” (tamże 131), tzn. doświadczenie wzniosłości nie dotyczy żadnego konkretnego przedmiotu, który byłby „wzniosły”, lecz uprzytamnia nam ograniczenie naszej wyobraźni i kieruje nas w stronę rozumu.

Schiller za to jest w pełni filozofem pozoru-fikcji i w tym sensie jego estetyka jest bliższa Nietzschego niż Kanta. Dla Nietzschego sztuka – podobnie zresztą jak wiedza – wytwarza pozór, a nawet kłamstwo i złudę. U Schillera pozór pełni pewną funkcję – jest fundamentem „państwa estetycznego”, podstawą wyzwolenia wyobraźni, wolności, a dzięki temu podłożem postawy moralnej i poznawczej. Z drugiej strony wzniosłość u Kanta odpowiada jakoś szerszemu zakresowi sztuki u Nietzschego. Doświadczenie wzniosłości, które u Kanta jest doświadczeniem ograniczoności wyobraźni, określa on jako „rozkosz negatywną”, gdyż to, co doświadczane, pociąga ku sobie umysł i go zarazem odpycha. Podobnie sztuka tragiczna u Nietzschego obejmuje doświadczenie tego, co nieznośne, wstrętne.

Jeśli jednak wzniosłość ze swą repulsywnością wytwarza „uczucie chwilowego zahamowania sił życiowych”, by zaraz potem doprowadzać do „tym silniejszego ich napływu” (tamże 131), to u Nietzschego to, co wstrętne, osłabia wolę mocy. Stanowisko Nietzschego jest tu zresztą bardziej złożone. To, co silny artysta uznaje za piękne, słaby może uznać za wstrętne. Zwrot „to jest piękne” stanowi afirmację, a więc piękne jest to, co afirmowane. Słaby nie afirmuje tego samego co silny. Afirmacja czegoś wstrętnego czyni to coś z definicji pięknym, z drugiej strony zaś uprawianie „pięknej formy” może być wyrazem słabości, dekadencji.

Nietzsche bliski jest Schillera także wtedy, gdy uważa piękno za znoszące przeciwieństwa, za „oznakę najwyższej mocy, panowania nad przeciwieństwami” (K VIII 1 266). Artyści silni „z każdego konfliktu wydobędą zgodny ton” (P2 231). Również Schiller mówił o harmonii, chociaż miał na myśli raczej harmonię umysłu, osiąganą dzięki stanowi estetycznemu.

Także Kantowi jednak nieobca była podstawowa idea Nietzschego sztuki jako stymulatorki życia. Przysparza „sił życiowych” wzniosłość, również upodobaniu do piękna „towarzyszy bezpośrednio poczucie intensywniejszego życia” (Kant 131).

Nie tylko Schiller oddzielał sąd estetyczny od moralnego. Również Kant dostrzegał tu tylko analogię charakteru tych sądów (na przykład bezinteresowność, zgodność z prawidłowością intelektu). Nietzsche kontynuował te idee, prowokacyjnie ukazując silną sztukę jako a-moralną.

Jeśli piękno jest funkcją mocy, to i pozór jest tam, gdzie moc, siły aktywne. Niepozorne są tylko siły reaktywne, nihilistyczne. Jako nie-pozorne popadają w prawdziwość. Silna sztuka natomiast jest u Nietzschego „więcej warta” niż prawda. Jego oparte na pozorze państwo estetyczne, fikcjokracja ma za ideologię

stymulowanie życia, rzeczywistości za pomocą fikcji. Co to oznacza i jak się ma do postmodernizmu?

Estetyzm Nietzschego ma tu, jak widać, dwa aspekty: pierwszy to wymieniona estetyczna stymulacja życia, idea z ducha Schillerowska, bo również stan estetyczny miał „pobudzać” w tym sensie, że umożliwiał pełnię działalności m.in. moralnej, a więc wolicjonalnej. Wychowanie estetyczne kształtować miało człowieka w jego człowieczeństwie, a więc nadawać mu pełnię ludzkiej mocy. Godzące sprzeczności piękno u Nietzschego nie miało przecież wyzwać mocy w sensie barbarzyńskiej wojowniczości, lecz sztukę jako „podziękę za byt”.

Drugi aspekt to „estetyczne usprawiedliwienie świata”. Intencją tego hasła było przełączenie myślenia na inne pasmo: świat ma być usprawiedliwiony jako „fenomen estetyczny”. Oznacza to najpierw: nie moralny, co jest tu mniej interesujące, choć jednoznaczne. Nie-moralność nie wyczerpuje tu sensu estetyczności. Głównym jej sensem wydaje się przyjemność stwarzania świata przez demiurga – artystę lub Boga w postaci igrającego chłopca. Bóg (znamiennie jest przywiązanie do tego pojęcia wobec tak zdecydowanie antychrześcijańskiej postawy Nietzschego) stwarza świat kierując się wyłącznie takim kryterium estetycznym: tym, czy konstrukcja sprawia mu radość, czy nie. Tym demiurgiem jest każdy nas. Nie ma innych kryteriów uznania świata niż „estetyczne”. Estetyczne znaczy jednakże też aisthetyczne – od *aisthesis*, postrzeganie zmysłowe. Fenomen estetyczny to zatem w odniesieniu do świata poniekąd pleonazm. Świat jest z natury aisthetyczny, jest tym, co mamy przed sobą. A więc – *amor fati*. Taki jest sens „estetycznych igraszek” demiurga. Ich istotę stanowi przecież zasada „może tak, a może tak – jak się zdarzy”, którą kieruje się ów heraklityjski chłopiec podczas zabawy w piasku.

W takiej aisthetyzacji metafizycznych uzasadnień świata uzasadnienie staje się usprawiedliwieniem, czyli znalezieniem stosownej sprawiedliwości. Będzie nią u Nietzschego sprawiedliwość woli mocy. To ta sprawiedliwość rządzi fenomenem aisthetycznym, a więc żywiołem przypadku, czy też wypadkowej starć ośrodków woli mocy.

Ta anarchia i entropia jest przeciw hierarchii i izotopii metafizycznego uzasadnienia. Czy ma coś wspólnego z estetyzacją właściwą postmodernizmowi? Diagnoza naszych czasów powiada, że żyjemy w świecie fikcji, otaczają nas symulaki, których skrajnym przypadkiem jest rzeczywistość wirtualna, czy choćby różnego rodzaju symulatory. Rzeczywistość jest symulowana w dwojakim sensie: jako nierzeczywistość i jako nieoryginalność.

Co jest w naszym świecie nierzeczywistego? Powiada się (J. Baudrillard), że żyjemy pośród „symulacji”, tzn. w świecie, którym włada wszechpotężny kod. Kod wyrывa sygnifikanty z kontekstu, miesza je ze sobą i tworzy z nich nową realność: hiperrealność. Nie ma już faktów, są symulaki – „fakty” jako wydarzenia z powierzchni kodu. Takie fakty budują symulowaną rzeczywistość, jaka wylania się z ekranu telewizora czy ze szpalt czasopism. Symulaki mają zróżnicowany charakter, przede wszystkim jednak stwarzają pozór. W symulowanej rzeczywistości obracamy się wśród wykreowanych postaci, pseudofaktów i oderwanych znaczeń, które układają się w świat poszatkowanych przedstawień: reklamowe „fakty” nowych produktów (samochód, szampon) stają obok wydarzeń politycznych, katastrof na świecie i proponowanych wzorców osobowych. Wszystko to kod kreuje po to, by bronić interesów „późnego kapitalizmu” (okresu jego narodzin lewica nie uzgodniła – umieszcza się go pomiędzy końcem II wojny światowej a latami sześćdziesiątymi).

Głównym chwytem strategicznym kodu jest operowanie symbolami. W najprostszej formie są to rzeczy lub kulturowe fakty (dzieła sztuki, style) jako symbole statusu społecznego. Coś, w czym ma się udział lub się uczestniczy (nabyta rzecz, premiera sztuki), nie jest wartością samą w sobie, lecz ma wartość definiowania różnicy. Zwłaszcza piękno artystyczne ma tu szczególną cenę. Odróżnianie się za pomocą udziału w symbolach polega na utożsamieniu się z określoną podgrupą społeczną. Rzecz w istocie stara jak społeczeństwo, tyle że oznaką statusu miałyby w późnym kapitalizmie być symbole kulturowe, dzieła artystyczne zwłaszcza. Ponieważ rolą kodu jest podtrzymywać system, to nie zależy mu na spójności ani na głębi kreowanego świata. Więcej nawet, będzie chciał popierać postawy kreatywne w tym sensie, że ich kreatywność będzie pogłębiała (czy raczej spłycała) nierzeczywistość i fragmentaryczność, będzie jeszcze bardziej spowijać nas w pozór.

Obok nierzeczywistości mamy nieoryginalność. Wytwory kodu są zawsze czymś reprodukowanym. Nie wytwarza się już, lecz się odtwarza, powiela się kody. Kod jest samowystarczalny, oryginalna produkcja zbędna. Wystarczy zreprodukować kod. Zresztą oryginału już nie ma. Tu diagnoza kulturowa spotyka się z poststrukturalizmem. Nie ma pre-tekstu, jest tylko kłębowisko kodów. Żaden tekst nie jest oryginalny, wpisuje się on zawsze w już istniejącą teksturę. To spóźnienie wobec matrycy, a nawet jej zagubienie, to sieroctwo reproduktorów daje świat fikcjonalny: „sztuczność tkwi w centrum rzeczywistości” (Baudrillard 117), choć nie należałoby tu mówić o centrum, chyba że w sensie owego kodu sterującego reprodukcją (jeśli reprodukcja nie posuwa się siłą bezwładu sama).

Te niejasne poglądy, modne w połowie lat osiemdziesiątych, kontynuował potem ortodoksyjny (Bau-

drillard był neo-) marksista amerykański Fredric Jameson. Postmodernizm (teraz nie tyle filozoficzny, ile raczej literacko-artystyczny) ukazuje się mu jako „płytki”, tzn. jako pozbawiony sygnifikatów, eklektyczny i nostalgiczny. Dodajmy do tego socjologiczne pojęcie „kultury karnawału”, popytu na fikcję, rausz i marzenie, a także symulację w tym sensie, że potrzeba oryginału zanika. Zadowalamy się kopią (telewizja).

To jedna strona. Druga to postmodernizm anestetyki. Jeśli wyróżnikiem modernizmu była anestezja, totalne doświadczenie wszechmysłowe, to świadomość estetyczna postmodernizmu dostrzega też anestetyczną stronę estetyzacji (Welsch 520 nn.). Estetyzacja, inwazja obrazu i w ogóle „pięknego pozoru” rodzi stan upojenia, obracający estetyczną wrażliwość w narkotyczne zubożenie.

Tak więc estetyka występuje tu na dwa sposoby. U Nietzschego sztuka pobudza do życia, w postmodernizmie raczej oszalała, oślepia, narkotyzuje, osłabia, paradoksalnie udostępniając telemanowi cały świat, izoluje go odeń, daje mu surogaty i uczy go zadowalać się nimi. Jaki może być związek stymulacji z symulacją?

Rzeczywistość medialna pobudza do życia o tyle, że, jak się na ogół uważa, pobudza przede wszystkim do spożycia. Nietzscheańska stymulacja dotyczy rzecz jasna innego wymiaru. Sztuka jest więcej warta niż prawda – a więc stymuluje do innego życia niż to, które prawda podtrzymuje dzięki swemu aparatowi „kłamstwa logicznego”, schematyzacji. Sztuka pobudza do życia opartego na doświadczeniu tragiczności, które, jak się wydaje, nie leży w polu uwagi postmodernizmu. Postmodernizm byłby dla Nietzschego raczej postdekadencją, dziedzina „sił reaktywnych”.

Wszystko to ma za podłoże pewne przesłanki: choćby taką, że wiadomo, o czym mówi Nietzsche i o czym