

Henryk KIEREŚ

SPÓR O TEORIĘ SZTUKI

Piękna jest tyle, ile jest bytu; przed artystą rozpościera się wręcz nieskończone pole możliwych kryteriów piękna, ale miarą celowości jego sztuki będzie zawsze [...] realny świat.

Nic nie pojawia się w kulturze, czego uprzednio nie było w filozofii, niezależnie od tego, czy filozofia wystąpi w szacie myśli akademickiej, czy tylko w postaci założeń filozoficznych doktryn politycznych, religijnych lub artystycznych. Mówiąc inaczej, tak jak często cytowany Molierowski pan Jourdain mówi prozą, nie wiedząc o tym, tak każdy z nas – czy tego chce, czy nie chce – mówi „filozofią”. Co więcej, filozofia-umiłowanie mądrości (a kto nie chce być mądry!) nie jest przysłowiowym „kwiatkiem do kożucha” ludzkiej kultury, lecz czymś, co ze swej istoty pretenduje do roli jej fundamentu¹. Nic filozofii w tej roli nie zastąpi, ale też nic nie zwolni jej z odpowiedzialności za oblicze i za bieg kultury; wiemy skądinąd, że buduje się od fundamentu i że im fundament solidniejszy, tym budowla trwalsza.

Mamy to szczęście, że jako uczestnicy cywilizacji łacińskiej, która jako jedyna rozpoznała filozofię, będącą racjonalnym umiłowaniem mądrości, posiadaliśmy szansę samoświadomego budowania kultury; wiemy także, że dorobek filozofii pokrywa się ideowo z dziejami wzlotów i upadków naszej kultury i że jest to skutek zmagania się kilku nurtów myślowych, z których dwa skrajne są takimi „wzlotami”, które powodują proporcjonalnie głęboki upadek ludzkich poczynań. Nurty te zdominowały czasy nowożytne i dlatego współczesność nazywamy nieprzypadkowo „czasami kryzysu”, czyli takiego stanu ducha, kiedy człowiek przestaje rozumieć siebie i otaczający go świat, a jego dynamizm – autorytatywnie namaszczany relatywizmem lub pełen błazeńskiego „hop, dziś, dziś!” – jest pozornym wzlotem, czyli faktycznym upadkiem. Ta diagnoza dotyczy filozofii sztuki, a w konsekwencji – samej sztuki.

Na wstępie odnotujmy pewną osobliwość à propos relacji filozofii sztuki do sztuki. Otóż o ile sztuka cieszy się społecznym poważaniem, filozofia sztuki,

¹ Por. *Zadania filozofii we współczesnej kulturze*, red. Z. J. Zdybicka, Lublin 1992; *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, red. T. Rakowski, Lublin 1994.

nazywana dziś estetyką, znajduje się w defensywie. Dlaczego? Zbiegają się z sobą różne powody, a do ważniejszych należą następujące:

Po pierwsze, potocznie sądzi się, że sztuka jest sprawą gustu, a ten jest uznawany za rzecz względną. Po drugie, estetyka porusza się „wieloma torami”, a bogactwo jej wyjaśnień jest tym przybytkiem, od którego wyjątkowo boli głowa: określa się ją jako dziedzinę o „mętnych wodach”, w których każdy estetyk złowi to, co chce złowić². Po trzecie, nawet wśród estetyków panuje przekonanie, że filozoficzne wyjaśnienia sztuki mają postać domniemań, które są notorycznie unieważniane przez ekspansywną sztukę. Po czwarte, wytyka się estetyce, iż jest ona poznawczo wtórna, czyli dedukcyjnie pochodna od tez teorii bytu, człowieka i moralności, co sprawia, że jej własne tezy są aprioryczne, poznawczo banalne i groźne dla sztuki³.

Wypada dodać, że chociaż artyści nigdy nie przepadali za teoretykami sztuki, dziś patrzą na nich z lekceważeniem: estetycy to kryptoartyści, leczący teoretyzowaniem swą twórczą impotencję, a estetyka jest dla sztuki tym, czym ornitologia dla ptaków! Ten srogi wyrok nie oznacza ucieczki artystów od teorii sztuki, wręcz przeciwnie, sami oddają się teoretyzowaniu na niespotykaną skalę⁴.

I kolejna osobliwość. Chociaż nawet w oczach samych estetyków akcje ich dyscypliny stoją nisko, żaden z nich nie podaje się do dymisji, a estetyka kwitnie instytucjonalnie!⁵ Widzi się w tym symptom kryzysu estetyki, a nawet zapowiedź jej nieuchronnej „śmierci”, ale w istocie jest to pocieszający dowód na to, że człowiek nie akceptuje pustki poznawczej, jaką jest brak rozumienia świata. Kryzys w estetyce wyraża się dużą ilością autotematycznych sympozjów lub debat poświęconych sztuce, ale rykoszetem estetyce i zalewem publikacji. Zanim poznamy owoce „ruchu” wokół estetyki, spytajmy, gdzie tkwią przyczyny jej kryzysu?

Jego źródłem jest pojawienie się u progu XX wieku sztuki awangardowej. Ma ona niejedno imię i układa się w bogaty wachlarz różnorodnych i równie radykalnych „izmów”, a jej ideowe przesłanie kryje się pod trafnie dobraną nazwą: „antysztuka” (lub „metasztuka”, „postsztuka”). Artyści awangardowi wystąpili z programem, którego współrzędne negatywne to antymimetyzm i antykallizm. Program ten był wymierzony w sztukę tradycyjną, naśladowującą naturę (przedstawiającą) i poszukującą piękna. Antyartyści programowo stro-

² A to z tej przyczyny, że postulowany tak zwany pluralizm metodologiczny to w istocie najzwyklejszy relatywizm.

³ Zob. H. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996, s. 50-54.

⁴ Uważa się, iż jest to konieczny „składnik” antysztuki, bez którego jej dokonania pozostałyby nie zauważone jako skutki celowych działań człowieka. Por. J. A l s b e r g, *Modern Art and Its Enigma*, London 1983, s. 7; L. K r u k o w s k i, *Art and the Concept*, Amherst 1987.

⁵ Por. S. M o r a w s k i, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992, s. 113n.

nią od piękna, głosząc, że piękne jest wszystko (panestetyzm) bądź że rangę „estetycznego” zdobywa to, co zostanie wyróżnione przez artystę w akcie twórczym (woluntaryzm estetyczny), w związku z czym – dodają – poszukiwanie definicji piękna, a poprzez nie definicji sztuki – co spędzało sen z powiek estetykom i artystom tradycyjnym – jest pozbawione sensu. Za tymi tezami poszły określenia sztuki w rodzaju: „Sztuką jest wszystko”, „Sztuką jest to, co za sztukę zostanie uznane” (M. Duchamp, J. Cage, A. Kaprow, J. Kosuth).

Drugi błąd tradycyjnej teorii sztuki zawiera się w jej definicji: „Sztuka naśladuje naturę”. Określenie to było świętością dla filozofów, a przestrogą dla artystów: wisiało nad ich głowami jak przysłowiowy miecz Damoklesa i spychało ich sztukę w ramy zastanego świata, cenzurując jej istotę: twórczość. W miejsce mimezy antyartyści proponują abstrakcję polegającą na usunięciu ze sztuki figury – jako zasady organizacji dzieła (świata przedstawionego) – i zastąpienie jej przez wyizolowane plamy barwne, dźwięki czy porcje tworzywa poddane zasadzie kalejdoskopu, metodzie kreacji superrzeczywistości⁶. Jakie racje skłoniły antyartystów do tak radykalnych posunięć? Jakie cele chcą dzięki temu osiągnąć?

Mówi się, że źródłem inspiracji w sztuce jest natura oraz kultura; antysztuka wyrasta „z” kultury: z radykalnej negacji jej dotychczasowego wzorca. Antyartyści zarzucają tradycji, iż jest ona źródłem dewiacji poznawczej, która spycha sztukę na bezdroża estetyzmu. Ten ostatni wyraża się w hasle „Sztuka dla sztuki”, odrywa sztukę od życia i przesuwają ją do sfery „bezinteresownego upodobania estetycznego”, które jest właściwe – a dodają to nieprzypadkowo – dla burżuja czy mieszcza-filistra; estetyzm sprawia, że sztuka żyje pod dyktando snobistycznego salonu oraz pieniędzy.

Estetyzmowi sztuki tradycyjnej awangardowcy przeciwstawili aktywizm, wyrażający się w zawołaniu: „Sztuka jest formą życia!”, „Miejscem sztuki nie jest Parnas, lecz ulica!”. Tym hasłom towarzyszyła i sprzyjała modernistyczna myśl społeczna – socjalizm, którego idea żyła od dawna (od Platona) w utopiach, a który ożył pod wpływem racjonalizmu i pozytywizmu myśli pokartezjańskiej. Modernizm głosi, że jedynym panaceum na ludzkie biedy jest zmiana materialnych warunków życia, co zrodzi nowego człowieka: człowieka etycznego, ale socjaliści stanęli przed dylematem: ewolucja czy... rewolucja? Jedną z radykalnych odpowiedzi był socjalizm rewolucyjny i kolektywistyczny (komunizm), który u swych początków był szczególnie ponętny dla artystów, ponieważ programowo włączał sztukę – także awangardową – w ramy własnej „eschatologii”; jak wiemy, pokusie tej uległo wielu artystów. Po okresie wstępnego kokietowania artystów komunizm postawił przed nimi twardo egzekwowany wymóg „partyjności” sztuki, co oznaczało podporząd-

⁶ Por. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996, s. 201nn.

kowanie jej kanonowi tak zwanego realizmu socjalistycznego, powracającego do tradycyjnego mimetyzmu. Tego nie dało się pogodzić z ideologią awangardowości, artyści zatem mogli sprowadzić do wspólnego mianownika estetyzm „bezinteresownego upodobania” oraz aktywistyczny estetyzm socjalizmu kolektywistycznego: oba – choć na różny sposób – paraliżują twórczość w sztuce. Na czym polega ideologia awangardowości?

Zdaniem antyartystów istotą sztuki i zarazem osnową bytu ludzkiego jest wolność i kreatywność; wolność rozumieją negatywnie: jako brak jakichkolwiek przeszkód (np. w postaci cenzury społecznej czy ograniczeń moralnych) w ludzkich wyborach, natomiast kreatywność to dla nich czynność autoteliczna, twórcza „rewolucja w permanencji”, która zastąpi reakcyjne Philosophicum – internacjonalistycznym Creativicum. Ważnym, a na ogół nie dostrzeganym, składnikiem tego manifestu jest poznawcze traktowanie sztuki: ma ona być egzystencjalnym wnikaniem w dynamizm prabytu, przesłonięty przez świat potocznego doświadczenia, oparty na – pozornych ontologicznie i poznawczo – formie i figurze. Dzięki abstrakcji artysta dociera do „estetycznego” (zmysłowego), które jest niewyczerpanym rezerwuarem twórczych możliwości, jeśli zostanie poddany metodzie kalejdoskopu. Podmiotowym „skutkiem” źródłowego doświadczenia natury – i współkreacji z nią! – ma być „metanoia”: narodziny nowego, wyzwolonego z idoli tradycyjnej kultury człowieka. Zatrzymajmy się przy tej myśli.

Jak mówiłem, tłem filozoficznym antysztuki był modernizm, a w wymiarze filozofii społecznej socjalizm. Oba ruchy spotkały się ze sobą, ale mariaż się nie udał. Dlaczego się spotkały? Otóż nie tylko dlatego, że komuniści poszukiwali równie pilnie co dialektycznie legitymizacji moralnej w oczach świata, lecz głównie z tego powodu, iż głosiły one tę samą wizję człowieka: wolnego kreatora nowego świata! Dlaczego romans się nie udał? Otóż ideologia kolektywizmu to przede wszystkim „rząd dusz”, zawłaszczający całego człowieka i wtlaczający go w ramy totalitarnego społeczeństwa-mechanizmu, a tego nie byli w stanie wytrzymać nawet najbardziej zagorzali futuryści, piewcy idei człowieka-maszyny. A zresztą każdy okrzepli instytucjonalnie totalitaryzm, w wersji komunistycznej czy narodowej (jako faszyzm, czyli socjalizm narodowy), zionął nienawiścią do wszelkiej awangardy, traktując ją jako przejaw bezideowości i zgnilizny moralnej indywidualizmu⁷.

Po upadku modernizmu i totalitaryzmu na placu boju pozostaje awangarda, a właściwie: postawangarda, czyli awangarda z przetrąconym kręgosłupem ideowym, pozbawiona antropotwórczego prometeizmu. A równolegle pojawia się... postmodernizm. Czym jest filozoficzny postmodernizm?

⁷ Por. H. K i e r e ś, *Odpowiedzialność artysty wobec narodu*, „Człowiek w Kulturze” 1996, nr 8, s. 181-196.

Jest to pogląd, który w dużej części zachowuje ideologię socjalizmu, ale zmienia jego metodę: nie kolektywizm, lecz indywidualizm (kapitał plus przedsiębiorczość), jednakże bierze rozbrat z klasyczną tezą modernizmu, według której pomiędzy bazą – życiem materialnym, a nadbudową – życiem duchowym zachodzi ścisła zależność w rodzaju: „Byt kształtuje świadomość”. Dlatego postmodernizm w jego wymiarze społecznym trafnie nazwano socliberalizmem, co znaczy, że współzrędnymi życia duchowego człowieka są: wolność, pluralizm i tolerancja, a mówiąc jeszcze inaczej: duch ludzki rozpoznał, że „wszystko już było” i że wkroczył w czasy „posthistoryczne”. Dodam, że w tym towarzystwie antysztuka czuje się znakomicie, znajduje społeczny mecenat i ideowego sprzymierzeńca w postfilozofii i antyestetyce⁸. Po tym nieodzownym dla pełni obrazu wyjaśnieniu powróćmy do sprawy owoców niepokoju myślowego wokół sztuki i estetyki.

Chociaż nie brakuje estetyków wyniośle milczących, sceptycznych lub wrogich wobec ideologii „anty”, brakuje rzeczowych argumentów przeciwko niej. W tej sytuacji liczna grupa orędowników postmodernizmu i antysztuki, mająca silne zaplecze w „byłych” modernistach i ich uczniach, zamienia estetykę na antyestetykę. Logicznego wsparcia dostarcza tak zwany antyesencjalizm, według którego minione dzieje filozofii to historia obsesyjnych i nieudanych poszukiwań „wszechobejmujących teorii”. Winna jest temu bezkrytycznie akceptowana „totalitarna mentalność ateńska”, lekceważąca jedyny autentyczny wzorzec życia duchowego: „Different times call for different philosophies” („różne czasy potrzebują różnych filozofii”), z której wynika, że nie ma niezmiennej esencji prawdy, sztuki czy piękna, lecz że „istnieją tylko interpretacje” prawdy, sztuki... itp. Wbrew nadziejom modernizmu wolno nam tylko różnorodnie interpretować świat, a więc obowiązuje asceza wobec „pociągu do uogólniania” czy „pokusy metafizyki” – i to jest postawa politycznie poprawna⁹. „Anty” informuje, że sztuka poprzedza estetykę. Jak się uprawia antyestetykę?

Skoro sztuka jest etnocentryczna, a jej pojęcie jest pojęciem tak zwanym otwartym, czyli oznaczającym to, co zależy wyłącznie od woli jego użytkownika (od konwencji), estetyka może być uprawiana dwojako: deskryptywnie – jako naukowy (pozbawiony ocen) opis zmian zachodzących w sztuce, lub „egzystencjalnie” – jako ekspresja doznań i skojarzeń estetyka. Jak się ocenia te koncepcje?

Dorobek deskryptywizmu oceniono jako beznamiętny katalog osobliwości, rodzaj księgi Guinnessa antysztuki, estetykę zaś „partycypującą”, pełną co prawda skojarzeń ogólnej natury, a także dramatycznych pytań i intymnych

⁸ Por. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, s. 128.

⁹ Por. H. Kiereś, *Postmodernizm, w: Filozofować dziś. Z badań nad filozofią najnowszą*, red. A. Bronk, Lublin 1995, s. 263-273.

wyznań, dotknął wyrok wydany stosunkowo dawno przez neopozytywistów: jest ona „fragmentem życiorysu estetyka”. Pierwsi nie rozumieją tego, o c z y m mówią; drudzy nie rozumieją tego, c o mówią. *Extrema se tangunt*¹⁰.

Zwolennicy „anty” są wyjątkowo obojętni na krytykę, traktują ją „per non est” lub jako znak reakcyjności, a swe siły poświęcają ilustrowaniu tezy o końcu odysei ducha ludzkiego: poszukują z alchemiczną gorliwością legendarnego „lapis philosophorum”, ale – uwaga! – z wyzwolenczą samoświadomością, że nic takiego nie istnieje. Otacza nas jedynie „nieprzejrzysty Jetztzeit” (czas terażniejszy), a nasze duchowe poczynania to terapeutyczne „mącenie mętnej wody”. Nad ewentualną melancholią intelektualisty, który mógłby tęsknić do „mentalności ateńskiej”, dyskretnie czuwa bożek postmodernizmu uzbrojony w metodę dekonstrukcji czy dialektykę negatywną¹¹.

Przywołana ironia przekornie oddaje kliniczny charakter tak zwanego nastroju postmodernistycznego, ale przede wszystkim oznajmia, że ideologia „anty” nie jest partnerem do rzeczowej dyskusji. Jej zwolennicy nie znają i nie chcą znać dziejów i dorobku filozofii, ich wywody są skażone błędami logicznymi (np. *ignoratio elenchi*, *non sequitur*, *pars pro toto*), czego konsekwencją są relatywizm i irracjonalizm, wdzięcznie ukryte za słowami „pluralizm” i „tolerancja”. U podstaw tej puszkii Pandory leży ontologia, którą wyraża następująca teza historiozoficzna: „po” modernizmie pozostaje nam konsumpcja materialna, a w nadbudowie – autoteliczne „gry” kulturowe, dionizyjskie nurzanie się w apejronie „estetycznego”. A więc determinizm, ale bez teleologii¹².

W. Tatarkiewicz bodaj jako pierwszy w Polsce zareagował na kognitywizm sztuki awangardowej i winą za to obarczył... filozofię: „W filozofii jest jak na wojnie: gdy wojsko zawodowe kapituluje, za broń chwytają partyzanci. [...] Gdy filozofowie oświadczają, że przy pomocy pojęć nie mogą wykonać swego zadania, ująć własności i praw świata, to zadanie to próbują podjąć inni i rozwiązać po swojemu: artyści przy pomocy barw i kształtów”. Cytowany autor, znakomity historyk, dostrzega, że początki sztuki, jak ją nazywa: kosmicznej, sięgają greckiej starożytności, i dokonuje przeglądu szpaleru filozofów i artystów, którzy widzieli w sztuce narzędzie poznania prabytu¹³. Osta-

¹⁰ Por. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, s. 54-70.

¹¹ Zob. A. M e g i l l, *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Berkeley* – Los Angeles – London 1985.

¹² W związku z tym postuluje się, aby paradygmat mimetyczny w estetyce zastąpić paradygmatem tak zwanego possybilizmu. Zob. L. D o l e ż e l, *Mimesis as Possible Worlds*, „Poetics Today” 3(1988) nr 9, s. 481: „Mimetic semantics will be replaced by possible-worlds semantics of fictionality”. Zob. także: D. M a i t r e, *Literature and Possible Worlds*, Middlesex 1983; M.-L. R y a n, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana, Bloomington 1991.

¹³ W. T a t a r k i e w i c z, *Nowa sztuka a filozofia*, w: tenże, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 196nn.

tecznie jednak godzi się z tym nowym-nienowym stanem rzeczy: są różne odmiany filozofii i odpowiadające im odmiany sztuki, zatem – konkluduje – estetyka jest skazana na wielotorowość, sztuka bowiem bądź naśladuje, bądź kreuje, bądź wstrząsa¹⁴.

Wspomniałem wcześniej, że taki koncyliaryzm (alternatywizm), choć bogato zilustrowany, nie zadowala, ponieważ erudycja nie zastąpi rozumienia przedmiotu. Co gorsza, alternatywizm nie różni się ideowo od wspomnianego już etnocentryzmu oraz instytucjonalizmu, które sankcjonują obecność „anty” w kulturze. W tej sytuacji wróćmy do starożytnej Grecji i spytajmy: jakie filozofie i jakie teorie sztuki oferuje tradycja i jak się one mają do współczesności? W odpowiedzi na te pytania zawrzemy ważną korektę historyczną oraz metateoretyczną.

Dla Greków sztuka była sprawnością wytwarzania, a jej dzieła były owocem naśladowania natury i doskonałości wniesioną przez człowieka do świata. Myśl tę wyraził zwięźle poeta Arystofanes: „Czego nam brak, tego nam dostarcza naśladowanie”. Jednakże drogi starożytnych rozeszły się, gdy przyszło im dookreślić pojęcia naśladowania, braku i jego negacji: piękna, a głównie, ważnego filozoficznie, pojęcia natury. Na tle różniących się teorii natury (arche, „rzeczywiście rzeczywistego”) pojawiły się trzy teorie sztuki.

I tak, według tak zwanego wariabilizmu ontologicznego, natura to ruch – nieokreśloność (Heraklit, Anaksymander); na tym gruncie pojawi się „maniczna” teoria sztuki (gr. mania – szlachetny szał); według tak zwanego statyzmu ontologicznego zasadą świata jest idea – tożsamość – niezmienność (Platon), a sztuka będzie miała charakter „eidetyczny” (gr. eidos – idea); według ostatniej koncepcji, związanej z „dorzeczną” i racjonalną metafizyką bytu, naturą jest forma substancjalna jako trwałe podłoże zmian (Arystoteles), a pojawi się tu teoria „prywatywna” (łac. privatio – brak)¹⁵.

Ujęcie „maniczne” wyrasta z tradycji homeryckiej, zgodnie z którą sztuka jest sprawą szlachetnego szału (mania, enthousiasmos, pneuma Theou), który pojawia się w artyście za sprawą działania bogów i muz. Później kontekst mitologiczny genezy sztuki zostanie zastąpiony kontekstem religii objawionych, a współcześnie modne jest odwoływanie się do pozytywnie niezdeterminowanej sfery tak zwanego sacrum. Inny depozyt myślowy tej teorii, zapoczątkowany przez stoików, widzi źródło sztuki w wolnej i twórczej wyobraźni, a trzeci, równoległy historycznie głosi, że źródłem sztuki jest kosmiczna „vis incognita”, której atrybuty to ruch i niezdeterminowanie wewnętrzne; ta anonimowa siła przejawia się na przykład jako gra (F. Schiller, L. Wittgenstein), wola mocy (F. Nietzsche), elan vital (H. Bergson), Id (Z. Freud), Bycie (M.

¹⁴ Definicja sztuki, tamże, s. 35. Na temat definicji sztuki tak zwanych alternatywnych (addytywnych, instytucjonalnych, etnocentrycznych) zob. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, s. 94nn.

¹⁵ Por. tamże, s. 105-125.

Heidegger), Niewyraźalne (Th. Adorno), różnia (J. Derrida), „kwadrat semiotyczny” (J.-F. Lyotard).

Teoria ta suponuje dualizm ontologiczny: świat materialny jest światem bytowo niższym i poznawczo pozornym, a do świata rzeczywistego można dotrzeć dzięki intuicji ekstatycznej i bezinteresownej kreatywności. Podobnie jest w teorii „ejdetycznej”, tyle że w niej „rzeczywiście rzeczywiste” jest statyczne i absolutne w swej pełni bytowej, a cel sztuki to racjonalne jej zobrazowanie. O ile dla „manika” to, co estetyczne, jest tematem sztuki, dla „ejdetyka” jest ono medium tego, co logiczne, którym są na przykład idee (Platon), to, co idealne (R. Descartes), struktury (C. Lévi-Strauss), jakości czyste i „metafizyczne” (R. Ingarden).

Oba ujęcia mogą się spotkać na gruncie neoplatonizmu – kiedy na przykład natura jest historyczna i teleologiczna, zadanie sztuki to bądź projektowanie tego, co konieczne, bądź ilustrowanie wiedzy-recepty na prawdziwie ludzki świat (G. Hegel, K. Marks, A. N. Whitehead), a kiedy odrzuca się celowość w dynamizmie prabytu, sztuka to utopijna, terapeutyczno-kompensacyjna projekcja wartości (ideałów) na świat (odmiana optymistyczna: M. Dufrenne, A. Moles, R. Bayer) lub ekspresja absurdalności kondycji ludzkiej w świecie (odmiana pesymistyczna: A. Camus, J.-P. Sartre, O. Marquard, W. Weischedel).

Przedstawione teorie tkwią w konkluzjach dualizmu ontologicznego: jeśli sztuka chce pełnić ważną rolę w życiu kulturowym, musi być źródłem lub obrazem wiedzy o prawdziwym świecie, a ponieważ poznanie tego świata wymaga odwołania się do wyższego rodzaju poznania – ekstatycznego lub ejdetycznego – artysta i jego sztuka zyskują status społecznego uprzywilejowania!

Przenieśmy się w czasy nowożytne i współczesne. Jak wiemy, w czasach nowożytnych odżywa dualizm filozoficzny: świat rozpada się ontycznie – na rozciągłość (materię) i myślenie (ducha) oraz poznawczo – na „doxa” i „episteme”, a człowiek staje przed koniecznością przezwyciężenia tej schizofrenicznej sytuacji. Nieprzypadkowo zwrócono uwagę na sztukę jako miejsce syntezy cogito i jego korelatu: „estetycznego”. Pojawia się modernizm, dla którego poiesis-techne staje się paradygmatem kultury, ale który – jak pamiętamy – konkretyzuje się dwojako: jedni są zdania, że warunkiem przeniesienia człowieka w porządek etyczny jest bezinteresowne obcowanie z „sacrum estetycznym”, z „veritas aestheticum absolutum”, będącym syntezą wszystkich porządków (A. Baumgarten, I. Kant), drudzy postulują aktywizm, kolektywną przemianę świata poprzez projekcję cogito na rozciągłość (na „estetyczne”), co ma przywrócić człowiekowi zapoznaną przez tradycję tożsamość (A. Comte, K. Marks). Odpowiedzią na porażkę tego projektu jest postmodernizm z ideologią „anty”: synteza materii i ducha, bytowania i poznania jest logicznie wykluczona, nie zbawimy ducha ludzkiego, możemy go jedynie różnorodnie interpretować.

W tym wszystkim uczestniczyły i uczestniczą nadal sztuka i estetyka, mówiące pozornie odmiennymi językami, rozpiętymi pomiędzy Scyllą „ejdetyzmu” a Charybdą „manizmu”, obie skażone gnozą i metanoizmem. Pośrednie potwierdzenie tej tezy znajdziemy w cytowanej tak zwanej alternatywnej definicji sztuki: sztuka naśladuje (odtwarza), konstruuje bądź wyraża. Zdaniem jej autora, W. Tatarkiewicza, pierwszy człon alternatywy – naśladowanie – określa kanon sztuki tradycyjnej, pozostałe, czyli konstrukcjonizm i ekspresjonizm, dotyczą sztuki awangardowej, która – jak wykazaliśmy – ma swą wersję modernistyczną („ejdetyczną”) oraz postmodernistyczną („maniczną”). W istocie więc nie jest to definicja sztuki, lecz wyliczenie znanych nam teorii sztuki, konkurujących ze sobą od starożytności.

Przy okazji usuńmy inne nieporozumienie, obecne w badaniach estetyków i skracające im perspektywę poznawczą. Sądzi się mianowicie powszechnie, że mimetyzm cechuje sztukę przedawangardową, co nie jest prawdą, ponieważ wszystkie teorie sztuki – maniczna, ejdetyczna i prywatywna – są teoriami mimetycznymi, ale rozumienie „mimesis” jest w nich różne, bo różne są w nich koncepcje natury¹⁶. Wynika z tego, że pojęcie naśladowania nie definiuje sztuki, ale należy do jej teorii. I kolejna, niezwykle ważna sprawa: skoro teoria sztuki zależy od teorii natury, problem sztuki przenosi się na grunt sporu o filozofię, o taką jej odmianę, która oddaje sprawiedliwość samej rzeczywistości. Poznaliśmy już dwa nurty filozoficzne i ich konsekwencje w teorii sztuki i w samej sztuce. Wiemy też, że – wbrew przekonaniu postmodernistów – statyzm i wariabilizm nie wyczerpują historycznie i ideowo dorobku filozofii, że jest w nim obecny trzeci nurt i trzecia teoria sztuki. Czas je poznać.

Przede wszystkim zatrzymajmy się nad aspektem metateoretycznym naszego problemu i spytajmy o to, co składa się na pełne wyjaśnienie faktu sztuki.

Wyjaśnienie to będzie wszechstronne i bezstronne, jeśli postawimy następujące pytania: Co to jest sztuka? Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki? Jaki jest związek sztuki z rzeczywistością przyrody i kultury, związek widziany pod kątem prawdy, dobra moralnego, piękna i religii?

Kolejność pytań jest nieprzypadkowa, pokrywa się ona z etapami badawczymi, ponieważ wraz z progresją poznawczą bogaci się treściowo i zakresowo problem sztuki. Dodam, że wyróżnienie tych pytań i ich wzajemne logiczne ustosunkowanie jest możliwe wyłącznie na gruncie filozofii klasycznej, wywodzącej się z tradycji arystotelesowsko-tomaszowej. Dlaczego? Powodów jest wiele, ale najważniejszy z nich to obecność w tej tradycji tak zwanej teorii aspektu, czyli wyróżnienia „theoria” i odróżnienia, a także odniesienia jej do „praxis” oraz „poiesis”, co – na podstawie naturalnej afirmacji świata, gwaran-

¹⁶ Antyartyści chętnie przywołują w swych manifestach pojęcie natury i głoszą, jak np. J. Cage, że ich działalność to „imitation of nature in her manner of operation”. Zob. R. Kostelanetz, *Aesthetic Contemporary*, Buffalo – New York 1978, s. 28.

tującej bezzalożeniowość i realizm (prawdziwość) oraz analogiczność – pozwala odróżnić relacje bytowe transcendentalne i kategoriałne, opisać ich powiązania, a jednocześnie rozpoznać możliwe źródła błędów: pomieszania bytowania z poznaniem, istoty z aspektem, przyczyny ze skutkiem itp. Przełożmy to na „język” teorii sztuki.

Co to jest sztuka? „Sztuka jest trwałą dyspozycją (cnotą rozumu praktycznego) do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia” (Arystoteles, *Etyka nikomachejska* VI 4 1140a i b), co Tomasz ujął lapidarnie: „Ars est recta ratio factibilium” (*Summa theologiae* I-II 57 3; 4.1). Określenie to jest owocem opisu doświadczenia dostępnego każdemu, jest więc bezzalożeniowe, obejmuje swym zakresem wszelką ludzką wytwórczość, dzięki czemu unika błędu redukcjonizmu (esencjalizmu). Inaczej mówiąc, podana definicja nie zawiera kryterium oceny sztuki. Jest to ważne, ponieważ w estetyce pomieszano ze sobą te dwa aspekty i związane definicję sztuki z problemem piękna, wikłając badania w nierozstrzygalny spór o uniwersalne kryteria piękna. Słuszną reakcją na to był antyesencjalizm, ale jego własna tradycja filozoficzna – empiryzm i nominalizm – wymusiła akceptację drugiej skrajności: relatywizmu w teorii piękna, a w konsekwencji rezygnację z piękna i zepchnięcie sztuki w antysztukę.

Dlaczego sztuka? Przytoczona wcześniej wypowiedź Arystofanesa znalazła swe adekwatne sformułowanie w łacińskiej formule: „Ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit” – „Sztuka naśladuje naturę i uzupełnia poznane w niej braki” (Tomasz z Akwinu, *In IV Sent.* 42.2). Co to znaczy: „Sztuka naśladuje naturę”?

W tradycji klasycznej naturą nie jest ani idea, ani przyroda, ani mityczna „vis incognita”, lecz forma substancjalna, która jest w bycie-konkrete trwałym podłożem zmian, w poznaniu zaś jest tym, co ujmujemy z tego konkretnego, kiedy mówimy: koń, drzewo, człowiek. Natura jest więc ujmowana w pojęciu ogólnym jako istota czegoś i tym samym stanowi poznawczą podstawę kategoryalizacji świata. Powstawanie czegoś „z natury” polega na bytowym powiązaniu formy z „pobudzającą” ją, lecz bierną materią (pierwszą); ta dynamiczna współzależność, uwarunkowana także okolicznościami zewnętrznymi, jest powodem wystąpienia braków. Są one złem ontycznym, czyli brakiem dobra przysługującego bytom na mocy ich natury, a umiejscawiają się w ich aspektach integrujących i doskonałościowych. Poznanie braków dokonuje się na tle wiedzy istotowej; bez niej nie wiedzielibyśmy, co jest – bezwzględnie lub względnie – konieczne dla czegoś. Poznanie braku otwiera sposobność jego eliminacji, a do tego służy sztuka. Ostateczną racją istnienia sztuki jest fakt występowania braków bytowych. Wynika z tego, że naśladowanie w sztuce to działanie celowe, analogiczne do celowości natury. Jak mówi Tomasz: „Artifex utitur materia, quam natura facit”, z czego wynika, że „Ars imitatur naturam in sua operatione” (*In VIII Phys.* 2.974; *Summa theologiae* 117.1; *In Polit.* I 1).

Jaki jest związek sztuki z rzeczywistością? Sztuka nie jest poznaniem, lecz obrazem ludzkiej wiedzy o świecie i wyrazem woli doskonalenia świata. Jej dzieła wnoszą realne zmiany do świata, a zatem ich dobro i piękno zależy od prawdziwości tej wiedzy. Błąd w poznaniu jest błędem w działaniu, a w takim przypadku sztuka – choćby formalnie piękna, na czym właśnie polega jej „syreni śpiew” – będzie pomnażać braki w świecie, a tworzący ją człowiek ponosi za to moralną odpowiedzialność. Wszelka sztuka zmierza ze swej istoty ku pięknu jako doskonałości bytowej, zatem wydzielenie sztuk tak zwanych pięknych jest bezzasadne i mylące¹⁷. Piękna jest tyle, ile jest bytu; przed artystą rozpościera się wręcz nieskończone pole możliwych kryteriów piękna, ale miarą celowości jego sztuki będzie zawsze – i od tego nie ma odwołania – realny świat.

Na koniec powtórzmy, że w sporze o teorię sztuki biorą udział: teoria „maniczna”, której zapleczem jest filozoficzny wariabilizm; teoria „ejdetyczna”, wywodząca się ze statyzmu; teoria „prywatywna”, której kontekstem jest realistyczna metafizyka bytu. Dwa pierwsze ujęcia sztuki mają charakter kognitywny, narzucają sztuce określone kanony twórcze i interpretacyjne, a więc jest ona w naszym pojęciu jedynie ilustracją fałszywych teorii świata¹⁸. Natomiast teoria „prywatywna” nie suponuje żadnych kanonów, pozostawia artyście wolność, ale wskazuje na ogólne kryterium oceny celowości w sztuce: rzeczywistość.

Przywołana wiedza o teoriach sztuki i ich filozoficznych uwarunkowaniach daje artyście rękojmię samoświadomego budowania kultury, chroni jego sztukę przed zawłaszczaniem przez hałaśliwe i bezpardonowe ideologie, będące rezultatem „małego błędu na początku, który jest wielkim błędem na końcu”.

¹⁷ Por. H. Kiereś, *Mimesis: pomiędzy filozofią a humanistyką*, w: *Mimesis w dyskursie literackim*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1966, s. 40-55.

¹⁸ Polemikę z „wariabilizmem” i „stacyzmem” (terminy W. Tatarkiewicza) przeprowadził już Arystoteles, wykazując, iż są to ujęcia niezgodne z doświadczeniem, wewnętrznie sprzeczne i prowadzą do błędów w działaniu kulturowym człowieka. Zob. *Metafizyka* I 3-4. Por. M. A. Krąpiec, *Metafizyka*, Lublin 1971, s. 77nn.