

Andrzej TYSZCZYK

SZTUKA A PROBLEM KŁAMSTWA¹

Funkcjonalny związek „prawdy” i sztuki zasadza się na twierdzeniu, że rolą sztuki jest głoszenie lub odkrywanie prawdy. Bliższe określenie sensu tego twierdzenia pozwala na wyznaczenie trzech zasadniczych stanowisk wobec roli prawdy w sztuce. Po pierwsze, można przyjąć, że głoszenie lub odkrywanie prawdy stanowi istotną, a więc najważniejszą rolę sztuki, wartość estetyczna w takim wypadku jest jedynie swoistym środkiem służącym spełnieniu tej funkcji. Po drugie, można przyjąć, że funkcja poznawcza pozostaje w istotnym związku z funkcją estetyczną, a więc że element estetyczny jest uwarunkowany obecnością elementu prawdziwościowego i odwrotnie. Po trzecie wreszcie, można przyjąć, że prawda i funkcja poznawcza ma charakter dopełniający w strukturze wartości sztuki, a więc że wartość estetyczna nie zależy w sposób istotny od elementu prawdziwościowego, ale nie jest wykluczona ani jego obecność w sztuce, ani wpływ na charakter, a nawet na ostateczną wartość dzieła.

Na podstawie lektury tekstu Wojciecha Chudego sędzę, że opowiada się on za stanowiskiem drugim, dość bliskim współczesnej estetyce czy teorii literatury. Problem prawdy i funkcji poznawczej jest w nich szczególnie ważny, by przypomnieć gorące spory dotyczące koncepcji quasi-sądów, żywe zresztą do dziś, czego świadectwem jest także artykuł Chudego. Dla jasności polemiki muszę przyznać, że sam opowiadam się za stanowiskiem trzecim. W swojej rozprawie, przemyślanej i rozbudowanej zarówno od strony historycznej, jak i teoretycznej, która stanowi – co trzeba podkreślić – fragment większej, nieopublikowanej jeszcze całości poświęconej kłamstwu, Chudy zamierza upomnieć się o ten prawdziwościowy wymiar sztuki. Czyni to w sposób szczególny i, dodajmy od razu, budzący pewne wątpliwości natury metodologicznej i teoretycznej. Chociaż problematyka prawdy i funkcji poznawczej sztuki leży u pod-

¹ Tekst stanowi rozszerzoną wersję zagajenia dyskusji nad artykułem prof. Wojciecha Chudego *Sztuka a problem jej prawdomówności i kłamstwa*, „Ethos” 13(2000) nr 4(52), s. 42-68. Dyskusja odbyła się w Katedrze Teorii Literatury KUL w czerwcu 2001 roku z udziałem autora.

staw zarówno wypracowanej przez Chudego koncepcji prawdomówności i kłamstwa w sztuce, jak i mojej polemiki z tą koncepcją, dyskusja, którą podejmuję z autorem, dotyczy przede wszystkim pojęcia kłamstwa i wobec niego zgłaszam największe zastrzeżenia, zarówno w odniesieniu do koncepcji utożsamiającej kłamstwo z polem problemowym prawdy w sztuce, jak i z normatywnym (nadmiernie) charakterem tej kategorii.

Przywołując w punkcie wyjścia problematykę prawdy i funkcji poznawczej dzieła sztuki (świadczy o tym chociażby dyskusja z teorią quasi-sądów Ingardena i wykorzystanie jego artykułu *O różnych rozumieniach prawdziwości w dziele sztuki*), Chudy dokonuje zarazem nieskomentowanego przejścia od centralnych dla tych rozważań kategorii poznawczych prawdy i fałszu do prawdomówności i kłamstwa, więcej – utożsamia te kategorie, albo co najmniej uważa je za bliskoznaczne, gdy mówi o problemie „prawdy (prawdomówności) i fałszu (kłamstwa) sztuki” (s. 42). Wydaje się, że przejście to jest oczywiste. Czy można bowiem mówić o kłamstwie, nie wychodząc od pojęcia prawdy? Sądzę jednak, że nie jest to tak oczywiste. Wolałbym, aby punktem wyjścia do rozważań o kłamstwie w sztuce było właśnie pojęcie i zjawisko kłamstwa, a nie rejestr „różnych rozumień prawdziwości w dziele sztuki”, z których wiele ma z prawdą tylko tyle wspólnego, że słowo to bywa w nich używane na określenie zjawisk w istocie czysto estetycznych. Skoro na przykład rejestrowane przez Ingardena jedno ze znaczeń „prawdziwości” w dziele sztuki dotyczy „odpowiedniości środków przedstawienia do przedmiotu przedstawionego”, czyli wytworzenia przez dzieło u odbiorcy wrażenia „bycia przekonującym” w tym, co dzieło przedstawia, to czy można kłamstwo definiować jako nieobecność tej cechy w dziele? A więc, jak pisze Chudy: „W tym obszarze znaczeniowym można chyba mówić o kłamstwie, kiedy na przykład reżyser filmu – ze względu na konieczność cięć budżetowych – oddaje ruch za oknem pociągu metodą wyświetlenia na ekranie w studiu biegnącego pejzażu” (s. 56). Takich uwikłanych i cząstkowych definicji kłamstwa jest w tekście Chudego wiele. One też budzą „najgorętsze” wątpliwości, łącznie z próbą ich uporządkowania w rozdziale poświęconym typologii kłamstwa w sztuce, do czego jeszcze wrócimy.

Artykuł Chudego budzi też dalszą, bardziej poważną wątpliwość. Na terenie estetyki prawda otwiera problematykę poznawczą i poznawczy aspekt aksjologii sztuki, prawdomówność i kłamstwo przenoszą punkt ciężkości tej problematyki z wymiaru poznawczego (i estetycznego) w wymiar moralny („Sztuka wyraża człowieka przez piękno, a zarazem zmienia go wewnątrz. Biernej stronie ekspresji odpowiada czynna strona kreacji moralnej. Prawda służy ostatecznie temu, aby człowiek stawał się lepszym” – s. 67). Sam w sobie wymiar ten jest interesujący i ważny, szczególnie w sztuce dwudziestego wieku, pełnej moralnych zbłądeń, ideologicznych wypaczeń czy zwykłych estetycznych manipulacji i oszustw. Jednakże tu właśnie natrafiamy na zabieg, który z punktu widzenia metodologicznego jest nie do przyjęcia. Wydaje się, że Chudy nie

tylko w sposób nieuprawniony konstruuje pojęcie kłamstwa w sztuce, ustanawiając je korelatem (negatywnym) pojęcia prawdy w znaczeniu logicznym („sądy naukowe zbliżają się [...] do quasi-sądów” – s. 53) i w różnorodnych znaczeniach estetycznych (nawiązując do analitycznych rozróżnień Ingardena i Tatarkiewicza), ale zarazem czyni z tego pojęcia kryterium oceny i aksjologicznej hierarchizacji sztuki („Dlatego można i trzeba mówić o prawdzie (prawdomówności) jednych dzieł – tych, które podnoszą kulturę ku wyżynom człowieczeństwa – i o fałszu albo kłamstwie drugich: tu należałoby wskazać na kryterium upowszechniania złych gustów i deformację wrażliwości estetycznej” – s. 61). Jak pokazuje część artykułu poświęcona typologii kłamstwa w sztuce, jest to kryterium niezwykle szerokie, zbyt szerokie i niejednoznaczne. W koncepcji Chudego kłamstwo miałoby więc pełnić rolę kryterium rozgraniczenia między sztuką prawdziwą i fałszywą w znaczeniach przede wszystkim estetycznych, po części także logicznych, takich, jakie wyanalizował Ingarden czy Tatarkiewicz, a które autor reinterpretuje w kategoriach moralnych. Jeśli dodamy, że oprócz moralnego w ścisłym sensie, a więc intencjonalnego kłamstwa, autor odwołuje się też do kłamstwa nieintencjonalnego – obiektywnego („Zagadnienie kłamstwa w dziele sztuki wyraża w sposób klasyczny działanie heglowskiego ducha obiektywnego. Kłamstwo, nawet nie posiadając świadomego nadawcy, jest kłamstwem obiektywnym” – s. 60), to można przypuszczać, że kategorię tę bez przeszkód da się rozciągnąć na dowolnie szeroki zakres zjawisk estetycznych. Mamy więc kolejne pojęcie-worek?

Przyjrzyjmy się obecnie mechanizmowi wyznaczającemu zakres pojęcia kłamstwa w sztuce w przeprowadzonej przez autora typologii. Chudy ujmuje kłamstwo w trzech aspektach: 1) kłamstwo zewnętrzne wobec dzieła sztuki; 2) metakłamstwo w stosunku do dzieła sztuki; 3) kłamstwo samego dzieła sztuki (dotyczące jego zawartości lub struktury).

Pierwszy typ kłamstwa nie budzi wątpliwości. Autor ujmuje w nim najróżniejsze zabiegi i manipulacje mające na celu wprowadzenie w błąd odbiorcy sztuki, na przykład podrabianie partytur czy podpisów pod obrazami lub sporządzanie kopii. Fałszerstwa sztuki zdarzały się od samych jej początków i „sztuka fałszerzy” – by użyć określenia Franka Arnau – stanowi drugą, ciemną stronę sztuki artystów, z równoległą do niej historią, własnymi mistrzami i „arcydzielami”, z własną tandetą i miernotą. Ale i tutaj rola kłamstwa czy oszustwa nie jest tak jednoznacznie negatywna, jakby sugerowała to modalna rama całego artykułu. Co bowiem należy powiedzieć o ewidentnym kłamstwie związanym z wybitnym przecież utworem, jakim są *Pieśni Osjana* J. Macphersona, z *Rękopisem królowodworskim* V. Hanki, genialną mistyfikacją literatury starożytnej, czy ze współczesną sprawą B. Wilkomirskiego, autora głośnej autobiografii *Bruchstücke*², która okazała się kompletnym fałszerstwem, ale jako

² Frankfurt am Main 1995.

tekst literacki nie straciła przecież nic ze swego przejmującego charakteru? We wszystkich takich przypadkach (a można by je mnożyć) demistyfikacja zmienia status tożsamościowy tekstu, ale nie przekreśla jego wewnętrznych wartości literackich. *Pieśni Osjana* od dawna nikt nie traktuje jako staroceltyckiego eposu, czyta się je natomiast jako wielki poemat angielskiego poety. Kłamstwo odcisnęło swój ślad na tym utworze pośrednio, poprzez biografię twórcy, jako świadectwo nieopanowanych, wiodących nieraz do oszustwa, typowych dla ówczesnej epoki pragnień odkrywania głębokich pokładów poezji narodowej. Można się jednak zastanawiać, czy gdyby nie leżące u genezy tego poematu oszustwo, doszłoby w ogóle do jego powstania, a gdyby powstał, to czy w takiej postaci, jaką znamy. Pytanie to odnieść można do wszystkich wymienionych przeze mnie tekstów. Napotykaamy tu zjawisko, które chcąc nie chcąc musimy zarejestrować jako fakt w swej naturze aksjologiczny: bywa, że kłamstwo rodzi arcydzieło. Myślę ponadto, że gdyby dokładniej pod tym kątem przeświecić dzieje sztuki, to wielkość liczbowa czasownika „bywa” należałoby co najmniej wzmocnić. Kłamstwo tego typu, aby mogło się stać kryterium oceny dzieła, jak chce tego Chudy, musi zostać odkryte, odkryte natomiast przestaje być niebezpieczne i dla samego dzieła, i dla odbiorców, co oczywiście nie może przekreślać moralnej oceny samego faktu oszustwa.

Zasadnicze wątpliwości rodzą się jednak dopiero w przypadku dwóch następnych typów kłamstwa, a więc metakłamstwa, które „dotyczy koncepcji dzieła sztuki” i kłamstwa w „strukturze lub zawartości” dzieła sztuki.

Na temat metakłamstwa autor pisze: „Może się wydawać kontrowersyjnym nazywanie tych odmian kłamstwem (wszak za każdą koncepcją stoją jakieś racje), jednak perspektywa prawdziwościowa dzieła sztuki każe traktować relację między pięknem [...] a człowiekiem [...] jako kryterium diagnostyczne prawidłowości istnienia, a więc w pewnym sensie prawdomówności dzieła sztuki” (s. 62).

Dwie pierwsze odmiany metakłamstwa (sztuka ideologiczna i sztuka dydaktyczna) wskazują, że kłamstwo zostało tu odniesione do rozróżnienia między sztuką realizującą cele estetyczne, a sztuką podporządkowaną celom innym niż estetyczne i przez to „rozmijającą się z powołaniem estetycznym i artystycznym” (s. 62). W tym przypadku kłamstwo polega na rozmijaniu się z powołaniem sztuki. Jeśli zgodzimy się, że pewne wypadki owego rozmijania się mają podstawę w błędnych czy opartych na kłamstwie koncepcjach sztuki, to włączenie w ten typ kłamstwa także „postawy twórczej, która głosi hasło «sztuka dla sztuki»” (s. 62) pokazuje, że Chudy kłamstwem nazywa nie tylko to, co godzi w istotę estetyczności i bezinteresowności sztuki, ale także ten typ sztuki, który tak rozumianą istotę akceptował w sposób radykalnie purystyczny.

Hasło „sztuka dla sztuki” – wyjaśnia autor – „deprecjonuje [...] wymiar prawdziwościowy w idei dzieła oraz abstrahuje od człowieka, będącego zawsze twórcą lub odbiorcą dzieła sztuki” (s. 62). Nawet jeśli nie weźmiemy pod uwagę

kwestii, że pomijanie prawdziwościowego wymiaru sztuki należy koniecznie nazywać kłamstwem, a wydaje się to wątpliwe, to jednak należałoby się zastanowić nad charakterem relacji zachodzących między koncepcją i teorią sztuki wyrażaną w traktatach lub manifestach a wyrastającą z nich twórczością. Chudy zakłada, że prawdziwościowy charakter teorii sztuki jest dziedziczony przez samą sztukę, a więc, że jeśli sztuka wyrasta z błędnej teorii, to sama popada w błąd, który autor nazywa kłamstwem. Otóż sądzę, że tezy tej nie da się utrzymać, jeśli przypiszemy jej charakter sądu ogólnego. Możemy oczywiście dyskutować, czy prawdziwsza jest koncepcja sztuki realistycznej czy symbolicznej, czy też może kubistycznej – na takich dyskusjach opiera się rozwój sztuki. Czy jednak – jeśli jako odbiorcy sztuki zgodzimy się z argumentami kubistów – upoważnia nas to do przekreślenia wartości sztuki realistycznej i symbolicznej, i to w kategoriach kłamstwa? Czy teoria perspektywy wykształcona w sztuce europejskiej jest adekwatniejsza niż perspektywa chińska (obie są teorią złudzenia!)? Dyskutować nad tym można, ale oceniać z tego punktu widzenia chińskie i europejskie dzieła sztuki byłoby absurdem. Teoria i filozofia sztuki i z drugiej strony sama sztuka są wobec siebie równoległe, lecz się nie utożsamiają. Arcydzieła wyrastają z różnych teorii i to one nadają teoriom znaczenie, a nie odwrotnie. Zapominają o tym niekiedy współcześni twórcy, każąc nam wierzyć w wartość swych wytworów, tylko dlatego, że stoją za nimi teorie, które sami uznają za prawdziwe.

Najbardziej jednak istotny dział typologii to – według mnie – kłamstwa w samym dziele sztuki. Autor dzieli je, jak sam powiada, dość umownie na treściowe i formalne. Wśród kłamstw treściowych odnajdujemy kłamstwo powierzchowności, kłamstwo deformacji treści, kłamstwo „niezgodności treściowej dzieła z myślą lub samoświadomością twórcy” (s. 63), kłamstwo „uzurpacji realnościowej” oraz kłamstwo „dzieła zatrutego” (odznaczającego się „egzystencjalną destruktywnością”). W obrębie kłamstwa formalnego autor wyróżnia kłamstwo polegające na nieodpowiedniości formy i treści oraz kłamstwo „powielania stylu, motywu lub idei” (s. 63). Wreszcie kłamstwem, które łączy w sobie kłamstwo formy i treści, jest kicz – „kuriozum kłamstwa” – jak nazywa je autor.

Jak rozumieć te kryteria? Sformułowania Chudego nie dają odpowiedzi na pytanie o ich charakter i zakres odniesienia. Spróbujmy zanalizować pod tym kątem kilka wyróżnionych w tej grupie odmian kłamstwa. Będą to w kolejności: kłamstwo deformacji treści (3b), kłamstwo nieodpowiedniości formy i treści (3f) i kłamstwo „dzieła zatrutego” (3e).

W punkcie 3b autor podaje następującą odmianę kłamstwa: „Kłamstwo polegające na deformacji treści. Zachodzi wtedy celowe przedstawienie karykatury jakiegoś fragmentu rzeczywistości (postać kulaka w powieści socrealistycznej albo Żyda w filmach goebbelsowskich)” (s. 63).

Zakładam, że rozumowanie Chudego jest następujące: kłamstwo może polegać na deformacji treści, ale nie znaczy to, że każda deformacja treści

wiedzie do kłamstwa. A skoro tak, to sama deformacja nie może stanowić kryterium kłamstwa w sztuce, tak samo jak jej przeciwieństwo, wierność przedstawienia, nie może stanowić kryterium prawdomówności. Wszystko bowiem zależy od celu, któremu deformacja jako środek zostaje podporządkowana. W przytoczonych przez Chudego przykładach deformacja została podporządkowana celom propagandowym i ideologicznym, a nawet zbrodnicy, nie zaś estetycznym. Jest to więc przypadek z zakresu wykorzystania form artystycznych w celach innych niż artystyczne i jako taki w typologii Chudego podpada pod kategorię metakłamstwa (por. p. 2a). Można jednak kryterium to rozumieć inaczej. Można mianowicie sądzić, że to właśnie sama deformacja ma stanowić cechę rozpoznawczą kłamstwa w sztuce. Tekst Chudego nie wyklucza takiej możliwości. Kategoria ta z wyjątkiem odmiany średniowiecznej pojawia się w kontekstach negatywnych. Gdyby więc przyjąć takie jej rozumienie, mielibyśmy do czynienia z kryterium wykluczającym z obrębu sztuki wartościowej nie tylko socrealistyczną czy goebbelsowską propagandę, ale potężny obszar sztuki dwudziestego wieku, bardziej lub mniej wartościowej, na pewno jednak niezaskładującej na globalną deprecjację.

Podobną niejasność rodzi kryterium sformułowane w punkcie 3f: „Kłamię dzieło, którego forma jest nieodpowiednia w stosunku do treści, środki przedstawiające są rozbieżne w aspekcie statusu istnienia czy na przykład charakteru aksjologicznego ze światem przedstawionym. Jako przykład można podać zdarzenie [...] podczas Biennale sztuki w Wenecji w 1997 roku, kiedy to zaprezentowano zestaw klocków lego do budowania modelu obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu” (s. 63).

Gdyby sformułowanie to rozumieć tak, że sama ta nieodpowiedniość jest sygnałem kłamstwa, to narzuca się wniosek, że najdoskonalszym przykładem kłamstwa tego rodzaju byłby... poemat heroikomiczny, wszak celowo łączący wysoki styl z niską treścią. Następnie zaś w polu podejrzenia o kłamstwo znalazłyby się wszelkie formy ironii. Przykład podany przez autora można przy odrobinie życzliwości dla zamiaru twórcy zinterpretować jako formę ironiczną, operującą niezwykle mocno skonstrastowanymi wartościami, zarówno co do rodzaju, jak i wielkości wartości. Prowokacyjna wymowa tego zestawienia, łączącego niski styl (klocki lego) i wzniosłą treść (obóz koncentracyjny), jest bez wątpienia ironiczna: skoro z klocków lego można – jak sugerują reklamy – wybudować wszystko, to w tym wszystko zmieści się i obóz koncentracyjny. To gorzka diagnoza masowej kultury współczesnego świata, gotowej do homogenizacji każdej wartości i każdej tragedii. Czy należy tę konceptualną prowokację o charakterze raczej semiotycznym niż estetycznym uznać za wyraz kłamstwa w sztuce? Wydaje mi się to wątpliwe i nietrafne, ale gdyby nawet przyznać rację Chudemu, należałoby tu mówić o zjawisku z obszaru metakłamstwa dotyczącego problematycznej koncepcji sztuki, ze wszystkimi zastrzeżeniami, jakie poczyniłem wobec tak rozumianego kryterium.

Być może jednak autorowi chodziło tylko o to, że nieodpowiedniość treści i formy może zostać w pewnych przypadkach wykorzystana w celu estetycznego czy pozaestetycznego oszustwa, ale takie przypadki należałoby nie tylko wskazać, ale również poddać analizie wyjaśniającej mechanizm wprowadzenia w błąd.

Innego rodzaju wątpliwości wiążą się z kłamstwem „dzieła zatrutego” (por. p. 3e). „Jego destruktywność egzystencjalna – działająca często niepostrzeżenie – w różnoraki sposób owocuje złem” – pisze autor i dalej wyjaśnia – „Z jednej strony można wskazać przykład seansów nienawiści opisanych w 1984 G. Orwella, z drugiej – niektóre z książek J. P. Sartre’a będących w latach pięćdziesiątych «inspiracją» licznych samobójstw” (s. 63). A więc jeśli odbiorcy dzieła stają się pod jego wpływem skłonni do działań destrukcyjnych, na przykład samobójczych, to mamy do czynienia z kłamstwem.

Chudy dotyka tu bardzo interesującego zjawiska. Faktycznie niektóre dzieła – najczęściej bardzo wybitne – powodowały różnego typu zachowania i działania wykraczające poza granicę przeżyć estetycznych. Wskazany przez autora przykład można uzupełnić o poezję dekadencją z okresu modernizmu, fakt licznych samobójstw w kręgu A. Bretona (surrealistów) czy o wiek wcześniejsze oddziaływanie „książek zbójceckich”, o których wspomina Mickiewicz w IV części *Dziadów*. Wszak uleganie atmosferze utworów Goethego, Schillera czy Byrona spowodowało wielką falę samobójstw wśród bardzo młodych ludzi. Przykłady literackie można mnożyć, by nie wspominać już tekstów religijnych lub filozoficznych. Pytanie brzmi jednak następująco: czy „zatrute” są same te szacowne skądinąd dzieła, czy raczej szczególna atmosfera czasu, w którym ich lektura przybierała patologiczny charakter? Smutek i rozpacz są tak samo ludzkimi uczuciami, jak radość i nadzieja. Nie widzę takich racji, dla których literatura i sztuka miałyby się ich z zasady wystrzegać. Tym bardziej nie mogę się zgodzić na osąd tych utworów w kategoriach kłamstwa. Oczywiście, można i należy w tym wypadku mówić o pewnej postaci odpowiedzialności pisarza czy artysty wobec potencjalnych skutków jego dzieła, podobnie jak w przypadku uczonych mówimy o ich odpowiedzialności za skutki dokonanych przez nich odkryć (choć inne są tu proporcje). Czy jednak mamy w tym przypadku do czynienia ze świadomą manipulacją, obliczoną z góry na destrukcyjny efekt? Wątpię. Natomiast owszem, z manipulacją mamy do czynienia w przypadku pewnego typu produkcji, szczególnie filmowej, o której w tym samym punkcie wspomina Chudy: „W szerszym sensie należy tu również zaliczyć utwory (zwłaszcza telewizyjne) dla dzieci i młodzieży popychające najmłodszych do agresji, a nawet do zbrodni” (s. 63). Jest to problem szerszy niż tylko filmy dla dzieci i młodzieży, choć tej grupy dotyczą jego najbardziej negatywne skutki. To problem dużej części zmerkantylizowanej kultury masowej, odwołującej się nierzadko do mocno zakorzenionych w człowieku prymitywnych pokładów jego emocjonalności. Manipulacja polega na rozbudzeniu oczekiwań odbior-

czych ugruntowanych w owych prymitywnych pokładach, a następnie na ich wzmacnianiu i kształtowaniu w taki sposób, aby oczekiwania te stanowiły strukturę otwartą i nienasyconą, domagającą się kolejnych powieleń i wariantów odpowiednich schematów. Działania te obliczone są na zysk, ale mogą mieć bardzo groźne skutki „uboczne”, całkowicie deformując gust odbiorców czy zniekształcając obraz świata, szczególnie wtedy, gdy prymitywny czy tylko jeszcze nieukształtowany odbiorca nie potrafi odróżnić rzeczywistości od fikcji. Czy mamy tu do czynienia z kłamstwem? Na pewno ze świadomą manipulacją, którą rzecz jasna można nazwać także kłamstwem. Chodzi jednak o to, że tego typu manipulacji nie da się utożsamić ze zjawiskami z zakresu kultury wysokiej, o których wspominaliśmy wyżej, a więc ani z dziełami Sartre’a, ani z „zatrutymi dziełami” Goethego, Schillera czy Byrona.

Po tym fragmentarycznym wglądzie w typologię kłamstwa, spróbujmy odpowiedzieć na postawione pytanie o charakter i zasięg kategorii kłamstwa w artykule Chudego. Otóż wydaje się, że autor kategorię tę rozumie przede wszystkim jako cechę aksjologiczną (wartość negatywną) ugruntowaną w wyznawanej przez niego teorii sztuki, podkreślającej współistotność prawdy w sztuce, a zarazem nadaje tej kategorii postać normy diagnostycznej: obecność kłamstwa w sztuce sygnalizuje zafałszowanie prawdziwościowej istoty sztuki i tym samym oczywiście stanowi kryterium oceny sztuki. Tak rozumiana kategoria została odniesiona do trzech różnie wyznaczonych podziałów w obrębie sztuki.

Po pierwsze, jak już wcześniej sygnalizowałem, kłamstwo zostało odniesione do rozróżnienia sztuki realizującej cele estetyczne i sztuki podporządkowanej celom innym niż estetyczne, na przykład celom dydaktycznym, ideologicznym, komercyjnym, które sprzeniewierzają się zasadzie bezinteresowności piękna i „rozmijają się z powołaniem estetycznym”. Kłamstwo polega więc w tym przypadku na rozmijaniu się z powołaniem. Jako kryterium natomiast rozgranicza sztukę prawdziwą, w znaczeniu: realizującą własną istotę, od fałszywej, w znaczeniu: sprzeniewierzającej się powołaniu.

Po drugie, kłamstwo zostało odniesione do podziału sztuka wartościowa – sztuka bezwartościowa. Wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z brakiem odpowiednich wartości estetycznych, mamy zarazem do czynienia z kłamstwem. Kłamstwo polega w tym przypadku na bezpodstawnym (aksjologicznie) zaliczeniu utworu do dziedziny sztuki. Jako kryterium kłamstwo rozgranicza sztukę prawdziwą (w ingardenowskim znaczeniu „sztuki naprawdę wartościowej”) od sztuki miernej lub w ogóle pozbawionej wartości.

Po trzecie wreszcie, kłamstwo zostaje odniesione do zbioru dzieł uznanych za wartościowe. Jednakże w przeciwieństwie do poprzednich odniesień, w których kryterium prawdomówności eliminuje z dziedziny sztuki utwory słabe lub sprzeniewierzające się funkcji estetycznej, w tym przypadku kłamstwo miałoby pełnić rolę kryterium korygującego ocenę dzieła przyłapanego na kłamstwie. Nawet jeśli byłoby to dzieło estetycznie bardzo wartościowe, to brak prawdo-

mówności w znaczeniach określonych przez Chudego, powinien korygować in minus ich ostateczną ocenę.

Szczególnie dwa pierwsze odniesienia świadczą o tym, że kłamstwu przydziela autor funkcje delimitacyjne, rozgraniczające w obrębie sztuki to, co wartościowe, od tego, co bezwartościowe, trzecie odniesienie natomiast ustanawia hierarchię w obrębie wartościowego. Takie aksjologiczne ustrukturywanie dziedziny sztuki, będące w opozycji do jej pojęcia opisowego czy instytucjonalnego, nie jest samo w sobie nieuprawnione w dziedzinie filozofii sztuki, tym bardziej, że celem rozważań Chudego jest normatywna teoria sztuki. Wątpliwości budzi dopiero fakt normatywnego ugruntowania bezpodstawnego przeświadczenia, że wszystko, co w sztuce negatywne, da się sprowadzić do pojęcia kłamstwa, a sama negatywność ma bądź to charakter pewnych oczywistości (na przykład bezwartościowość czy ewidentne nadużycia ideologiczne sztuki), bądź też wypływa z nieoczywistych przewartościowań sztuki pod kątem jej prawdomówności. Szczególnie w tym drugim przypadku trudno zgodzić się na taką wartościującą reinterpretację kategorii estetycznych i dzieł, jakiej należałoby dokonać, przyjmując rozumienie kłamstwa w znaczeniach postulowanych przez Chudego.

Moja polemika jak dotąd dotyczyła przede wszystkim estetycznego wymiaru rozważań Wojciecha Chudego. Na zakończenie parę słów chciałbym poświęcić także wymiarowi poznawczemu, który jest tu nie mniej ważny.

W rozdziale „Quasi-sądy a świat rzeczywisty” autor pisze: „Od czasu powstania dzieła Ingardena wiele dokonało się w metodologii nauk. Po analizach Quine’a, który mówił o «szarościach» [...] zdań przynależnych naukom, rozwoju metodologii filozofii oraz nauk humanistycznych, a także po [...] analizach poststrukturalistów, sądy naukowe zbliżyły się w pewnym sensie do quasi-sądów” (s. 53).

W części zaś zamykającej cały artykuł i zatytułowanej „Prawda sztuki i prawda człowieka” autor pisze o zbliżeniu sztuki i filozofii: „w ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat XX wieku dokonała się metodologiczna ewolucja filozofii sztuki. Interpretacja zawartości sądowej dzieł sztuki zbliżyła je z jednej strony do języka naukowego, z drugiej zaś do potocznego. Filozofia egzystencji człowieka znalazła pole wspólne z płaszczyzną filozofii sztuki. Granica między tymi dziedzinami stała się granicą nieostrą, a prawdziwość filozoficzna niekiedy bliska prawdziwości, którą objawiają wartości estetyczne” (s. 64).

Wydaje się, że autor w tendencjach współczesnej metodologii widzi ważny argument za prawdziwością i „prawdomówną” koncepcją sztuki, zbliżającą się pod tym względem do nauki i do filozofii, w szczególności do niestroniącej od języka poetyckiego filozofii egzystencji. W tym ostatnim przypadku nie mamy jednak pewności, czy Chudy ma na myśli zbliżenie między filozofią egzystencji a sztuką (bo to ona przecież „objawia wartości estetyczne”, a więc, jak rozumiem, chodzi tu o pewną wspólnotę rozważanych przez filozofię a opisywanych przez poezję i sztukę fundamentalnych ludzkich doświadczeń), czy

też zmierza raczej do zarysowania „pola wspólnego” filozofii egzystencji z filozofią sztuki, a więc, jak rozumiem, do ukazania, że zarówno filozofia egzystencji, jak i filozofia sztuki, wyrażają zainteresowanie właśnie sztuką.

Myślę, że zacieranie granic między dziedzinami wiedzy, a nawet między dziedzinami kultury (na przykład nauką, filozofią i sztuką), co faktycznie stanowi wyraźnie widoczną dziś tendencję, nie eliminuje możliwości przeprowadzenia rozróżnień między pojęciami, szczególnie gdy stoimy na stanowisku, że prawda nie jest słowem pozbawionym znaczenia. Granice mogą ulec zatarciu, jeśli w ogóle zostały jakoś wytyczone. Jeśli autor pisze o zbliżeniu się nauki i sztuki czy quasi-sądów i sądów, to rozumiem, że ma na uwadze podnoszoną przez współczesną myśl metodologiczną kwestię pewności, a raczej niepewności sądów nauki. Koncepcja Ingardena natomiast – co Chudy przecież dobrze rozumie – nie dotyczyła tej kwestii, a jedynie odniesienia sądów, wedle Ingardena zależnego od kontekstu. Sąd w dziele literackim staje się quasi-sądem nie dlatego, że jest mniej pewny czy mniej prawdopodobny od sądów w sensie logicznym (na przykład sądów naukowych), ale dlatego, że odniesienie tego sądu ogranicza się do świata przedstawionego dzieła, a świat ten jest zarazem przez ów sąd współtworzony. Wzór wyrażający zasadę ogólnej teorii względności umieszczony w kontekście fikcji literackiej byłby tak samo quasi-sądem, jak wypowiedzi zachwyconych krasnali na temat urody Królowny Śnieżki.

Paradoks nie polega na tym, że Chudy, formułując prawdziwościową powinność sztuki, opiera ją na argumencie niepewności poznania naukowego, ale na tym, że akceptując ułomność prawdy w nauce (i w filozofii?), nie akceptuje jej w sztuce. To, co niejednokrotnie można by w tak rozumianej analogii odczytać jako poszukujące błędzenie i niepewność, autor opatruje mianem kłamstwa, zamykając tym samym drogę do jakichkolwiek zniuansowań i tak istotnych dla prawdy w sztuce modalności.

Przyznam, że bliska jest mi koncepcja, która, jak sądzę, leży u podstaw artykułu Wojciecha Chudego, że prawda ludzkiej egzystencji wyraża się na wiele sposobów, że poszukuje swego ucieleśnienia w wielu formach ludzkiego języka, od żywej, codziennej mowy, poprzez język ludzkiego poznania, aż po język sztuki, poezji. Prawda, o której tu mówimy – sądzę – nie wymaga wcale zacierania granic między wielością języków i form jej wyrażania. Wielopostaciowość prawdy ludzkiej egzystencji sama w sobie jest wartością. „Różne rodzaje rzeczywistości mają swoją «ziemię wspólną»” – powiada Chudy (s. 54). Zgoda, lecz owa „ziemia wspólna” nie jest w moim przekonaniu wspólnym mianownikiem, czymś, co można by wyciągnąć przed nawias „różnych rodzajów rzeczywistości” bez pozbawienia ich najgłębiej rozumianej istoty. Do „ziemi wspólnej” wiodą różne drogi. Nie ma drogi jednej i wspólnej. Zacieranie granic podważa wartość tego szczególnego pluralizmu prawdy, sugerując, że postaci, w których przejawia się prawda ludzkiej egzystencji, mają znaczenie drugorzędne lub zgoła dekoracyjne.