

Wojciech CHUDY

PRAWDOMÓWNOŚĆ DZIEŁA I CZŁOWIEKA

Każda sensowna dyskusja rozwija nieco poznanie przedmiotu, wyjaśnia lub uwyrażnia problem, pogłębia jego rozumienie. Tak jest i w tym przypadku. Winien jestem wdzięczność autorowi polemiki za doprecyzowanie mojej myśli w kilku istotnych miejscach (jak na przykład w krytyce stanowiska „sztuka dla sztuki” albo przy opisie kłamstwa polegającego na niedopasowaniu formy do treści dzieła sztuki). Generalnie nie dostrzegam wyraźnej sprzeczności w naszych poglądach, lecz raczej różnice pojęciowe, terminologiczne, lub odmiany akcentu. Odnotowuję dwa dość duże nieporozumienia w tekście mojego interlokutora, ale ich dyskusja jest również kształcąca dla omawianego problemu. W związku z tym bez niechęci zgadzam się z Andrzejem Tyszczykiem, iż na dyskusji o prawdziwości koncepcji sztuki „opiera się rozwój sztuki”.

Najpierw więc na temat zasadniczej *z g o d n o ś c i p o j ę ć*. W planie zarzutu o nietrafność kryterium deformacji stosowanego przy ocenie kłamstwa dzieła autor polemiki sam, mimo tej „nietrafności”, właściwie odczytuje moją intencję. „Odmiana średniowieczna” tej cechy dzieła (por. s. 45n. artykułu zamieszczonego w „Ethosie”¹) rzeczywiście powinna wystarczyć do uniknięcia nieporozumienia interpretacyjnego mojego kryterium. Oczywiście jest, że nie każda deformacja w dziele sztuki zakłada jego kłamstwo, lecz tylko taka, która ma na celu negację jakiejś prawdy (odnoszącej się do człowieka, świata lub samego dzieła). Karykatura, która komuś szlachetnemu przypisuje podłość immanentną, jest kłamstwem, choćby rysował ją Zaruba czy nawet sam Steinberg.

Analogiczna jest kwestia kryterium „nieodpowiedniości formy i treści” (s. 63). Tutaj przyznaję: powinienem był w tekście dopowiedzieć, iż chodzi o te przypadki „nieodpowiedniości”, w których celem jest zanegowanie praw-

¹ Wszystkie przywołane w tej odpowiedzi numery stron (prócz cytowanych dzieł odrębnie zaznaczonych) odnoszą się do mojego artykułu w „Ethosie” 13(2000) nr 4(52) s. 42-68.

dy. (Obawa przed nadmiernym powiększeniem objętości artykułu – i tak bardzo obszernego – sprawiła, że minimalizowałem komentarz, co nie zawsze okazało się szczęśliwe.)

Jednak co do meritum w sprawie „oboza koncentracyjnego, który został wykonany z klocków lego”, pozostałbym przy swoim sędzie. Tyszczyk broni tej ekspozycji za pomocą jednej z możliwych interpretacji, formułowanych przez krytyków sztuki. Wydaje się, że bardziej bezpośrednio znaczenie kontrowersyjnego zabiegu artysty wiąże rezultat tego zabiegu z aktem profanacji, porównywalnym z przedstawieniem zrzucenia bomby na Hiroszimę albo zamachu na World Trade Center w funkcji tematu skeczu na sitcomie. Wartość „artystyczna” lub społeczna rzeczonego zabiegu na biennale w Wenecji nie jest w stanie wyrównać, a tym bardziej usprawiedliwić szkody moralnej wiążącej się z jego odbiorem.

Jeśli idzie o przypadek koncepcji *s z t u k i d l a s z t u k i*, to przyznaję, że używane przeze mnie sformułowania, których przedmiotem było dzieło sztuki, mogły zostać mylnie odczytane. Istotą metakłamstwa jest propagowanie koncepcji zaniedbującej kontekst moralny i egzystencjalny człowieka. Kwestia „dziedziczenia” (nie używam tego terminu w tym kontekście) cech kłamstwa przez dzieło sztuki jest zupełnie inną sprawą. W swojej analizie błędu teorii „sztuka dla sztuki” nie głosiłem bynajmniej uniwersalnej tezy o koniecznym związku między teorią a dziełem sztuki.

Zgadzam się także z A. Tyszczykiem w kwestii „*d z i e ł a z a t r u t e g o*”. Odnoszę jednak wrażenie, że mój szanowny polemista w pewnym sensie wyważa tutaj otwarte drzwi. Tak jak on bowiem twierdzą, że nie można w tym przypadku mówić o manipulowaniu czytelnikiem na przykład przez Byrona, Sartre’a czy Céline’a. Co więcej – zastrzegłem się (por. s. 63, przyp. 58), iż ten typ kłamstwa odnosi się do sfery subiektywności odbiorcy. Kłamstwo z istoty swojej jest „zawieszone” na jakimś podmiocie: może nim być kłamca – sprawca kłamstwa – lub okłamany, ktoś, kto zostaje wprowadzony w błąd, żyje w nim i może w pewnym momencie skonstatować istnienie kłamstwa (zdemaskować je). Jest obojętne dla sedna sprawy, czy kłamstwo dzieła sztuki, które dotknęło odbiorcę, zostało celowo sprokurowane przez konkretnego twórcę, czy jest „kłamstwem anonimowym”, istniejącym na przykład na mocy „heglowskiego” zobjektywizowania się błędu pisarza. W przypadku „*dzieła zatrutego*”, nawet będącego arcydziełem, można mówić o kłamstwie, gdyż żadne dzieło prawdziwe nie popycha człowieka do zła (np. do śmierci). Jako niewątpliwy pożytek tego wątku dyskusji widzę między innymi cenne uzupełnienie przez Tyszczyka tematu „*dzieła zatrutego*” (s. 63), uwagami dotyczącymi zagadnienia manipulacji występujących w kulturze masowej przy użyciu swoistej gry na prymitywnych pokładach emocji.

Autor polemiki w formie zarzutu stawia pytanie o rozumienie w artykule *k r y t e r i ó w* podziału typów kłamstw dzieła sztuki. Odpowiadam: kryteria są

różne, tak jak różne są rodzaje kłamstw w życiu człowieka: począwszy od kłamstwa żartobliwego (*prima aprilis*) aż do kłamstwa niegodziwego, które może nawet stać się przyczyną śmierci. Istotą całego podziału jest z pewnością fakt pewnego rodzaju *z d r a d y* (zafalszowania) sztuki, człowieka lub rzeczywistości w dziele sztuki. Podział szczegółowo wskazuje na aspekt, w którym w każdym z omawianych przypadków nastąpiła owa zdrada, lub na sposób, w jaki została zrealizowana.

Sam Tyszczyk dokonuje ciekawego – i rozjaśniającego mój tekst w tym aspekcie – uporządkowania relacji między poszczególnymi rodzajami kłamstwa a typami dzieł sztuki (co do ich celu lub wartości). Jednak warto zauważyć, że i ten podział wykazuje pewne braki. Jego pierwszy człon (dzieła nastawione na cel estetyczny i dzieła mające na celu inny wzgląd, na przykład ideologiczny) pokrywa się z trzecim. Przykład: filmy Leni Riefenstahl z okresu apologii Hitlera – niezwykle wartościowe artystycznie, są jednocześnie „kłamliwe” w aspekcie moralnym.

Z kilkoma sformułowaniami autora polemiki zdecydowanie trudno mi się zgodzić. Kwestia zasadnicza: kłamstwo w moim ujęciu nie jest „kryterium rozgraniczenia między sztuką prawdziwą i fałszywą”, ponieważ to właśnie prawda lub fałsz stanowi podstawę prawdomówności lub kłamstwa dzieła sztuki.

Podobnie nietrafny jest zarzut Tyszczyka, jakoby twierdził w swoim artykule, iż „wszystko, co w sztuce negatywne, da się sprowadzić do pojęcia kłamstwa”. Kłamstwo w moim ujęciu w żadnym razie nie wyczerpuje negatywnej kwalifikacji dzieła lub koncepcji sztuki. Dzieło bowiem może być błędne, może wykazywać braki, być niepełne bądź niedokończone. W artykule *Sztuka a problem jej prawdomówności i kłamstwa*, jak się wydaje, wystarczająco wyraźnie odróżniam błąd od kłamstwa sztuki (por. s. 56n.). Podmiotem błędu (fałszu) dzieła sztuki może być jednostka, grupa społeczna, trend epoki artystycznej lub kulturowej. Analogicznie można powiedzieć o podmiocie kłamstwa dzieła, ale jest ono czymś zupełnie innym niż błąd w sztuce (na przykład w aspekcie oceny moralnej).

W tym miejscu pora przejść do *d w ó c h g ł ó w n y c h k w e s t i i* spornych w omawianej kolizji stanowisk.

Nie rozumiem zarzutu, który Tyszczyk nazywa „paradoksem” w moim artykule. Rzekomo, „akceptując ułomność prawdy w nauce (i w filozofii?), nie akceptuję jej w sztuce”. Mój adwersarz chyba jednak miesza znaczenia, biorąc za dobrą monetę wszystko, co nosi miano *b ł ę d u*. Z fragmentów wskazanych wyżej wynika, iż dostrzegam błędy znajdujące się w dziełach sztuki; jak się wydaje, jest ich tam o wiele więcej niż kłamstw. Ich akceptacja jednak może dotyczyć tylko faktów. Można zatem powiedzieć: „cóż, istnieją, zdarzają się”, trudno jednak byłoby dostrzec w nich wartość albo objaw cnoty. Przypadek, traf, a nawet błąd mogą pełnić w dziele sztuki funkcję celową, na przykład w muzycznym utworze aleatorycznym. Podobną funkcję dostrzega się w nauce

(np. w teorii chaosu). Jeśli błąd czy traf nie jest założony w kompozycji dzieła, a więc nie pełni tam funkcji prawdziwościowej, na przykład formalno-dynamizującej (w nauce: wyjaśniającej), to jest wadą, brakiem, ostatecznie – złem w tej strukturze. W tym sensie rzeczywiście „nie akceptuję ułomności w sztuce”.

Druga istotna kwestia to problem *s t o s u n k u m i ę d z y n a u k ą a s z t u k ą*. W „zbliżeniu” między nauką i sztuką, jakie nastąpiło w ostatnich dekadach dwudziestego wieku, istotna jest nie tylko „kwestia pewności”, jak to określa Tyszczyk (nieco tu, muszę stwierdzić, „podszyty” scjentyzmem). Wyraźna linia demarkacyjna oddzielająca przez wiele dziesięcioleci obszar nauki i sztuki była – jak to sformułowałem w artykule – granicą „między dziedziną naukową, logiczną i dziedzinami, w których asercja wypowiedzi dotyczy również wymiaru nie konstytuowanego przez logikę formalną lub wąsko rozumianą empirię” (s. 53). Pojęcie „szarości” wprowadzone przez Quinea oraz zabiegi dekonstrukcyjne dokonywane przez Derridę i filozofów spod jego znaku ukazały, iż dychotomie: obiektywne – subiektywne, odtwórcze – kreatywne, racjonalne – emocjonalne oraz rzeczywiste (jak to się mówiło: „faktyczne”) – zmyślone nie dzielą krain nauki i sztuki w sposób tak bezwzględny, jak to uważali na przykład Schlick i Carnap, a częściowo nawet Ingarden. W sądach naukowych – mówił Quine – oprócz elementu empirycznego tkwi element kreatywny umysłu ludzkiego, a obydwa połączone są w jedność tak trudno poddającą się analitycznemu podziałowi, jak w szarości trudno biel oddzielić od czerni. Istota „zbliżenia”, o którym pisałem w artykule, polega raczej na *r e w a l o r y z a c j i f u n k c j i p r a w d z i w o ś c i o w e j* (w logicznym sensie prawdziwości!) w sztuce niż na „zacieraniu granic” między prawdą obiektywną a prawdą „zmyśloną”, „na niby”, o jakiej pisał Ingarden. Prawda poznawcza, w której jesteśmy w stanie partycypować dzięki dziełu sztuki, odkrywa nam się w aktach zbliżonych do intuicji intelektualnej występującej w poznaniu metafizycznym (nawet Ingarden pisał o „przeświecającym zrozumieniu” w ujęciu piękna!). Z pewnością jest to poznanie, które różni się od percepcji zmysłowej znanej w scjentyzmie, gdzie prawda – chciałoby się powiedzieć metaforycznie – jest rezultatem swoistej wiwisekcji przedmiotu dokonywanej w chłodnym świetle metody naukowej. (Jest to trop wytyczony w moim artykule w paragrafie „Prawda o pięknie”, do którego to tropu polemista nie był łaskaw nawiązać.) Nie mówiłbym więc, tak jak Andrzej Tyszczyk, o „pluralizmie prawdy”, lecz raczej o pluralizmie dróg (tu akurat nie ma między nami sporu) prowadzących do królestwa prawdy o człowieku i świecie, do której przybliża nas nauka, zwłaszcza filozofia i teologia, lecz także sztuka.

Jak podaje W. Tatarkiewicz w świetnej *Historii estetyki*, wielki filozof włoski G. B. Vico w swojej koncepcji dziejów myśli ludzkiej zwrócił uwagę, iż na początku dziejów kultury człowiek czerpał z *p o e z j i* treści metafizyczne².

² Por. *Historia estetyki – III (Estetyka nowożytna)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 514.

W epoce Homera czy Hezjoda metafizyka, którą żył człowiek w swoich najwyższych przeżyciach i najistotniejszych poznawczo aktach, nie była nauką abstrakcyjną, lecz opierała się na silnej zmysłowości, wyobraźni, na bogactwie uczuć i obrazów. W swoim dziele *Scienza nuova* (1725) Vico twierdził, iż ludzie pierwotni wyposażeni byli w odrębny intuicyjny geniusz, którego wyrazem było obrazowanie. Ten właśnie typ kultury naocznej i poetyckiej dał początek ludzkiej cywilizacji, której my jesteśmy późnymi wnukami. To poezja jest pierwszym źródłem cywilizacji, dziś już niekiedy zapomnianym. Źródła te przypominają jedynie najbardziej zagłębieni w sens przeszłości filozofowie dziejów i kultury, jak Hegel czy współczesniejszy nam R. Graves, który w swym wizjonerskim dziele *Biała bogini* tropił archaiczny idiom poetycki Europy.

W kulturze nadal jednak tkwią znaczne siły objawiające prawdę; każdy wybitny utwór poetycki jest w istocie szczególną obrazową metafizyką. W dalszej historii ludzkości rozwinęła się metafizyka abstrakcyjna, o wiele bardziej skuteczna w aspekcie intersubiektywnej kontrolowalności (ze względu na czystą racjonalność, którą się posługiwała), jednak „pierwotna” metafizyka poetycka jest nadal obecna między innymi w kulturze ludowej oraz w sztuce poetyckiej. „Aby napisać dobry wiersz, trzeba czuć jak lud i dzieci” – napisał Vico³. Dlatego – jak twierdzi – **n i e m a k o n f l i k t u** między poezją i metafizyką. „Albowiem jedna i druga dąży do prawdy, jedna i druga pomija to, co w rzeczach przypadkowe, aby uchwycić to, co trwałe i konieczne”. „Il vero poetico é un vero metafisico”⁴. Jedyna różnica między nimi polega na tym, że „uczony operuje abstrakcyjną refleksją, a poeta konkretnymi przykładami. Poeta odbiega wprawdzie niejednokrotnie od potocznych prawd, ale na to, by dojść do prawdy głębszej; posługuje się nawet fikcją i fałszem, ale po to, aby «w pewnym sensie być bardziej prawdziwym»”⁵ – referuje myśl Vico profesor Tatarkiewicz.

Można powiedzieć, że teorii osiemnastowiecznego historyzofa odpowiada uniwersalna wizja **d w ó c h s k r z y d e ł m ą d r o ś c i** ludzkiej. Jednym z nich jest metafizyka, myśl filozoficzna ujmująca byt w aspekcie istnienia. Metafizyka egzystencjalna, tak bliska konkretowi, jest może najbliższa prawdzie sztuki, dziedzinie, w której operuje się – jak pisał Vico – „konkretnymi przykładami”. To właśnie sztuka stanowi drugie skrzydło mądrości, obejmujące aspekt treści bytu. To z niej, poprzez piękno dzieł, prześwieca prawda eksplorująca naoczne i głębokie wymiary treściowe indywidualnego bytu. Mądrość człowieka tak przed tysiącami lat, jak i dziś, unosi ducha ludzkiego na tych dwóch skrzydłach, aby ujmować prawdę poprzez wyjaśnienie istnienia i poprzez piękno. Tak wyposażone poznanie – samo będąc „uruchomione” ciekawością i pragnieniem zachwyty – dochodzi do wiedzy dziwnie znajomej i bliskiej wszystkim tym,

³ W dziele *De constantio jurisprudentis* (1721), cyt. za: T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 514.

⁴ Cyt. za: tamże, s. 513.

⁵ Tamże.

którzy zdołali ocalić swoją intuicję spraw pierwszych przed licznymi zafałszowaniami współczesności. Dostrzegali to V. Nabokov, wyrażając przekonanie o „powtarzaniu jednego wzoru” odkrywanego w najgłębszych wymiarach życia człowieka i ludzkości. Owo odkrycie jest przywilejem doświadczenia religijnego i mistycznego, niekiedy prowadzi doń trud uczonego, a bywa też natchnione przez piękno.