

Henryk Kiereś

Dzieło – arcydzieło

Człowiek w Kulturze 4-5, 187-199

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Henryk Kiereś

Dzieło — arcydzieło*

Kiedy organizatorzy IV Tygodnia Polonistów zwrócili się do mnie z propozycją wygłoszenia referatu, najpierw — czego nie kryję — ucieszyłem się, bo to przecież nie lada wyróżnienie ucztować intelektualnie w gronie humanistów, ale równie szybko strapiłem się, bowiem nasunęło mi się pytanie, co filozofia ma do powiedzenia w kwestii, wydawałoby się, tak odległej od siebie i tak subtelnej zarazem? Na szczęście przypomniałem sobie, że jako „były” humanista stoję przed nią nadal, że pojawiała się ona nieustannie podczas moich studiów polonistycznych i że była kwestią kontrowersyjną, odsłaniającą głębokie podziały personalne, za którymi kryły się odmienne, nie zawsze *ex cathedra* ujawniane perspektywy teoretyczne. Czasy były z pewnością trudne, ale chwała im za to, bowiem cechą tzw. trudnych czasów jest to, że zmuszają one nas do przemyślenia spraw fundamentalnych, ogarniających świat i kulturę jako całość. Trud takich przemyśleń bywa sownie wynagradzany: dzięki niemu dostrzegamy rangę wielu zagadnień. Opisane przeze mnie doświadczenie przywołało myśl, że kwestia arcydziełowości jest dla humanistyki neuralgiczna, ale że jej ostateczne rozstrzygnięcie przekracza kompetencje poznania humanistycznego, że — o czym wiem teraz — kwestia ta wymaga odwołania się do filozoficznego wyjaśnienia

* Wykład wygłoszony na IV Tygodniu Polonistów, który odbył się w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w dniach 15-19 listopada 1993 r.

faktu sztuki. Pora więc na to, aby *pro domo sua* oraz *pro publico bono* stawić jej czoła.

Para terminów „dzieło” — „arcydzieło” nie oznacza rzeczy pozostających względem siebie w opozycji: „arcy” — wywodzące się z greckiego *arch(i)* — w słowie „arcydzieło” oznacza dzieło stojące ponad innymi dziełami, dzieło wyróżniające się, pierwsze w szeregu dzieł. W związku z tym odnotujemy, że arcydzieło nie przestaje być nadal dziełem, z czego płynie ważna wskazówka badawcza, ta mianowicie, iż należy wpieryw ustalić, co to jest dzieło? Inaczej mówiąc, wiedza o naturze dzieła jest wiedzą logicznie (poznawczo) pierwotną, a zatem warunkuje i daje rękojmię odpowiedzialnego rozważenia problemu arcydziełowości. Co to jest dzieło?

Mówimy nieprzypadkowo o dziełach bożych i dziełach natury (przyrody), jednakże słowem „dzieło” oznaczamy przede wszystkim wytwory sztuki. Ma się rozumieć, stawia to nas przed kolejnym pytaniem: co to jest sztuka? Wielu z nas doświadczyło, że pytanie to formułuje i wyraża bardzo trudny problem, a niektórzy jego profesjonalni znawcy, określający się mianem antyesencjalistów, publicznie oświadczają, iż jest to problem nierozstrzygalny! Dlaczego?

Ich zdaniem, powodów jest wiele, na przykład, sam fakt istnienia wielu różnych, konkurujących ze sobą, lecz nawzajem niesprowadzalnych do siebie definicji sztuki. Jeżeli ktoś nie uzna mocy tego faktu i podejmie naiwną próbę urobienia definicji istotowej, ten uwikła się z konieczności w normatywizm i redukcjonizm, a więc narzuci sztuce wędzidła apriorycznego kanonu i przez to stanie na drodze jej rozwoju. Znamy — dodają antyesencjaliści — liczne przykłady takiego postępowania i jego niekorzystnych konsekwencji dla samej sztuki, a z tego wynika jednoznacznie, że znane nam określenia sztuki (oraz wszystkie możliwe) oddają proteuszowe oblicze samej sztuki, że należy je traktować sprawozdawczo lub alternatywnie: istotowej definicji sztuki (także: literatury, malarstwa czy rzeźby) dotychczas nie zbudowano i wątpliwe jest, a nawet logicznie wykluczone jej urobienie (M. Weitz, W.B. Kennick, P. Ziff, T.J. Diffey). Dodajmy, że antyesencjalistom-estetykom wtórują artyści awangardowi, tzw. antyartyści, według

których: „Sztuką jest to, co zostanie przez kogoś za sztukę uznane” (J. Cage, J. Kossuth).

Zatrzymaliśmy się nad antyesencjalizmem, bowiem jego tezy rzucają cień na problem: dzieło — arcydzieło: ten cień to arbitralizm (konwencjonalizm) i relatywizm w sztuce oraz redukcjonizm w humanistyce. Werdykt antyesencjalistów sprowadza humanistykę do roli „księgowej” sztuki: wolno jej opisywać i katalogować ludzkie wytwory, ale zostaje ona pozbawiona prawa do ich oceny, a przynajmniej prawo to zostaje poważnie ograniczone! Nie każdy humanista przystanie na to, być może z wyjątkiem tego, który w imię źle pojętej naukowości własnej dyscypliny zgodzi się na — wygodne lecz niesłuszne — ograniczenie jej kompetencji. Do sprawy tej powrócimy, a teraz pozostaniemy przy antyesencjalizmie.

Ten nurt myślowy wyrasta z empirystyczno-nominalistycznej tradycji w filozofii, a tradycja ta celuje w krytyce wiedzy i poglądów na tę wiedzę, zaś stroni od poznawania realnie istniejącego świata (*notabene* realne i obiektywne istnienie świata jest w niej zasadniczą aporią), a zatem dyskusja z nim musiałaby z konieczności przerodzić się w dyskusję filozoficzną, sięgającą jego korzeni i uwarunkowań historycznych. Na całe szczęście nie musimy tego robić, ponieważ wystarczy nam polemika z antyesencjalizmem w planie logicznym.

Zauważmy — po pierwsze — że naczelną tezę antyesencjalistów jest tezą wewnętrznym sprzeczną, bowiem orzeka się w niej, że nie można orzekać o tym, o czym się orzeka. Po drugie, nawet gdyby dotychczas nie uzyskano (co nie jest prawdą!) zadowalającej definicji sztuki, to z tego nie wynika, że definicja taka jest logicznie niemożliwa. A ponadto — po trzecie — dodajmy, iż brane pod uwagę przez antyesencjalistów określenia sztuki są bądź wariantami jednej, znanej od dawna definicji, np. sztuka to wytwarzanie wedle reguł; sztuka to wytwarzanie rzeczy pięknych *resp.* przedmiotów estetycznych, bądź są one fragmentami teorii, są uwikłane we wcześniejsze supozycje, np. sztuka to naśladowanie natury; sztuka to ekspresja; sztuka to organizacja doświadczenia; sztuka to eksploracja możliwości.

Antyesencjalizm jest więc skażony sprzecznością oraz ignorancją: ta druga wyraża się także w tym, że jego przedstawiciele nie odróż-

nią od siebie dwóch różnych aspektów teorii sztuki, a mianowicie, problemu definicji sztuki od kwestii wyjaśnienia faktu sztuki, czyli wskazania na ostateczne racje jej istnienia i jej koniecznej obecności w życiu człowieka. Wypada dodać, że błąd ten przydarza się większości estetyków, niekoniecznie antyesencjalistów, co nie znaczy, iż nie suponują oni nieświadomie określonej torii sztuki! Jakie zadania i jakie warunki powinna spełnić istotowa definicja sztuki?

Powinna ona wskazać na te konieczne elementy, które składają się na nią i które różnią ją od poznania, postępowania (moralności) i religii, a ponadto definicja taka musi być ateoretyczna, czyli musi ona wyrastać z opisu faktu sztuki.

Powiedziałem wcześniej, że większość dyskutowanych w estetyce określeń sztuki to warianty znanej od dawna, lecz notorycznie zniekształcanej definicji. Jak ona brzmi?

Spotykamy ją u Arystotelesa: „Sztuka jest dyspozycją rozumu praktycznego do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia” (*Etyka nikomachejska* VI 4 1140a; 1140b) oraz u komentującego jego myśl Tomasza z Akwinu w krótkiej formule: *ars est recta ratio factibilium* (*STH* I-II 57 3c; 4 1) — sztuka to rozumne, celowe i roztropne pokierowanie wytwarzaniem (*resp.* rozumna realizacja tego, co zaplanowane). W estetyce i pośród humanistów panuje przekonanie, że określenie to jest genialne w swej prostocie i... banalne, a przez to niebezpieczne w swym charakterze, bowiem głąpszachtuje dziedziny tak różne jak rzemiosła i sztuki piękne oraz jest bezużyteczne w praktyce badawczej. — Czy tak rzeczywiście jest? A może ten surowy osąd to rezultat zwykłego nieporozumienia? Rzućmy okiem na poszczególne składniki klasycznej definicji sztuki.

Recta ratio to tyle, co „poznane jako stosowne (odpowiednie, właściwe, zgodne) z...” — czym? Z celem sztuki, ponieważ w sztuce musimy wprawdzie znać cel, aby cokolwiek powstało. *Factibile* — ten termin oznacza przedmiot poznania wytwórczego (pojetycznego); musimy przecież poznać to, co będziemy przetwarzać pod kątem przyjętego celu. Czym jest *factibile*? Otóż jego zakres jest praktycznie nieograniczony: zastane materialne byty oraz życie duchowe człowieka (uczucia, poglądy, postawy, projekty itp.); wszystko to może

być przedmiotem-tematem-tworzywem sztuki. — Jakie zalety ma taka definicja?

Przede wszystkim jest ona zgodna z naszym potocznym doświadczeniem; wskazuje na kierowniczą rolę rozumu w sztuce i na celowy charakter wytwórczości; uwzględnia ogromne zróżnicowanie sztuki widzianej w aspekcie *factibile*, dzięki czemu nie zawęży apriorycznie pojęcia sztuki; sztuką jest medycyna, logika, polityka, szewstwo i poezja; suponuje, iż dobór zasad w danej sztuce zależy od przyjętego celu; i wreszcie, określa ona istotę sztuki, lecz nie rozstrzyga (*resp.* nie przesądza), co jest, a co nie jest dobrą sztuką. I właśnie, ostatnią z wymienionych zalet klasycznej definicji sztuki traktuje się na ogół jako jej poważną wadę — wadę banalności. No bo przecież — argumentuje się — co to za definicja, która nie pozwala niezawodnie rozpoznać, co jest dobrą sztuką?

W odpowiedzi odnotujemy wpierw, że zaprezentowany wcześniej antyesencjalizm był słuszną reakcją na powyższy pogląd; antyesencjaliści zwalczali rozpowszechnione w estetyce i humanistyce przekonanie, według którego definicja sztuki powinna być narzędziem służącym odróżnianiu sztuki od niesztuki i zarazem powinna dostarczać kryteriów oceny dzieł sztuki. Kiedy zastosujemy tę zasadę patrząc z perspektywy naszego zagadnienia, arcydziełem byłoby *ex definitio-ne* takie dzieło, które posiadałoby właściwości wyróżnione w definicji sztuki, np. harmonię, proporcję, „znaczącą formę”, ekspresję itp. Nietrudno zauważyć, że praca humanisty sprowadzałaby się wówczas do zabiegu etykietowania dorobku w sztuce i — mam nadzieję, bez wahania przyznamy — byłaby zajęciem śmiertelnie nudnym.

Wiemy już, że — pomimo trafnej krytyki esencjalizmu — propozycja antyesencjalistów prowadzi także do redukcjonizmu w humanistyce. Autorzy tego poglądu operowali co prawda rozróżnieniem na opisowe i normatywne (oceniające) znaczenie *resp.* użycie nazw „sztuka” czy „dzieło sztuki”, ale ich własna perspektywa filozoficzna (empiryzm i nominalizm, a w konsekwencji konwencjonalizm) wymusiła na nich paradoksalną teorię, według której każde użycie słowa „sztuka” jest z konieczności normatywne, a jedynie *per accidens* opisowe, bowiem u podstaw jakiegokolwiek użycia nie leży poznanie

(sztuka nie posiada istoty!) lecz decyzja (sztuką jest dla mnie to a to), a ponieważ brak jakiegokolwiek kryterium trafności (słuszności) decyzji, sztuką jest to, co zostanie przez kogokolwiek za sztukę uznane *resp.* każde użycie słowa „sztuka” jest prawomocne i równosilne z innymi użyciami! Tę relatywistyczną konkluzję antyesencjaliści „okadzili” tezą, iż pojęcie sztuki jest tzw. pojęciem otwartym (*open concept*), tzn. z istoty podatnym na uzupełnienia, modyfikacje.

Na szczęście humanista nie jest skazany na — powiem dosadnie — obijanie się pomiędzy Scyllą esencjalizmu, który „z urzędu” tzw. wszechobejmującej definicji rozstrzyga o arcydziełowości, a Charybdą antyesencjalizmu, który wymusza na nim naiwną akceptację wszystkiego, co niesie ze sobą sztuka — a zgodnie z antyesencjalizmem niesie ona ze sobą same arcydzieła!

Klasyczna definicja sztuki unika pułapek jednoznaczności i wieloznaczności, bowiem i jednoznaczność (esencjalizm), i wieloznaczność (antyesencjalizm) są „nie na temat” w teorii sztuki. Klasyczna definicja sztuki jest analogiczna, tak jak analogiczna jest ludzka wytwórczość; w każdej sztuce poznanie kieruje wytwarzaniem stosownie do celu, ale cel i środki (tworzywo i sposób realizacji) pozostają do dyspozycji artysty. Zawsze wybiera on to, co — jego zdaniem — pozwoli mu osiągnąć zamierzony cel i rzadko ma do czynienia z uniwersalnymi zasadami czy przepisami. Pomiędzy celem a użytymi środkami jest wytwarzanie, dzięki któremu pojawia się dzieło, a wraz z nim pojawia się problem arcydziełowości! Musi być dzieło, aby można było mówić o arcydziele! Czy z tej perspektywy odpowiemy na pytanie o arcydzieło?

Wydaje się, że tak. Arcydzieło to takie dzieło, które jest rezultatem doskonałego ucieleśnienia zasad sztuki; pomiędzy zamierzeniem a jego ucieleśnieniem ma miejsce adekwacja, czyli zgodność zupełna, zgodność doskonała, nazywana pięknem (artystycznym). To rozumienie arcydziełowości jest znane każdemu miłośnikowi sztuki, a szczególnie miłośnikowi profesjonalnemu — humaniście, bowiem to on jest zainteresowany w wyszukiwaniu arcydzieł, to on podejmuje ogromny trud uzasadnienia, iż naprawdę obcujemy z arcydziełem. Humanista wie z własnego doświadczenia, że w sztuce kryteria twór-

cze są nieomalże niewyczerpywalne, że jest ich tyle, ilu jest artystów, ba ile jest dzieł; wie również, że o arcydziełowości — w wyróżnionym znaczeniu — nie decydują ani kryteria, ani cel, lecz ich doskonała jedność w dziele. Nie istnieją aprioryczne recepty na arcydzieła.

Powróćmy raz jeszcze do antyesencjalizmu. Jego przedstawiciele odrzucają wszelki aprioryzm (esencjalizm) w teorii sztuki i dopuszczają (jakkolwiek nie wszyscy) rozprawianie o arcydziełowości w wyłuszczonej powyżej sensie. Są oni pod wpływem teorii sztuki I. Kanta, według którego dzieło sztuki to rezultat bezinteresownego (obojętnego na realne istnienie) „co” i „jakie”. Zdaniem Kanta sens „arcydziełowości” wyczerpuje się na poziomie artystycznym dzieła: interesuje nas w nim tylko jego „co” i jego „jakie” (plus „zgodność” *resp.* „współgra” dzieła z władzami poznawczymi człowieka). Nasuwa się pytanie, czy strona artystyczna dzieła rzeczywiście wyczerpuje jego ewentualną arcydziełowość?

Na tym etapie naszych rozważań zachodzi konieczność przejścia do kwestii zasadniczej w teorii sztuki, a mianowicie, należy postawić sygnalizowane wcześniej pytanie o ostateczną rację istnienia sztuki. Spyta ktoś — i słusznie — dlaczego zachodzi taka konieczność? Otóż zatrzymanie się na poziomie opisu i analizy struktury artystycznej dzieła nie da pełnego obrazu jego arcydziełowości. Inaczej mówiąc, z tego, że dzieło jest artystycznie wzorcowe, nie wynika, że jest ono dziełem kanonicznym dla ludzkiej kultury. Ograniczenie się do tego aspektu badawczego pozostawi na boku niezwykle ważny dla humanistyki problem dzieł, które są artystycznymi ideałami, ale które są jednocześnie dziełami miałkimi treściowo bądź fałszywymi, w logicznym sensie fałszu. Sądzę, że każdy z nas bez trudu wskaże na przykłady takich dzieł, nie tylko narzędzi służących przekształcaniu materii, lecz także dzieł mających z założenia służyć duchowi ludzkiemu. Jeżeli tak jest, trudno przystać na tezę Kanta, według której sztuka tworzy autonomiczną i autarkiczną sferę kultury, sferę obojętną na „resztę” świata. Należałoby się także zastanowić nad sensownością wyrosłego z tej tradycji pojęcia sztuk tzw. pięknych, za pomocą którego — za sprawą A. Du Bosa i Ch. Batteux (XVIII wiek) — wydzielono z grona sztuk te, które mają rzekomo służyć wyłącz-

nie bezinteresownemu ucieleśnianiu piękna czy — jak się powie później — wartości estetycznych. Powróćmy do problemu teorii sztuki.

Jak powiedziałem wcześniej, niezbywalnym składnikiem teorii sztuki jest wskazanie na ostateczną rację bytu sztuki. W tej dziedzinie dociekań spotykamy się również z antyesencjalizmem; podobnie jak w przypadku definicji głosi się, że wielość teorii sztuki jest faktem i że brak nam obiektywnego kryterium oceny ich przydatności poznawczej, w związku z czym skazani jesteśmy na akceptację „wielotorowości” w filozofii sztuki czy też na tzw. pluralizm metodologiczny. Uważa się, że taka postawa jest płodna poznawczo, bowiem daje ona znawcy sztuki szereg różnorodnych narzędzi i stwarza okazję do ich „przetestowania” na tak przecież bogatym przedmiocie, jakim jest sztuka. Otóż wbrew temu popularnemu współcześnie przekonaniu, które nie jest znakiem siły humanistyki, lecz symptomem trawiącego ją kryzysu, postawię tezę, iż istnieją trzy teorie sztuki, a dokładniej mówiąc, istnieją trzy filozoficzne interpretacje twierdzenia znanego już starożytnym Grekom, które nawiązujący do ich myśli Tomasz z Akwinu wyraził następująco: *Ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit* (*In IV Sent.* 42 2 1e) — sztuka naśladuje naturę i uzupełnia zastane w niej braki. Przejdźmy do szczegółów.

Skoro sztuka naśladuje naturę, stawia to nas przed koniecznością wyjaśnienia, co to jest natura i w jaki sposób sztuka ją naśladuje? W dziejach filozofii europejskiej wyłoniły się następujące koncepcje natury: ruch-zmienność; idea-tożsamość; forma substancjalna bytu (trwale podłoże zmian). Wymienione ujęcia znalazły oczywiście zastosowanie na gruncie teorii sztuki; tam, gdzie naturą (osnową, „tym, co rzeczywiście rzeczywiste”) jest ruch-zmiana wyłoni się teoria „maniczno”-ekspresyjna; gdzie naturą jest idea-tożsamość pojawia się teoria „ejdetyczna”, a gdzie zaś forma substancjalna — teoria „prywatywna”. W każdej z tych teorii sztuka naśladuje naturę! W pierwszej, „maniczno”-ekspresyjnej, u podstaw sztuki leży szlachetny szał-mania, *enthousiasmos*, który pojawia się w człowieku za sprawą bogów olimpijskich, bądź też kosmiczna *vis incognito*, nieokreślona i wolna, generująca świat poznawalny zmysłami, np. gra

(F. Schiller), wola mocy (F. Nietzsche), *id* (Z. Freud), *élan vital* (H. Bergson), Bycie (M. Heidegger), *das Mystische* (L. Wittgenstein), archeplismo (J. Derrida), Niewyrażalne (Th. Adorno), kwadrat semiotyczny (J.F. Lyotard). Doświadczany zmysłowo świat jest gorszy bytowo, jest to świat pozorny, zależny całkowicie od natury, ta zaś jest bezinteresowną, czystą zmianą. Jej poznawanie musi więc mieć charakter ekstetyczny, fronetyczny, musi ono być — jak powiada B. Croce — intuicją-ekspresją, a jego cel to „wniknięcie” bądź „zetsknięcie” się oraz upodobnienie się (*metanoja*) do zasady generującej rzeczywistość zmysłową. Sztuka jest więc rodzajem bezpośredniego doświadczenia natury i zarazem jest sferą autentycznie antropotwórczą. Podobnie jest w teorii „ejdetycznej”, tyle że zasada świata *hic et nunc* jest statyczna, doskonale niezmienna, absolutna w swej pełni i jedności, a cel sztuki to jej zmysłowe zobrazowanie. Oczywiście zobrazowanie to posiada charakter (cel) poznawczy: sztuka odsłania to, co konieczne — idee (Platon); to, co idealne (R. Descartes); idealne i „metafizyczne” (R. Ingarden). Istnieje również taki wariant omawianej teorii, kiedy to, co konieczne (natura), jest historyczne lecz teleologiczne (rozwijają się w sposób konieczny w określonym kierunku), a zadanie sztuki to „przewidywanie” lub „projekcja” tego, co idealne (konieczne) na danym etapie historycznym (G.W. Hegel, K. Marks, A.N. Whitehead). Natomiast w teorii „prywatywnej” naturą jest to, co ujmujemy w bycie, kiedy mówimy: koń, człowiek, sprawiedliwość, zdrowie — na tle tej wiedzy poznajemy braki bytowe, które możemy dzięki sztuce eliminować. Gdyby natura realizowała wszystkie doskonałości, sztuka byłaby zbędna.

Powtórzmy, że w teoriach „manicznej” i ejdetycznej” natura jest czymś zasadniczo transcendentnym wobec świata, jej ujęcie w sztuce ma więc charakter poznawczy, a to suponuje jakąś wewnętrzną przemianę w samym człowieku, natomiast według teorii „prywatywnej” sztuka wyrasta „z tego świata”, jest ona obrazem i wyrazem tego, co człowiek poznał w świecie jako konieczne i co uznał na tym tle za brak, i co — ma się rozumieć — postanowił usunąć dzięki sztuce. Za sprawą teorii „manicznej” oraz „ejdetycznej” sztuka zyskuje niesłychaną rangę w kulturze; zajmuje ona miejsce *theoria* (filozofii)

i zawłaszcza poznanie religijne (egzystencjalną samoidentyfikację człowieka), a dokładniej mówiąc, staje się „bezreligijną religią” dla zsekularyzowanej inteligencji. Inaczej jest w wypadku teorii „prywatywnej”, według której sztuka doskonali świat i doskonali (aktualizuje potencjalności osobowe) człowieka, według której pełni ona rozliczne funkcje, ponieważ formułuje ideały, ale jest także narażona — co nie wchodzi w grę w przypadku jej konkurentek — na dramat pomyłki i fałszu.

Dyskusja z przedstawionymi teoriami nie jest sprawą takiej czy innej opcji, czyli — jak się wielu humanistom wydaje — po prostu wyboru ujęcia, które nam w ogóle czy w danej chwili z określonych względów odpowiada. Zresztą humaniści są do pewnego stopnia usprawiedliwieni, ich dezorientacja bierze się stąd, że problem teorii sztuki przekracza ich kompetencje czy też wykracza poza właściwy przedmiot ich dociekań. Jak się przekonaliśmy, teoria sztuki jest pochodną określonej filozoficznej wizji świata, a zatem ewentualna dysputa będzie dysputą pomiędzy filozofami. Jednakże — co pragnę podkreślić — wyniki tej dyskusji muszą być humaniście znane i muszą być przez niego respektowane. Uzupełnijmy je o interesujący nas i nie do końca rozstrzygnięty problem arcydziełowości.

Wspomniałem, że w każdej z przedstawionych teorii sztuka jest naśladowaniem natury. Wiemy już, że pojęcie naśladowania dookreśla się na tle koncepcji natury: w teorii „manicznej” i „ejdetycznej” sztuka to poznawczo-egzystencjalne upodobnienie się do tego, co „rzeczywiście rzeczywiste”. Nim spytamy, w jaki sposób kwestię tę stawia się i rozwiązuje w kontekście teorii „prywatywnej”, wyjaśnimy pewne nieporozumienie związane z pojęciem naśladowania — *mimesis, imitatio*.

Otóż oderwano od kontekstów teoretycznych tezę, iż „sztuka naśladuje naturę” i naśladowanie zinterpretowano jako przestawianie (*representation, Darstellung*), a następnie spytano: czego? Jeżeli tego, co w przyrodzie (jako naturze) zastane, zawęża to zakres działania sztuki i jest niezgodne z tym, co robią artyści, którzy przecież tworzą rzeczy, jakich w świecie nie ma! Z tego miało wynikać, że pojęcie *mimesis* nie nadaje się do wyjaśniania faktu sztuki — że

jeżeli artysta naśladuje, jest to co najwyżej jego własne wyobrazenie czegoś, a wyobraźnia — dodano — jest sferą autonomiczną, wolną i kreatywną. Jeżeli zaś ona jest zasadą sztuki, wynika z tego, że sama sztuka jest wolna i kreatywna! Czasy nowożytne i współczesne przejęły tę interpretację, a wraz z nią otworzyły wrota znanej od dawna teorii „manicznej”, która przybrała postać teorii ekspresji. Na czym polega błąd tej interpretacji?

Twórcy klasycznej, „prywatywnej” teorii sztuki, Arystoteles i Tomasz, nieustannie podkreślali, że sztuka nie naśladuje natury (*resp.* przyrody) w wytworze, ani nie „kopiuje” tego, co w przyrodzie zastaje, bowiem naśladuje ona naturę w sposobie jej działania — *ars imitatur naturam in sua operatione* (*IN VIII Phys.* 2 974; *STh* 117 1), a natura działa celowo! Nawet jeżeli artysta pragnie optymalnie wierne zaprezentować zastany w świecie przedmiot, naśladuje on jego (indywidualną) naturę w sposobie jej działania. Powtarza on to działanie. Sztuka nie może naśladować w wytworze, ponieważ porusza się ona wyłącznie w sferze przypadłościowej bytu, ona jedynie przetwarza to, co w świecie przez człowieka zastane, a w żadnym wypadku nie tworzy identycznie z naturą. Nadmieńmy przy okazji, że wspomniane naśladowanie realizuje się w sztuce dwojako: wspomaga się działanie samej natury, np. w medycynie czy hodowli, bądź transponuje się zasady działania natury na byt sztuczny. Powtórzmy raz jeszcze, że sztuka naśladuje naturę w sposobie swego działania i że w ten sposób uzupełnia zastane w świecie braki — i to jest właśnie ostateczna racja jej istnienia oraz jej niedozowności w życiu ludzkim. Na ile jest to ważne dla problemu arcydziełowości?

Powyższe wyjaśnienie odsłania drugi, bardziej zasadniczy wymiar arcydziełowości wytworu sztuki, ten mianowicie, że arcydziełem będzie przede wszystkim takie dzieło, które eliminuje rzeczywisty brak i przez to doskonali świat, a tym samym doskonali człowieka, bo to on przecież jest ostatecznym celem sztuki!

Problem arcydziełowości zawiera w sobie dwa aspekty: artystyczny, czyli związany ze sztuką jako sztuką, gdzie miarą arcydziełowości będzie zgodność zupełna pomiędzy założonym celem, dobranymi środkami i realizacją oraz pozaartystyczny, gdzie kryterium takim

będzie zgodność dzieła z rzeczywistością przyrody i ducha ludzkiego. Z tego wynika, iż na dzieło sztuki możemy patrzeć bezinteresownie, widząc w nim wyłącznie konstrukt (*resp.* rezultat) udanego lub nieudanego urzeczywistnienia koncepcji w określonym tworzywie oraz możemy w nim widzieć owoc naśladowania rzeczywistości zmierzającego do jej udoskonalenia. Ma się rozumieć, rozdzielanie i absolutyzowanie którejsz ze stron arcydziełowości to zabieg pozbawiony realnych uzasadnień, bowiem każde dzieło sztuki zawiera w sobie oba odniesienia. Mówiłem wcześniej, że wytwory sztuki powstają na tle realnego świata, że wyrastają one z wiedzy o tym świecie, a dokładniej mówiąc, wyrastają one z rozumnego przeżywania świata przez artystę jako artystę oraz artystę jako człowieka; są one adresowane do innych ludzi i wywołują w świecie, a przede wszystkim w swych użytkownikach i miłośnikach realne zmiany. Dlatego pełnym arcydziełem będzie taki wytwór sztuki, który proporcjonalnie urzeczywistni oba wymiary arcydziełowości. — Artysta ma prawo akcentować którąś ze stron własnej sztuki, może się on nawet wypowiedzieć za tzw. formalizmem, może posługiwać się — jak to czynią współcześni antyartyści — techniką *by chance*, ale wówczas będzie on (nieświadomie) suponował i swą twórczością będzie jedynie ilustrował którąś z fałszywych teorii sztuki, a te — jak wiemy — suponują fałszywy obraz świata, człowieka i kultury. Sztuka oderwana od realnego świata musi osunąć się w narcyzm, a Narcyz jest autonomiczny oraz autoteliczny, dlatego czysto bezinteresownie, w przeżyciu estetycznym podziwia on własne „co” i „jakie”.

Poznanie humanistyczne to niełatwy kawałek chleba. Humanista musi być kimś więcej niż tzw. naukowiec, bowiem jego praca nie wyczerpuje się w tzw. obiektywnym opisie przedmiotu, ale zmierza w kierunku jego interpretacji oraz oceny. W tym ostatnim powinna mu pomagać filozofia, ale ona — jak widzieliśmy — częściej przeszkadza niż pomaga. Wynika z tego, że humanista powinien być także kimś więcej niż filozof, czyli powinien znać dzieje filozofii i rozumieć toczące się w niej spory. Okazało się przecieź, że spór o istotę sztuki oraz o jej rolę (cel) w życiu ludzkim jest sporem filozoficznym i że każde jego rozwiązanie rzutuje na kwestię arcydziełowości, co

z kolei nie jest obojętne dla rozumienia natury poznania humanistycznego! Ograniczmy się do powyższej konstatacji, ponieważ nie miejsce tu na wnikanie w naturę tego poznania, w jego uwarunkowania i meandry. Wiemy dobrze, iż jest to praca ogromnie trudna, ale wiemy także, że nikt w niej humanisty nie zastąpi. Zresztą, wyznałem już wcześniej, że miałem w życiu okazję zakosztować humanistyki; chyba dlatego zmieniłem profesję i właśnie dlatego mówię dziś o sobie — choć nie bez nostalgii — „były” humanista.