

Henryk Kiereś

Klasyczna ("prywatywna") teoria sztuki

Człowiek w Kulturze 6-7, 151-183

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

Klasyczna („prywatna”) teoria sztuki

Prawdą jest, że sztuka przenika nasze życie na wskroś, ale prawdą jest również, że „sztuka jest trudna”; trudno ją uprawiać, a jeszcze trudniej poznawać jej tajniki. Rzut oka na sztukę dnia dzisiejszego i na towarzyszącą jej teorię niesie z sobą potwierdzenie trafności przywołanego aforyzmu: w sztuce dominuje tzw. antysztuka, która programowo odcina się od piękna¹, a profesjonalni znawcy sztuki są skłóćeni, bądź podobnie jak jej zwykli miłośnicy — zdeorientowani. Chociaż nie brak rzetelnych naukowo rozpraw, które śmiało wykraczają poza czysto sprawozdawcze ujęcie faktu antysztuki, głośno mówi się o kryzysie, a nawet o „śmierci” sztuki, czego przewidywanym następstwem ma być „śmierć” kultury europejskiej. Trudno nie spytać, czy kryzys, który byłby przeciw znakiem utraty rozumienia (sensu) świata, człowieka i jego poczynań, ma rzeczywiście miejsce?

Chociaż nie wszyscy są przekonani o jego obecności, można sądzić, że sam fakt głębokiej polaryzacji poglądów na problem sztuki i antysztuki jest jego symptomem. I tak, jedni uważają, że antysztuka jest przejawem zapaści kulturowej, a jej społeczna akceptacja to dokument zejścia kultury Zachodu na ideowe manowce², inni są zdania, że kryzys dotyczy wyłącznie teorii sztuki, że brakuje nam takiego wyjaśnienia, które pozwoliłoby zrozumieć antysztukę i usprawiedliwiłoby jej obecność we współczesnej kulturze³, wielu zwolenników zyskał pogląd, według którego antysztuka jest świadkiem oraz miejscem głębokiego przełomu kulturowego, że jest ona wzor-

cem (paradygmatem) postępowania i nadzieją na ostateczne wyzwolenie się człowieka z dotychczasowych idoli i mrzonek kulturowo-cywilizacyjnych, idoli „lansowanych” także na gruncie sztuki tradycyjnej⁴. — Kto ma rację?

Zanim odpowiemy na to pytanie, powtórzmy, że tocząca się dyskusja nie jest li tylko konfrontacją sankcjonowanych „teoretycznie” upodobań estetycznych, bowiem jej uczestnicy, zmuszeni osobiście do faktu antysztuki, wyraźnie odwołują się do twierdzeń i wyjaśnień filozoficznie podstawowych, czym rzecz jasna suponują pogląd, iż teoria sztuki *resp.* antysztuki powinna być zbudowana w kontekście filozoficznej teorii rzeczywistości. Chcą oni w ten sposób wyrazić słuszny pogląd, że ani sztuka *resp.* antysztuka, ani jej teoria nie są autonomiczne wobec kultury, że są one logicznie sprzężone z taką lub inną filozoficzną wizją świata, dzieląc z nią — każda na swój sposób — prawdę, fałsz i błąd. Wynika z tego, że teoretyk sztuki jest zobowiązany do postępowania filozoficznie samoświadomego, bowiem spór o sztukę i o teorię sztuki jest jednocześnie i nieodwołalnie sporem o filozofię.

Chociaż debata nad sztuką nowoczesną odsłania filozoficzny wymiar pytania o sztukę i zmusza jej uczestników do namysłu metafizycznego, jej poważnym niedostatkim pozostaje stosunkowo niewielka samoświadomość historycznofilozoficzna, dlatego niejednemu jej obserwatorowi jawi się ona jako spotkanie szkół mówiących odmiennymi „językami”, kierujących się nawykowo opiniami odnośnie do innych ujęć problemu sztuki, ale za to w równym stopniu roszczących sobie pretensje do monopolu na ostateczne rozstrzygnięcie tego problemu. Ten stan rzeczy skłania do sceptycyzmu bądź do relatywizmu, z którym zazwyczaj idzie w parze historycyzm (aktualizm) wnoszący z sobą głębokie rozwiązania natury ogólnofilozoficznej⁵. Rozwiązania te są równie głębokie, co jednostronne, jeśli nie fałszywe, bo przecież wiadomo, że sceptycyzm, a szczególnie relatywizm i suponowana przezeń ontologia (tzw. wariabilizm czy procesualizm) są poglądami wewnątrznie sprzecznymi, a więc negującymi własny sens oraz własne istnienie⁶. W tym stanie rzeczy powrót do dziejów filozofii, pokierowany intencją zrekonstruowania konku-

rających ze sobą teorii sztuki oraz przywołania ich tła filozoficznego — to zabieg nieodzowny.

Powyższy postulat jest w artykule realizowany proporcjonalnie, głównie z myślą o przypomnieniu zrębów tzw. prywatywniej teorii sztuki, która wyrasta z tradycji filozofii klasycznej, legitymującej się dorzeczną (realistyczną) i racjonalną metafizyką bytu (Arystoteles, Tomasz z Akwinu)⁷. Podczas prezentacji tej teorii będziemy się okazjonalnie zatrzymywać przy ujęciach konkurencyjnych, co —• miejmy taką nadzieję — dostarczy w miarę pełnego wglądu zarówno w problem, jak i w problematykę teorii sztuki w ich aspekcie historycznym oraz rzeczowym, co pozwoli również rozpoznać i usunąć niektóre głębsze nieporozumienia, które kładą cień na teorii „prywatywniej”.

Można sądzić, że pierwszą z zalet filozofii klasycznej jest adekwatne określenie zadań, jakie stoją przed filozoficzną teorią sztuki. Teoria taka musi mianowicie odpowiedzieć na następujące kluczowe pytania: Co to jest sztuka? Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki? Jaki jest związek sztuki z rzeczywistością? — Kolejność powyższych punktów widzenia na sztukę nie jest przypadkowa, bowiem każdy następny z nich zakłada odpowiedź na poprzedni, a ponadto każdy wymaga spełnienia właściwych sobie wymogów poznawczych, które są podyktowane wzrastającym stopniowo zaangażowaniem teoretycznym poszczególnych zagadnień. — Zatrzymajmy się nad logicznie pierwszym problemem dotyczącym istoty sztuki.

1. Co to jest sztuka?

Słowem „sztuka” (gr. *techne*, łac. *ars*) oznaczamy bądź czynność wytwarzania, bądź wytwór (lub sumę wytworów) tej czynności, czyli dzieło. Z kolei mówimy o dziełach Bożych, o dziełach natury, dziełach przypadku oraz o dziełach sztuki, a więc odróżniamy od siebie pojęciowo: stwarzanie, czyli powoływanie do istnienia przez Absolut, od wytwarzania, a w zakresie wytwarzania odróżniamy: wytwórczość „z natury”, np. kiedy człowiek rodzi człowieka lub kiedy ptak buduje gniazdo, oraz wytwórczość „z przypadku”, kiedy powstała

rzecz nie była celem działania, od wytwórczości dzięki sztuce, np. kiedy człowiek buduje dom lub kiedy maluje obraz⁸. Wiemy z doświadczenia, że sztuka jako czynność wytwarzania jest zewnętrznym wyrazem obecnej w nas wewnętrznej sprawności wytwarzania, a zatem ostatecznie z tą sprawnością, jak dawniej mówiono: cnotą, czyli dzielnością (gr. *arete*, łac. *habitus*), należy wiązać istotę sztuki.

Potwierdzenie powyższych intuicji, które są udziałem każdego z nas, bo każdy z nas jest — w różnym stopniu, ale z konieczności — wytwórcą, znajdziemy u klasyków problemu sztuki. Dla Arystotelesa sztuką jest „trwała dyspozycja do, opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia”⁹; tę samą myśl wyraża nie mniej zwięźle Tomasz z Akwinu: *ars est recta ratio factibilium*¹⁰, co się tłumaczy następująco: sztuka jest, poprawnym (prawdziwym, słusznym) „pojęciem” o rzeczy, która ma być wytwarzana; sztuka to umiejętność należytego tworzenia zamierzonych dzieł; sztuka to rozumna produkcja tego, co zaplanowane”. — W definicji Tomaszowej spotykamy dwa człony: *recta ratio* oraz *factibile*; poddamy je wyjaśnieniu.

Słowo *rectum* oznacza wszystko, co jest stosowne (odpowiednie, słuszne, właściwe, dobre, należyte) do zrealizowania zamierzonego celu w sztuce. Kto tę zgodność z celem sztuki widzi i ocenia? O zgodność czego z celem sztuki chodzi? Zadanie to jest spełniane przez rozum: poznaje on cel, obmyśla plan i za jego pomocą dobiera oraz kieruje wszystkim (czynności, tworzywa, narzędzia), co przydatne do osiągnięcia tego celu. Jest on więc podmiotem sztuki, który przejawia tę sprawność jako: a) znawca celu, b) autor formy-koncepcji dzieła, c) twórca planu wytwarzania, d) zawiadujący procesem wytwarzania. Wyrażenie *recta ratio* dotyczy więc głównie odpowiednio usprawnionego rozumu, rozumu dysponującego „poprawnym «pojęciem»” czy też rozumu „właściwie kierującego tym, co ma być wytworzone”, ale ponieważ wtórnie oznacza ono także cel, formę, plan wytwarzania, tworzywa, narzędzia, bowiem są one strukturalnymi składnikami oraz analogicznymi „racjami” sztuki (rozum kieruje, lecz jest on również kierowany przez te „racje”!) i identycznie podlegają wymogowi stosowności. O zgodności wymienionych „racji” ze sztuką rozstrzyga rozum, zatem jest on podmiotem sztuki oraz

ostateczną instancją oceny stosowności celu, formy, strategii wytwarzania, tworzyw itp. i oceny stosowności własnych decyzji, dzięki czemu może on doskonalić posiadaną sprawność sztuki¹². — Kiedy rozum nabywa usprawienia zwanego sztuką?

Sztuka aktualizuje się, czyli bierze swój początek wraz z poznaniem celu i z towarzyszącym mu uświadomieniem konieczności realizacji tego celu. Cel jest ostateczną racją wytwarzania, jest on w sztuce poznawany jako pierwszy, a zatem bez celu nie ma sztuki. Cel *resp.* przyczyna celowa jest w sztuce „przyczyną przyczyn” (*causa causarum*), to znaczy w jej świetle rozum integruje pozostałe jej przyczyny: sprawczą, którą jest sam rozum i jego decyzje, materialną, czyli podlegające przekształcaniu tworzywo, oraz formalną, którą jest forma-koncepcja dzieła. Chociaż cel sztuki jest analogicznie jeden, a jest nim „dobro zamierzonego dzieła” (*bonum operis*), w jego zakresie wyróżnia się cel sztuki jako sztuki, kiedy dobrem jest samo dzieło, np. okręt, oraz cel sztuki jako cel dzieła, np. pływający okręt. Cel sztuki i cel dzieła sztuki są tym samym, ponieważ funkcja okrętu, jaką jest pływanie, jest dobrem właściwym dzieła oraz sztuki budowania okrętów. Gdyby okręt nie pływał, byłby on dziełem nieudanym, z czego wynikałoby, że sztuce, która go wytworzyła, przytrafił się fałsz logiczny lub błąd. Dzieło świadomie pozbawione swego dobra (celu) właściwego będzie wytworem pozbawionym sensu. Przywołane rozróżnienie pokazuje, że dzieło, które realizuje swój cel, transcenduje własną autonomię, *resp.* że cel sztuki wiąże jej dzieła z realną rzeczywistością¹³.

Odróżniamy sztukę jako czynność od sztuki jako dzieła (lub sumy dzieł) sztuki. Sztuka jako czynność realizuje się pierwotnie na poziomie operacji myślowych, które prowadzą do wytworzenia — choćby w mglistym zarysie — formy-koncepcji dzieła. Sama koncepcja jest już wytworem, a zatem już na poziomie operacji myślowych mamy do czynienia ze sztuką. Kolejny aspekt sztuki jako czynności to ucieleśnianie formy dzieła w stosownym materiale pozapsychicznym, co wymaga zaangażowania pracy mięśni i stosownych dla nich

usprawnień. Artystą jest zarówno twórca formy dzieła, jak i jego wykonawca¹⁴.

Stwierdziliśmy, że podmiotem sztuki jest rozum, mamy więc prawo spytać, o jakie funkcje rozumu chodzi? — Arystoteles odróżnia od siebie rozum teoretyczny (*to epistemonikon*) oraz rozum praktyczny (*to logistikon*), a ściśle rzecz biorąc, odróżnia on dwie naczelne funkcje ludzkiego intelektu: funkcję teoretyczną (*theoria*), kiedy rozum poznaje bezinteresownie prawdę, oraz funkcję praktyczną, kiedy rozum wykorzystuje posiadaną wiedzę w działaniu, to jest w postępowaniu (*praxis*) i w wytwarzaniu (*poiesis*). Sztuka nie jest więc cnotą teoretyczną, nie jest ona „usprawnieniem rozumu do poznawania prawdy”, nie jest także poznaniem i nie ma na celu poznania, lecz jest ona sprawnością rozumu praktycznego do takiego pokierowania — i bycia pokierowanym — wiedzą, które prowadzi do osiągnięcia poznanej dobra. Jej dzieła są obrazem wiedzy artysty oraz wyrazem jego woli¹⁵. — Co to jest *factibile*

Słowo *factibile* oznacza wszystko, co jest przez sztukę wytwarzane, a jest nim dzieło na wszystkich etapach jego powstawania, oznacza także wszystko to, co służy wytwarzaniu (plany, tworzywa, narzędzia, czynności), oraz sam rozum, który nie tylko kieruje, ale jest również kierowany, dzięki czemu podlega on przetwarzaniu *resp.* doskonaleniu. — Tworzywem sztuki jest potencjalnie wszystko, co może być przetwarzane, a więc zarówno materia nieożywiona i ożywiona, jak i ludzkie myśli, postawy i uczucia¹⁶.

W filozofii klasycznej operuje się pojęciem sztuki o bardzo szerokim (analogicznym) zakresie orzekania, bowiem skoro sztuka jest wszędzie tam, gdzie coś się wytwarza, sztukami są w równym stopniu logika i poezja, taniec i medycyna, malarstwo i hodowla, muzyka i medycyna itp. Pogląd ten budzi dziś przynajmniej zdziwienie, dlatego pod jego adresem wysuwane są liczne wątpliwości, np.: Czy tak szerokie pojęcie sztuki nie obniża rangi pewnych sztuk, np. poezji? Czy przypadkiem nie prowadzi ono do pomieszania ze sobą nauk, np. logiki i medycyny, rzemiosł, np. szewstwa, tkactwa, i sztuk pięknych? Czy wreszcie jego szeroki zakres nie powoduje, iż jest ono po prostu banalne poznawczo, a w konsekwencji mało przy-

datne w praktyce obcowania ze sztuką? — Czy przytoczone wątpliwości są trafne i zasadne? Rozważmy je po kolei.

Czy poezja, taniec bądź malarstwo tracą coś ze swojego społecznego splendoru, jeśli zostaną przyrównane do szewstwa czy tkactwa? Aby odpowiedzieć na to pytanie, wystarczy odwołać się do doświadczenia, bo to przecież ono, a nie jakaś popularna, ale aprioryczna opinia, powinno dostarczyć nam rozstrzygających argumentów. W jego świetle zgodzimy się, że na czym innym polega umiejętność dowodzenia wojskiem, rzeźbienia, szycia butów czy wyprowadzania wniosków z określonych przesłanek, ale zgodzimy się także z tym, że zarówno dla dowódcy, szewca, jak i logika czy rzeźbiarza wspólna jest istotowo identyczna umiejętność wytwarzania czegoś: dowódca wytwarza stan rzeczy pożądaný na polu bitwy, szewc — obuwie, logik — wniosek, lekarz — zdrowie, a poeta — wiersz. W każdym przypadku mamy do czynienia z wytwarzaniem jako czynnością świadomą, czyli celową i roztropną, ekonomiczną, której celem jest to, co zgodnie z zamierzeniem wytwórcy być powinno jako — jak zauważył Arystoteles — konieczne, prawdopodobne lub możliwe¹⁷. Respektuje to lekarz, szewc, logik i poeta, a jeżeli któryś z nich opanuje zasady własnej sztuki w stopniu doskonałym i nie będzie popełniał błędów, nazwiemy go mistrzem.

Z kolejnym pytaniem wiąże się podejrzenie o pomieszczenie ze sobą dziedzin nauki, rzemiosła oraz sztuki. Czy rzeczywiście takie pomieszczenie czy też bezzasadna unifikacja mają miejsce? Skoro doświadczenie poucza, że logika, medycyna, hodowla i poezja czy muzyka są sztukami, skąd bierze się powyższe podejrzenie? Z pytaniem tym należy się zwrócić do dziejów naszej kultury, do tych poglądów i przemian, które podniosły pewne sztuki do rangi nauk, inne zdegradowały do roli rzemiosła, a jeszcze innym nadały status sztuk tzw. pięknych. Należy zastrzec, że problem jest bogaty w konteksty historyczne i ideowo złożony, zatem jego pełne wyświetlenie wymagałoby gruntownych studiów kulturoznawczych; z konieczności musimy ograniczyć się do wskazania zaledwie jego kilku ważniejszych wątków.

Otóż zauważmy, że niektóre ze sztuk, np. logika czy matematyka,

dokonywają się na poziomie operacji czysto myślowych, a to je zbliża do czynności poznawczych. Jednakże samo myślenie *resp.* rozumowanie, które dokonuje się w oparciu o określone przesłanki (założenia), nie jest równoznaczne poznawaniu czegoś, bowiem prawdziwość jego konkluzji jest pochodna od prawdziwości przyjętych przesłanek. Także myślenie o czymś nie jest poznawaniem tego czegoś, a złudzenie jego poznawczości bierze się stąd, iż jest ono czynnością aktowo zorganizowaną, wyposażoną w intencję i dotyczącą określonego przedmiotu. Myślenie jest czynnością przypoznawczą, jest ono użyteczne (w formie logiki lub matematyki) przy opracowywaniu naszego doświadczenia na etapie nadawania mu stosownej formy, np. na etapie rozumowania (następującego po pojęciowaniu i sądzeniu) lub w matematycznym przyrodoznawstwie, które wykorzystuje systemy logiko-matematyczne nie tylko do opisu doświadczenia, ale także w fazie heurystyczno-hipotetycznej (stąd podział np. fizyki na doświadczalną i teoretyczną) właśnie sprawiło, że logika i matematyka stały się w czasach nowożytnych i współcześnie naukami, ale weszły one do panteonu nauk z przymiotnikiem: formalne (w odróżnieniu od realnych: przyrodoznawstwa i humanistyki, oraz filozofii i teologii). Natomiast do wydzielenia sztuk tzw. pięknych i pośledniejszych rzemiosł przyczyniły się różne podziały sztuk, które nie były wolne od różnego rodzaju supozycji filozoficznych lub społeczno-kulturowych, np. sztuki, które nie wymagały wysiłku fizycznego nazwano sztukami wolnymi, a ich autora i adresata widziano właśnie w człowieku-obywatelu, a nie w niewolniku czy człowieku niższego stanu (rzeźbiarzu, szewcu, murarzu), którego zajęcia wymagały pracy mięśni. Podobne i równie aprioryczne podziały, np. podział na rzemiosła i na sztuki tzw. piękne, tak mocno wrosły w świadomość społeczną, że dziś uważamy je — wbrew doświadczeniu! — za oczywiste i obowiązujące. Warto w tym miejscu przytoczyć ważką wypowiedź Tomasza, który rozważywszy kwestię podziału sztuk i uznawszy wyższość sztuk wyzwolonych, służebnych wobec poznania teoretycznego, powiada: „Z tego zaś powodu, że sztuki wyzwolone są wyższe od mechanicznych, nie wynika, by pierwsze bardziej zasługiwały na miano sztuki niż drugie”¹⁸. Tomasz chce powiedzieć,

że podział sztuk jest sprawą wtórną wobec problemu istoty sztuki, że każda sztuka pozostanie sztuką niezależnie od jej doniosłości w życiu ludzkim, jakkolwiek ostatecznym kryterium podziału sztuk należy poszukiwać ujmując poszczególne sztuki pod kątem ich miejsca w hierarchii celów partykularnych, umożliwiających realizację właściwego celu życia człowieka¹⁹. I wreszcie ostatnia wątpliwość, według której klasyczne określenie sztuki jest w gruncie rzeczy banalne poznawczo i w związku z tym bezużyteczne praktycznie. Czy tak jest? Odnotujmy wpierw, że zwolennicy powyższego poglądu są przekonani, że definicja sztuki powinna być pomocna w odróżnianiu sztuki *resp.* dzieła sztuki od nie-sztuki i jej wytworów, a powinna to zagwarantować wyszczególniając konieczne i dostateczne (wystarczające) kryteria sztuki *resp.* dzieła sztuki lub — jeśli operują oni pojęciem sztuk tzw. pięknych, powinna ona podać kryteria piękna *resp.* wartości estetycznej i (lub) artystycznej. — Jaki charakter ma klasyczna definicja sztuki?

Otóż powstałe dzięki niej pojęcie sztuki ma charakter analogiczny, to znaczy, treść oznaczona nazwą „sztuka” i realizowana w jej poszczególnych desygnatach jest w pewnej części ta sama, a w pewnej — różna. Inaczej mówiąc, w każdej sztuce branej oddzielnie zasady jej urzeczywistniania są różnorodne, ale cel pozostaje taki sam. Arystoteles nieustannie podkreśla, że w sztuce rozumne pokierowanie (*recta ratio*) dokonuje się ze względu na zawarte w *factibile* możliwości osiągnięcia zamierzonego celu, a ponieważ *factibile* jest niekiedy ogromnie bogate i zróżnicowane, „uniemożliwia to zastosowanie dowodzenia w sensie naukowym”. Sztuka porusza się w dziedzinie przypadłości, a tu może być tak lub inaczej, dlatego właśnie nie we wszystkich sztukach stosuje się identyczne zasady: „celem sztuki lekarskiej jest zdrowie, celem sztuki budowania jest dom, a celem gospodarowania — bogactwo”. Skoro cele poszczególnych sztuk są tak odmienne, muszą się różnić także stosowne dla nich zasady, dlatego: „nie to samo jest słuszne w polityce i w poezji, i nie to samo w poezji, co w innych sztukach”. Co więcej, trudno mówić o istnieniu uniwersalnych reguł dla poszczególnych sztuk: „nie ma jednej sztuki lekarskiej dla wszystkich istniejących jestestw”²⁰. Wspom-

minaliśmy wcześniej, że w sztuce cel jest poznawany jako pierwszy i że cel determinuje *factibile*, a więc determinuje on również dobór stosownych dla danej sztuki oraz stosownych w danym przypadku zasad-reguł. Jak to wyraża Arystoteles: w jednej sztuce mogą istnieć różne reguły, które zaprowadzą tę sztukę do jej celu właściwego.

Przytoczony wywód Stagiryty może posłużyć dwóm sprawom. Po pierwsze, unieważnia on dość popularne przekonanie, iż to Arystoteles jest twórcą definicji sztuki, według której sztuka jest wytwarzaniem według uniwersalnych reguł. Taki pogląd należałoby raczej wiązać z Platonem, który wymagał od artysty „naśladowcę wyglądu rzeczy”, aby kierował się receptami, „jakie podaje prawo i mądry prawodawca”. Platon miał po temu powody systemowe, a mianowicie, idealne państwo, w którym sztuka powinna pełnić określone funkcje i dlatego właśnie powinna być oparta na powszechnych zasadach; zasadach ściśle zdeterminowanych, stanowiących zarazem kryteria pozwalające odróżnić od siebie sztukę prawdziwą, czyli pożądaną z pewnych względów, od sztuki niepożądaną. Twórcą tych zasad nie może być artysta „naśladowca wyglądy”, ponieważ taki twórca „z natury niczego nie rozumie „, zatem należy ich oczekiwać od „mądrego prawodawcy”-filozofa²¹. Tak więc Platon jest początkodawcą poglądu, według którego na gruncie filozofii (sztuki) rozstrzyga się problem, kiedy sztuka jest piękna (prawdziwa, dobra) i zarazem ustala się uniwersalne kanony artystyczne. Dodajmy, że ten z gruntu błędny pogląd zdobył dużą popularność, czym wypaczył on estetykę filozoficzną i zaciążył negatywnie na jej relacji do samej sztuki.

I po drugie, wywód Arystotelesa jest swoistą filipiką przeciwko pokusie poszukiwania i urabiania uniwersalnej definicji sztuki, czyli definicji, która jednoznacznie podaje konieczne i wystarczające warunki-kryteria sztuki czy dzieła sztuki, bowiem wynika z niego, że każda taka definicja będzie aprioryczna, czyli będzie skażona normatywizmem i redukcjonizmem. Ma się rozumieć, identyczne niepowodzenie spotka każdą próbę zbudowania uniwersalnej definicji piękna czy wartości estetycznej. Do sprawy tej powrócimy.

Ciekawe, że do identycznych konkluzji doszli wspólnie zwolennicy tzw. antyesencjalizmu w teorii sztuki, którzy poddali krytyce popularne określenia sztuki i piękna, a w rezultacie tej krytyki oskarżyli je właśnie o normatywizm i redukcjonizm. Ze swej trafnej krytyki wyprowadzili oni jednak pochopnie wnioski, iż sztuka jest niedefiniowalna, że — paradoksalnie — nie posiada ona żadnej wspólnej istoty (*common nature; common denominator*) lub że na jej istotę składa się każdy jej przejaw. Wypada dodać, że antyesencjaliści nie znają klasycznej definicji sztuki, a jeśli znają jakąś jej uproszczoną postać, np. sztuka to zręczność (*skill*) tworzenia, uważają, iż jest ona banalna. Dlaczego? Bo nie podaje żadnych kryteriów jednoznacznie określających, kiedy sztuka jest piękna. — Dzieje się tak dlatego, bowiem nowożytna i współczesna teoria sztuki porusza się pomiędzy Scyllą jednoznaczności a Charybdą wieloznaczności w definicji sztuki. Jakie są tego owoce? Otóż, najkrócej mówiąc, jednoznaczność będzie zawsze prowadziła do redukcjonizmu i normatywizmu, czyli ugrzęźnięcie ona nieuchronnie w jakimś aprioryzmie, przy założeniu zaś wieloznaczności (*resp.* pluralizmu) w definicji sztuki (jak w przypadku antyesencjalistów wyrosłych z tradycji brytyjskiego empiryzmu i nominalizmu) sztuką będzie to, co uznamy za sztukę! Pomijając niezgodność z doświadczeniem i sprzeczności logiczne, w jakie uwikłany jest antyesencjalizm, zauważmy, że prowadzi on do innego aprioryzmu w teorii sztuki, a mianowicie do relatywizmu i konwencjonalizmu²².

Zatrzymajmy się przy jeszcze jednej ważnej kwestii. Otóż estetycy niezadowoleni z klasycznej definicji sztuki poszukiwali takiego określenia, które zawierałoby w sobie nie tylko kryteria pozwalające odróżnić od siebie sztukę i nie-sztukę, *resp.* poznanie, moralność i religię, ale pozwalające odróżnić od siebie sztukę piękną (dobrą, udaną) od sztuki złej,, nieudanej. Czy klasyczna definicja stwarza taką perspektywę?

Przypomnijmy, że Arystoteles budował definicję sztuki na tle tzw. teorii aspektu, czyli odróżnienia od siebie i wzajemnego ustosunkowania poznania (*theoria*), moralności (*praxis*) oraz sztuki (*po-jesis*). W ujęciu Tomasza poznanie teoretyczne określa formuła *recta*

ratio speculabilium, gdzie *speculabile* jest równoważne całej złożonej i bogatej rzeczywistości, co wyklucza istnienie poznania naukowego „po prostu”. Za Arystotelesem Tomasz mówi, iż w poznaniu teoretycznym chodzi o rozumne, zreflektowane pokierowanie poznawaniem, czyli o respektowanie w nim charakteru jego przedmiotu właściwego, a ponieważ przedmioty tego poznania są różne, inne będzie *recta ratio* w przypadku fizyki, inne w odniesieniu do historii, a jeszcze inne w filozofii. Poznanie filozoficzne dostarcza wiedzy najdoślejszej dla człowieka, bowiem dzięki niemu człowiek rozumie świat oraz rozumie samego siebie *resp.* poznaje ostateczny cel swego życia. Poznanie tego celu równa się poznaniu ogólnego kryterium celowości ludzkich poczynań w moralności i w sztuce. — Natomiast *agibile* i *factibile* wskazują na przedmioty poznania praktycznego. Jak już wiemy, w poznaniu tym nie chodzi o ujęcie prawdy dla niej samej, lecz o to, aby posiadaną wiedzę przyporządkować działaniu: postępowaniu w przypadku moralności (która doskonali działający podmiot) i wytwarzaniu w przypadku sztuki. Przedmiot tego poznania jest niezwykle bogaty, bowiem porusza się ono w perspektywie celów szczegółowych i ogromnej ilości możliwych realizacji tych celów, w związku z czym trudno oczekiwać od niego jednoznaczności w każdym przypadku. Jednoznaczność jest osiągana tam, gdzie przedmiot tego poznania jest ubogi, np. w logice, która dotyczy formalnego aspektu ludzkiego poznania, natomiast tam, gdzie *factibile* jest bogate, np. w medycynie czy w malarstwie, nieporozumieniem będzie poszukiwanie uniwersalnych reguł i zarazem kryteriów ocen tych sztuk. — Z powyższego wynika, że definicja sztuki wyrasta z opisu ludzkiego poznania i wypływającego zeń działania, a zatem implikuje ona taki kontekst teoretyczny, w którym odróżnia się wiedzę, moralność i sztukę oraz poznaje się relacje zachodzące pomiędzy nimi. — Spytajmy wreszcie, czy definicja sztuki powinna zawierać kryteria pozwalające rozpoznać sztukę udaną (piękną, dobrą, prawdziwą) i sztukę nieudaną?

Nikt nie zaprzeczy, że dziełem sztuki, wytworem celowej działalności człowieka jest zarówno tzw. brukowy romans, jak i *Hamlet* Szekspira, jest nim *Straż nocna* Rembrandta, ale także jarmarczna

makatka z jeleniem na rykowisku. Dziełem jest dom, niezależnie od tego, czy jest to luksusowa willa, czy tzw. blok bądź wiejska chałupa; dziełem jest bomba atomowa, obóz koncentracyjny... — Definicja musi to wszystko ogarnąć i uwzględnić, z czego wynika, że nie do niej należy rozstrzyganie, które z wytworów sztuki — i dlaczego — są dobre *resp.* piękne czy udane. Ta kwestia wymaga odwołania się do teorii filozoficznej wskazującej na ostateczne racje istnienia sztuki, czyli teorii rozstrzygającej pytanie: Dlaczego sztuka? Dzięki takiej teorii humaniści oraz — znający ją — nieprofesjonalni miłośnicy sztuki staną przed możliwością trafnej interpretacji i poznawczo ważnej oceny faktycznego dorobku człowieka w sztuce. — Co ma w tej mierze do powiedzenia filozofia klasyczna?

2. Dlaczego sztuka?

Odpowiedź na postawione powyżej pytanie jest zawarta w łacińskiej formule: *ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura déficit*²⁷. — sztuka naśladowuje naturę i uzupełnia zastane w niej braki tam, gdzie one występują. Jej autorem jest Tomasz z Akwinu, ale obecna w niej myśl była już dobrze znana autorom greckiej starożytności, np. poecie Arystofanesowi, filozofom Demokrytowi, Platonowi, a szczególnie Arystotelesowi²⁴. Myśl ta zawiera w sobie całą teorię sztuki: racją istnienia sztuki są braki (niedoskonałości) bytowe, a sposobem ich eliminacji jest naśladowanie (*mimesis, imitatio*) natury. Zanim poddamy ją eksplikacji, odnotujmy, że w dziejach teorii sztuki karierę zrobił jej pierwszy członek: *ars imitatur naturam (technē mimētai ten physin)*, a stało się to po oderwaniu go od jego kontekstu właściwego²⁵ i nadaniu mu rangi istotowej definicji sztuki. Ten błąd pociągnął za sobą poważne konsekwencje w teorii sztuki. Jakże? Otóż teoretycy stanęli przed koniecznością wyjaśnienia, co to znaczy „naśladować naturę”? Przyjęto najprostsze i jednoznaczne rozwiązanie, według którego natura to przyroda lub zastany przez artystę świat, a naśladowanie to przedstawianie tego świata w sztuce. Tej propozycji zarzucono, iż preferuje

ona określony kanon artystyczny i że w związku z tym nie ogarnia całości dorobku w sztuce (jest skażona normatywizmem i redukcjonizmem), bowiem pomija takie formy sztuki, jak kracjonizm i ekspresjonizm. W efekcie odrzucono ją bądź też uznano za jedną z wielu równoprawnych definicji sztuki²⁶. Wróćmy do klasycznej teorii sztuki. Chociaż pierwsi współautorzy tej teorii zgodnie podkreślają, że sztuka naśladuje naturę, ich drogi rozeszły się, kiedy przyszło im określić, co to jest natura? Trzy różne odpowiedzi legły u podstaw trzech różnych teorii sztuki, ale — co należy z naciskiem podkreślić — każda z nich odwołuje się *expressis verbis* lub *tacite* do określonego pojęcia natury, co wpływa na interpretację pojęć naśladowania i braku. Można więc sądzić, że pojęcia natury, braku i naśladowania fundują filozoficzną teorię sztuki. Poddajmy je wyjaśnieniu. Stwierdziliśmy, że pojęciem kluczowym dla teorii sztuki jest pojęcie natury; od jego rozumienia zależy interpretacja pojęć naśladowania oraz braku. Pojęcie natury jest jednocześnie jednym z centralnych pojęć filozofii bytu (ontologii, metafizyki), z czego wynika, że jaka będzie teoria bytu, taka będzie teoria sztuki²⁷. Spójrzmy na pojęcie natury występujące na gruncie filozofii klasycznej.

Arystoteles buduje teorię natury na tle analizy budowy bytów materialnych, składających się na świat przyrody nieożywionej i ożywionej. Między innymi stwierdza on, że każdy byt-konkret „składa się” z natury-formy substancjalnej (*ousia*) i z materii (*hyle*). Forma substancjalna jest w bycie tym, co z niego ujmujemy poznawczo, kiedy mówimy: koń, drzewo, człowiek; natura jest przez nas ujęta w pojęciu ogólnym jako istota czegoś, a w bycie-konkrete jest ona zespołem koniecznych relacji sprawiających, że ten byt jest właśnie koniem, człowiekiem czy drzewem. Na tle tego odróżnienia Arystoteles zauważa, że proces powstawania bytu z natury polega na unifikacji formy substancjalnej z „pobudzającą” ją materią (pierwszą); ta dynamiczna współzależność, dokonująca się na tle (i uzależniona także od) uwarunkowań zewnętrznych, może być powodem pojawienia się różnych defektów w bycie, może prowadzić do niezrealizowania się pełni rzeczywistości, do których natura-forma oraz materia są na swój sposób „zdolne”. Forma jest czynnikiem dyna-

micznym, kształtującym, jest ona podmiotem, podmiotem dynamizmu i celowości w bycie, natomiast materia jest składnikiem bytowym biernym, jest ona „możliwością dobra” przyjmującą w siebie działanie formy. W procesie stawania się bytu forma napotyka na „opór” materii, a także wspomnianych już okoliczności zewnętrznych — i właśnie ten „opór” sprawia, że w bycie-konkrete może wystąpić określony brak, czyli ontycznie rozumiane zło. Jest ono brakiem dobra przysługującego rzeczy na mocy jej natury, a „umieszcawia” się ono w elementach tzw. integrujących i doskonałościowych tej rzeczy²⁸.

Braki bytowe są faktem zastanym przez człowieka, a ich poznanie dokonuje się zawsze na tle wiedzy o istocie napotkanych rzeczy; bez tej wiedzy nie wiedzielibyśmy, co jest dla danego bytu-konkrete — bezwzględnie lub względnie — konieczne. Rozpoznanie braku stawia przed sposobnością jego eliminacji, a do tego konieczna jest sztuka! Zatem ostateczną racją istnienia sztuki, czyli tym, co usprawiedliwia jej obecność w życiu człowieka, jest występowanie braków bytowych. Inaczej mówiąc, gdyby natura urzeczywistniała wszystkie doskonałości, sztuka byłaby zbędna.

Może się jednak pojawić wątpliwość co do uniwersalności powyższej tezy, bowiem o ile można się zgodzić, że sztuki wytwarzające narzędzia uzupełniają braki, o tyle nie jest jasne, jakie braki są eliminowane przez sztuki służące duchowi ludzkiemu, zwane sztukami pięknymi? Przecież sam Arystoteles powiada, że „sztuki uzupełniają naturę w tym, czego ona nie może urzeczywistnić, bądź ją naśladować”²⁹. Nie każdego zadowoli odpowiedź, że tworzenie rzeczy pięknych jest *ex definitione* doskonaleniem ich twórcy i użytkownika, bo przecież — powie ktoś — w sztuce możemy przedstawiać coś, co jest idealne w swoim rodzaju, ale również to, co jest brzydkie, co ucieleśnia braki gatunkowe i rodzajowe. Jak zaświadcza Arystoteles: „naśladowcy naśladowają ludzi (...) jako gorszych, albo jako lepszych niż na ogół jesteśmy, albo takich, jakimi jesteśmy”. Można wreszcie przytoczyć argument rozstrzygający, ten mianowicie, że sztuki piękne także deprawują człowieka.

Dostrzegane trudności kazały nam się zatrzymać nad pojęciem na-

śladowania oraz nad kwestią jego związku z pojęciem braku; chcemy wiedzieć, co to znaczy, że „sztuka naśladuje naturę”? W jaki sposób sztuka naśladuje naturę i co jest przez nią w naturze naśladowane?

Według Arystotelesa artysta ma pełne prawo korzystać z tego, co jest niezbędne dla jego sztuki, a więc wolno mu przedstawiać rzeczy zarówno realne, jednostkowo obecne w realnym świecie, jak i rzeczy fikcyjne, czyli jedynie ucieleśniające obecne w świecie gatunki i rodzaje lub tworzące nowe ich odmiany, rzeczy piękne czy brzydkie, rzeczy „niemożliwe (empirycznie), ale trafiające do przekonania”. W każdym przypadku będzie on zarazem naśladowcą i twórcą, bowiem kto naśladuje, ten coś tworzy, a więc będzie on dodawał do świata coś, co w jego — słusznym czy niesłusznym — przekonaniu jest w jakiejś mierze nieodzowne. Przekonanie to jest żywione przez twórcę dlatego, ponieważ jego sztuka wyrasta z jego wiedzy o realnym świecie i jest ona naśladowczą (celową) transformacją tej wiedzy w dzieło, które z określonych względów powinno zaistnieć. Podajmy analizie pojęcie *mimesis*.

Kiedy Arystoteles wyjaśnia, w jaki sposób dochodzi do aktualizacji *mimesis*, mówi, iż w człowieku jest obecna naturalna skłonność do naśladowania, dzięki której „różni się on od innych istot żywych... i przy jej pomocy zdobywa on swe pierwsze wiadomości”³⁰. Wspominana aktualizacja dokonuje się na dwóch poziomach bytowania człowieka, a ściślej mówiąc, dokonuje się na dwóch genetycznie powiązanych ze sobą poziomach poznania jako sposobu bytowania, bowiem właśnie poznawcze bytowanie odróżnia człowieka „od innych istot żywych”. Arystoteles odróżnia od siebie *mimesis* pierwotną (*mimikrę*), która jest rodzajem „reakcji dostosowawczej” będącej następstwem pobudzenia przez rzeczywistość władz poznawczych człowieka, od *mimesis* zreflektowanej, która zaszczerpia się na *mimesis* naturalnej, uprzedmiatawia ją i stosownie do kontekstu życia ludzkiego, opracowuje i zużytkowuje. Zdaniem Arystotelesa *mimesis* pierwotna nie jest jeszcze sztuką, gdyż jest ona jedynie stanem świadomego współbytowania człowieka z otaczającą go rzeczywistością. O sztuce można, mówić dopiero wtedy, gdy pojawi się naśladowanie zreflektowane. Rzecz tę wyjaśnia Krapiec: „Kiedy przed-

miotem poznania nie jest rzecz, ale jego (człowieka) własny realny układ przedstawień, który może przypominać układ rzeczy, w tym miejscu zaczyna się sztuka. Dotyczy ona układów naszych własnych konstrukcji myślowych, naszych przedstawień”³¹. Dzieło sztuki jest materializacją tych przedstawień, ich ucieleśnieniem w pozapsychozycznym tworzywie.

Kiedy Arystoteles kontrastuje ze sobą wytwórczość „z natury” i w sztuce, podkreśla ich analogiczność: „Tak jak się wykonuje pewną rzecz świadomie, tak też powstają rzeczy z natury, i tak jak natura wytwarza pewną rzecz, tak też **sieją** tworzy świadomie”³². Na kanwie tego stwierdzenia Tomasz powie wprost: „Posługując się materia artysta wytwarza tak, jak wytwarza natura” — *Artifex utitur materia, quam natura facit*, z czego wynika, że sztuka nie naśladuje natury w wytworze, lecz w sposobie swego działania: *Ars imitatur naturam in sua Operationen*^{3,3}. Pozostaje ważne pytanie: czym się cechuje działanie natury? Otóż jej dynamizm cechuje pierwszorzędnie celowość, zatem naśladowanie w sztuce dzieli tę właściwość wespół z naturą. Krótko mówiąc, *mimesis* w sztuce to celowość sztuki analogiczna do celowości natury, a jest to niezależne od tego, czy artysta „kopiuje” zastany świat, czy też tworzy światy fikcyjne, czy przedstawia rzeczy brzydkie, czy piękne, bowiem wszystko, z czego korzysta jego sztuka, jest podporządkowane celowi tej sztuki³⁴.

Wspominaliśmy wcześniej, że dużą popularność zdobył dziś pogląd, według którego pojęcie naśladowania jest nieprzydatne w teorii sztuki lub ma jedynie ograniczoną stosowalność. Dlaczego? Otóż — jak się argumentuje — sztuka to twórczość, a nie kopiowanie zastanego świata, co więcej, nie musi ona niczego przedstawiać, aby być sztuką, np. abstrakcjonizm czy antysztuka. Do tych uwag krytycznych można by dorzucić jeszcze jedną, a mianowicie, skoro cały sens *mimesis* sprowadza się do stwierdzenia, że sztuka jest działaniem celowym, trudno dopuścić myśl, że jest to teza szczególnie odkrywczą oraz użyteczną poznawczo, np. w humanistyce; przecież każde działanie ludzkie w sztuce jest działaniem celowym!

W odpowiedzi zauważmy, że autorem pierwszego argumentu jest

Arystoteles, bowiem to on właśnie wyjaśnił istotę naśladowania, dostrzegając w nim celową produktywność, właśnie twórczość, natomiast drugi zarzut, związany z faktem istnienia sztuki tzw. nie przedstawiającej, pomija możliwość, że sztuka tego rodzaju jest także naśladowaniem, tyle że zakłada ona odmienne od Arystotelesowego pojęcie natury i tym samym suponuje inną teorię sztuki! Pozostaje do „wyjaśnienia, czy ta teoria oddaje sztuce sprawiedliwość, czy jest teorią prawdziwą? Ostatnia wątpliwość wiąże się z podejrzeniem, iż przedstawione wyjaśnienie *mimesis* nie dostarcza ogólnego kryterium oceny dokonań człowieka w sztuce, czyli nie pozwala odróżnić sztuki dobrej (celowej) od sztuki rozmijającej się z celowością. — Czy ta wątpliwość jest zasadna? Czy w ogóle można mówić o istnieniu powszechnego kryterium oceny sztuki?

Wydaje się, że rozwiązania należy szukać w drugiej części analizowanej tezy zawierającej w sobie teorię sztuki, szczególnie zaś w dopowiedzeniu autorstwa Tomasza: sztuka uzupełnia braki natury, ale tam, gdzie one rzeczywiście występują (*in illis in quibus natura deficit*). Z tego dopowiedzenia wynika, że sztuka pełni swoje funkcje (*resp.* jest działaniem celowym) jedynie wówczas, kiedy eliminuje ona rzeczywisty, a nie pozorny brak. Wcześniej stwierdziliśmy, że wytwór jest obrazem wiedzy artysty o świecie, teraz możemy dodać, że celowość w sztuce będzie pochodną wartości (prawdziwości *resp.* fałszywości) tej wiedzy. Problem ten rozważmy przy okazji omawiania zagadnienia relacji sztuki do prawdy, a teraz spytajmy, jakie są rodzaje braków i w jaki sposób są one przez sztukę eliminowane?

Jak mówią klasycy tego problemu, brak jest zaprzeczeniem tego, co jest bezwzględnie lub względnie konieczne dla danego bytu; bezwzględnie konieczne jest to, co w jakimś stopniu gwarantuje temu bytowi osiągnięcie jego celu właściwego i ostatecznego, np. wiedza lub pożywienie dla człowieka, a względnie konieczne jest to, co ułatwia realizację jakiegoś celu partykularnego, np. narzędzie ułatwiający pracę. Sztuka może wystąpić w roli głównej przyczyny sprawczej, np. przy budowie domu, lub też może wystąpić jako współprzyczyna, np. kiedy wspomaga siły natury przy usuwaniu

choroby, a dokładnie mówiąc, kiedy eliminuje ona braki współpracując z naturą na bazie poznanych zasad działania natury, np. w medycynie lub hodowli, oraz transponując te zasady *per analogiam*, np. tak, jak się ma pięść do maczugi, maczuga do broni palnej, ptak do samolotu czy człowiek do posagu. — Chociaż trudno wskazać na taką sferę życia ludzkiego, która nie byłaby z konieczności związana ze sztuką, nadal pozostaje wątpliwość, czy np. rzeźbienie posągów, malowanie obrazów i komponowanie utworów muzycznych czy literackich rzeczywiście wiąże się z eliminowaniem jakichś braków?

Według Tomasza człowiek jest twórcą naturalnym, a każdy taki twórca jest niedoskonały, lecz zarazem jest on świadomy tej niedoskonałości i dlatego podejmuje działania, które gwarantują mu nabycie określonych sprawności-doskonałości. Jedną z nich jest sztuka; jej uprawianie oraz poznawanie jej dzieł równa się aktualizowaniu potencjalności osobowych człowieka: poznania, miłości, wolności, godności, podmiotowości i suwerenności. Wymienione doskonałości pozostają „w możliwości do aktualizacji”, a jak pisze Tomasz, komentując myśl Arystotelesa: „Wszystko, co znajduje się w możliwości, jest brakiem dopóty, dopóki nie znajdzie się w akcji”³⁵. Wydaje się, że we własnym doświadczeniu znajdziemy bez trudu potwierdzenie prawdziwości powyższej tezy. Po lekturze *Iliady* czy *Hamleta*, po obejrzeniu obrazów van Gogha czy Malczewskiego jesteśmy przekonani, że nabyliśmy nowego doświadczenia, że zinterioryzowane przez nas treści zawarte w wymienionych przykładowo dziełach doskonała nas i bogacą, gotowi jesteśmy przyznać, że komu brak tego doświadczenia, ten jest w jakiejś mierze uboższy.

Wiele wątków dotychczasowych rozważań odsyła nas do problemu związku sztuki z realnym światem, przede wszystkim ze światem przyrody, ale także — ze światem kultury. Zanim jednak przejdziemy do tego aspektu teorii sztuki, zatrzymajmy się przy sygnalizowanej wcześniej sprawie wielości interpretacji pojęcia natury, co doprowadziło do pojawienia się różnych i konkurujących ze sobą do dziś teorii sztuki. Już u progu dziejów filozofii europejskiej wyłoniły się następujące koncepcje arche-natury: 1) ruch-zmienność-nieokreśloność (Heraklit, Anaksymander), 2) idea-tożsamość-niezmienność

(Parmenides, Platon), 3) forma substancjalna realnie istniejącego bytu (Arystoteles). Z ostatniej z tych koncepcji wyłoniła się klasyczna teoria sztuki, którą nazwaliśmy „prywatyną”, ponieważ racją istnienia sztuki jest eliminacja zastanych w świecie braków (łac. *privatio* – brak). Zatrzymajmy się przy pozostałych ujęciach problemu sztuki.

Tam, gdzie naturą, osnową świata, tym, co „rzeczywiście rzeczywiste” jest ruch-zmiana-nieokreśloność, wyłoniła się teoria „maniczna” (*resp.* maniczno-ekspresyjna), natomiast tam, gdzie naturą jest idea-tożsamość-niezmiennność pojawiła się teoria ejdetyczna. Powtórzmy z naciskiem, że w obu teoriach sztuka jest naśladowaniem natury!

Według teorii „manicznej” u podstaw sztuki leży szlachetny szał — *mania, enthousiasmos, pneuma Theou*, który pojawia się w człowieku za sprawą bogów olimpijskich, bądź też leży kosmiczna *vis incognito*, nieokreślona i wolna, nieujmowalna rozumowo (*resp.* pojęciowo), generująca zmienny świat materialny i zmysłowy, a przejawiająca się jako np. *gra* (F. Schiller), *wola mocy* (F. Nietzsche), *id* (Z. Freud), *élan vital* (H. Bergson), *Bycie* (M. Heidegger), *Mistyczne* (L. Wittgenstein), *Niewyraźalne* (Th. Adorno), *różnią* (J. Derrida). Wspólnym założeniem różnych wariantów tej teorii jest teza, że doświadczany przez nas świat jest światem pozornym, jest on niższy i gorszy bytowo, jest uzależniony całkowicie od natury, która jest bezinteresowną i nieokreśloną zmianą. Jej poznawanie musi się więc z konieczności dokonywać na gruncie sztuki, bowiem obecna w niej „wytwórczość” jest właśnie naśladowaniem natury — czystego ruchu. Sztuka jest zatem doświadczaniem natury, a doświadczenie to ma charakter „maniczny”, ekstatyczny, egzystencjalny, „mistyczny”, jest ono — jak powiada B. Croce — intuicją-ekspresją, a jego cel to „wniknięcie” lub „zеткиnięcie” się oraz upodobnienie się (*metanoja*) do natury. Według zwolenników tej teorii sztuka jest rodzajem bezpośredniego, źródłowego doświadczenia (*Ur-Erfahrung; primordial experience*) natury, a ponieważ doświadczenie to ma charakter integralny, jest ona zarazem sferą autentycznie antropotwórczą. Podobnie kognitywny charakter ma teoria „ejdetyczna”, tyle że według jej zwolenników zasada świata *hic et nunc* jest statyczna, doskonale niezmienna, absolutna w swej pełni i jedności, a cel sztuki to jej

zmysłowe zobrazowanie. To zobrazowanie ma charakter (cel) poznawczy, zasadniczo racjonalny, zmierzający do prezentacji tego, co konieczne: idei (Platon), tego, co idealne (R. Descartes), tego, co idealne i „metafizyczne” (R. Ingarden). Istnieją również bardziej neoplatońskie odmiany omawianej teorii, a niektóre z nich zbliżają się do teorii „manicznej”, np. kiedy natura jest historyczna, lecz teleologiczna, a więc kiedy zmierza ona w sposób konieczny w określonym kierunku, zadanie sztuki będzie polegać na „przewidywaniu” lub na „projekcji” tego, co konieczne na danym etapie dziejów ludzkich (G. Hegel, K. Marks, A.N. Whitehead), natomiast kiedy odrzuca się zachodzenie teleologii (celowości) w ruchu pierwotnej natury, sztuka będzie bądź projekcją sensów na świat — wariant optymistyczny, bądź ekspresją absurdalności (nierealizowalności) tych projektów — wariant pesymistyczny lub pesymistyczno-heroiczny (oba znajdziemy w nurcie szeroko rozumianej filozofii życia).

Czy teorie te oddają sztuce sprawiedliwość? Obie są bardzo popularne współcześnie, obie (wyraźniej „maniczna”) usprawiedliwiają obecność antysztuki w naszej kulturze i tym samym motywują antyartystów do ich osobliwych zachowań. Antyartyści są przekonani, że dzięki antysztuce uprawiana przez nich sztuka (ze słowa tego nie rezygnują!) wyzwala się ostatecznie spod kurateli filozofii. Czy tak jest? Wbrew temu przeświadczeniu działalność antyartystów jest jedynie ilustracją filozoficznych teorii, w dodatku teorii jednostronnych, jeśli nie fałszywych. Zatem w sporze o antysztukę racja jest po stronie tych, którzy są zdania, iż jest ona znakiem kryzysu naszej kultury, kryzysu spowodowanego błędami w filozofii, bowiem — powtórzmy — zarówno statyzm, jak i wariabilizm ontologiczny są teoriami niezgodnymi z naturalnym doświadczeniem i wewnętrznie sprzecznymi³⁶.

3. Sztuka a rzeczywistość

Problem ten ma przynajmniej trzy wymiary, a mianowicie: dotyczy on związku sztuki z prawdą, dobrem moralnym i pięknem. — Na czym polega związek sztuki z prawdą?

Ustaliliśmy, że sztuka nie przynależy do *theoria*, lecz że jest ona taką działalnością, w której wiedza jest przyporządkowana wytwarzaniu. Charakter tej wiedzy zależy od rodzaju sztuki, niemniej jednak da się w niej wyróżnić jakby dwa poziomy. Poziom pierwszy dotyczy sztuki jako sztuki, a więc jej celu właściwego oraz *factibile*, natomiast poziom drugi, głębszy wiąże się z różnego rodzaju sądami natury ogólnofilozoficznej, dotyczącymi świata, człowieka i sensu jego życia; świadomość obecności i doniosłości tej wiedzy, a co za tym idzie, stopień jej wyartykułowania — bywają różne. Kryterium prawdziwości (słuszności, stosowności) wiedzy dotyczącej *factibile* jest niewątpliwie zgodność tej wiedzy z przyjętym celem: artysta musi poznać taką formę dzieła, takie tworzywa, narzędzia i czynności, które pozwolą osiągnąć zamierzony cel. Nasuwa się pytanie, co jest sprawdzianem prawdziwości (stosowności, trafności) obranego celu?

Wcześniej odróżniliśmy od siebie dzieło jako cel sztuki (np. okręt) od celu dzieła sztuki (pływający okręt) oraz stwierdziliśmy, że dzieło, które nie realizuje swego celu (dobra) właściwego, jest dziełem nieudanym i że przyczyną tego stanu rzeczy jest fałsz lub błąd w sztuce jako sztuce. Wymienione cele można od siebie odróżnić, ale nie wolno ich ani w sztuce, ani w teorii sztuki rozdzielać bądź pomijać. Dlaczego?

W podanym powyżej przykładzie pływanie jest istotną własnością, celem czy dobrem właściwym okrętu oraz sztuki budowania okrętów: celem tej sztuki jest okręt, który pływa. Zauważmy, że realizując ten cel sztuka transcenduje własną autonomię, bowiem w swym wytworze ingeruje ona w zewnętrzną wobec niej rzeczywistość i wnosi do niej realne zmiany, które mogą być korzystne lub niekorzystne, zgodne lub niezgodne z nią, to znaczy, sztuka doskonali zastany świat lub pomnaża w nim braki! Sztuka pomnaża braki nie tylko wtedy, kiedy je wytwarza na skutek błędu w sztuce, lecz przede wszystkim wtedy, kiedy tworzy dzieła udane, realizujące swój cel właściwy, ale kiedy ten cel jest niezgodny z rzeczywistością, czyli fałszywy. Czym innym jest zgodność dzieła z przyjętym celem sztuki, a czym innym zgodność celu dzieła z zewnętrzną wobec niego rzeczywistością. Należy więc mówić nie tylko o fałszu w sztuce, lecz również o fałszu sztuki. — Kiedy taki fałsz przytrafia się sztuce?

Akceptacja celu sztuki, jej celu „zewnętrznego” dokonuje się zawsze — świadomie lub nieświadomie — na tle wiedzy o świecie, wiedzy leżącej u podstaw każdej doktryny artystycznej. Wiedza ta ma charakter filozoficzny, a zatem w niej zawierają się ostateczne uzasadnienia słuszności obranego dla sztuki celu, a skoro słuszność tego celu jest pochodną prawdziwości wiedzy filozoficznej, ostatecznym probierzem prawdziwości (celowości) sztuki jest prawdziwość tej wiedzy, czyli jej zgodność z realnym światem.

Sztuka oraz jej dzieła są obrazem ludzkiej wiedzy o świecie, a przecież wiemy dobrze, że nasza wiedza jest pełna lub fragmentaryczna, uzasadniona proporcjonalnie lub przyjęta przez nas „na wiarę”, że jest ona prawdziwa lub fałszywa. Doświadczamy także, że wiedza prawdziwa daje nam rękojmię celowego działania, wiedza fałszywa prowadzi zaś do rozminięcia się z pożądanym celem. Można więc bez obaw powiedzieć, że prawda sztuki jest pochodną prawdziwości naszej wiedzy dotyczącej rzeczywistości: jaka wiedza o świecie, taka sztuka. Jeśli wiedza ta będzie prawdziwa, prawdziwa będzie wyrosła z niej koncepcja sztuki, jeżeli zaś będzie ona fałszywa, jej fałszywość przechodzi na nasze czynności i wytwory. W tym więc miejscu sztuka spotyka się z prawdą klasycznie jako: *adaequatio intellectus et rei*. Z powyższego wynika, że prawda sztuki nie jest przez nas poznawana bezpośrednio, lecz pośrednio, dzięki odniesieniu koncepcji (celu) sztuki do realnej rzeczywistości, co rzecz jasna wymaga zaangażowania nie tylko rozległej wiedzy, ale również posiadania odpowiednich sprawności.

Popularny jest pogląd, według którego problem prawdy w sztuce powinno się rozpatrywać autonomicznie, a więc wyłącznie pod kątem prawdy tzw. artystycznej, którą w tradycji filozofii klasycznej definiuje się jako „zgodność dzieła z samym sobą” i którą sprowadza się do tego, co przyczynia się lub świadczy o sprawnym urzeczywistnieniu przez artystę jego sztuki w dziele, co nadaje temu dziełu jedność, „szczerłość” i moc oddziaływania na odbiorców³⁷. Stanowisko to ma swe źródło w estetyce I. Kanta, który postulował, aby sztukę poznawać wyłącznie w aspekcie bezinteresownego, czyli obojętnego na istnienie, dzieła (*resp.* obojętnego na związek dzieła z realnym

światem), a więc ograniczyć poznawanie sztuki do jej strony artystyczno-estetycznej³⁸. Przyznać należy, iż jest to ważny aspekt poznawczy sztuki, z czego jednakże nie wynika, że w nim wyczerpuje się problem prawdy sztuki. Taki redukcjonizm, kulminujący w estetyzmie, formalizmie czy idei „sztuki dla sztuki”, jest niezgodny z naszym doświadczeniem; ujmujemy przecież sztukę pod kątem jej prawdziwości, a więc w przekonaniu, że jej związek z realnym światem jest związkiem nieprzypadkowym, ważnym dla samej sztuki oraz dla nas. Czy jest to postępowanie błędne?

Jest ono błędne jedynie wtedy, kiedy traktujemy sztukę *resp.* to, co w niej przedstawione naiwnie, jako fragment otaczającego nas świata. Tę naiwność można jednakże usunąć dzięki nauczeniu się sposobu obcowania ze sztuką; zadanie to należy do humanistów. Daleko ważniejsze jest, że każdy z nas posiada świadomość, iż sztuka wnosi z sobą do świata i do naszego życia realne zmiany i że większą naiwnością byłoby jej autonomizowanie, sprowadzanie jej do sfery „beziinteresownego upodobania estetycznego”. Jak mówi T.S. Eliot: „Niewiele zrozumiemy z Dantego, Szekspira lub Goethego nie potrącając o teologię, filozofię, etykę i politykę³⁹”. Przywołujemy wymienione przez Eliota dziedziny, które składają się na naszą wiedzę o realnej rzeczywistości, po to, aby zrozumieć sztukę i aby ją sprawiedliwie ocenić, czym dajemy wyraz naszej troski o rzeczywistość i o sztukę.

Nawet najprostsze narzędzie — jeśli nie chce być dziwołagiem — musi być zbudowane zgodnie z prawami przyrody i zgodnie z celem życia ludzkiego jako ludzkiego, co zapewnia mu prawdziwość po prostu. Od tego wymogu odstąpić nie wolno. Za negatywny przykład niech posłuży obóz koncentracyjny: zbudowano go, nieustannie doskonaląc jego stronę artystyczną, bowiem w przekonaniu jego twórców świat był „skażony” brakiem zbyt dużej ilości „podludzi”; narzędzie to miało ten „brak” skutecznie wyeliminować ze świata. — Czy zaprzeczmy, że w tym przypadku i wizja świata twórców obozu, i koncepcja obozu zagłady, i sam wytwór tej koncepcji są logicznie fałszywe? Ten drastyczny, lecz przecież realny, z życia wzięty przykład adekwatnie ilustruje tezę, że jeśli człowiek nie uzgodni się prawdziwościami ze światem, jego sztuka, która jest

przecież „przedłużeniem” i materializacją jego wiedzy i woli, będzie z konieczności sztuką fałszywą, pomnażającą w świecie braki, nawet jeżeli jej dzieła będą artystycznie mistrzowskie. Teza powyższa stosuje się także, chociaż *mutatis mutandis*, do sztuk służących duchowi ludzkiemu, sztuk tzw. pięknych. Z uwagi na ich złożony charakter poznanie ich prawdziwości nie należy do zadań łatwych, ale od tego poznania nie ma dyspensy. Kultura Zachodu posiada od dawna świadomość istnienia i wagi tego problemu, dlatego nieprzypadkowo wyodrębnił się w niej osobny rodzaj poznania, które zyskało status uniwersytecki — poznanie humanistyczne. Jego przedmiotem jest człowiek historyczny widziany w aspekcie swych dzieł, a jego cel to zrozumienie tych dzieł i ich twórcy⁴⁰.

Oprócz prawdy logicznej i prawdy artystycznej sztuki należy jeszcze koniecznie wyróżnić podmiotowo-poznawczy aspekt naszego kontaktu ze sztuką. Realizuje się on w doświadczeniu twórczo-artystycznym oraz w doświadczeniu odtwórczym, które jest udziałem miłośnika sztuki. Jego charakter jest zróżnicowany, a zależy to w równej mierze od rodzaju sztuki, jak i od podmiotowo-osobowościowych uwarunkowań tego doświadczenia. Aspekt ten jest szczególnie bogaty w przypadku dzieł sztuki literackiej, dramatycznej czy filmowej, ponieważ przedstawione w nich światy są zazwyczaj nasycone takimi jakościami, jak prawdy ogólne, idee, truizmy, fałsze i kłamstwa, a także projekty, wizje, decyzje, postawy itp., którym towarzyszy z konieczności współczynnik prawdy. Wnosi je do dzieła artysta, a obrazują one jego wiedzę o świecie i jego rozumienie sztuki, ale ponieważ przechodzą one przez filtr osobowości twórcy, wyciska się na nich indywidualne piętno tej osobowości. W takiej postaci zastaje je, poznaje i ocenia miłośnik sztuki; jego stosunek do tych prawd jest uwarunkowany jego uposażeniem osobowościowym, posiadaną wiedzą i sprawnościami, ale zależy on także od prawdy artystycznej sztuki, czyli od jej siły czy sprawności konstruowania światów i oddziaływania na swych odbiorców⁴¹. Zauważa się, że im większa — subiektywnie czy obiektywnie — prawda artystyczna, tym większa iluzja rzeczywistości wywołana przez dzieło, a w konsekwencji — większa skłonność w poznającym je człowieku do naiwnego uznania

prawd budujących świat przedstawiony w tym dziele. O istnieniu tej zależności świadczą fakty manipulacyjnego wykorzystania sztuki, np. w reklamie czy przez ideologie. Wydaje się, że z powyższego płynie nauka, aby poznanie prawdy sztuki nie ograniczać do jej twórczego lub odtwórczego doświadczenia, ani do jej aspektu artystycznego, że niedozowne jest przekroczenie (względnej) autonomii dzieła i dotarcie do jego ostatecznego fundamentu, czyli do suponowanej przez nie wizji świata, człowieka, sztuki.

Związek sztuki z dobrem moralnym jest także bezsporny, chociaż także niebezpośredni i wieloaspektowy, na ogół jest on ujmowany pod kątem dopuszczalnych granic obrazowania sytuacji moralnych czy też prawa artysty do ich przedstawiania w sztuce. Jak rozwiązuje ten problem klasyczna teoria sztuki?

Wiemy już, że sztuka i moralność przynależą do sfery rozumu praktycznego — co je różni? Różni je przede wszystkim cel: celem realizowanym przez kierującą życiem człowieka roztropność jest właśnie to życie, ale brane pod kątem jego ostatecznego celu, jej „przedmiotem” są zaś czyny (decyzje) podejmowane przez człowieka. Zatem celem moralności jest dobro działającego *resp.* podejmującego decyzje ważne życiowo (*bonum operantis*), natomiast celem sztuki jest dobro dzieła (*bonum operis*), sztuka znajduje bowiem swe sumienie w zewnętrznej wobec siebie materii. Arystoteles i Tomasz są świadomi, że dobro człowieka jako bytu moralnego jest w znacznym stopniu osiągane dzięki sztuce, ponieważ każda doskonałość — a taką jest cnota sztuki — „pracuje” na rzecz ostatecznego celu jego życia, ale z naciskiem powtarzając, że moralność nie jest konieczna dla sztuki jako sztuki, ponieważ „wewnętrzny” cel sztuki to wytworzenie udanego (zgodnego z formą-planem) dzieła. Sztuka jako sztuka doskonalili człowieka tylko formalnie: niegodziwiec może być wielkim artystą, mistrzem w swej sztuce⁴².

Ale jest jeszcze inny aspekt omawianej relacji. Skoro w sztuce rozum sam ustanawia i realizuje cele partykularne, a moralność jest ściśle związana z dobrem, jakim jest życie ludzkie, moralność zajmuje z konieczności wyższe miejsce w hierarchii cnót człowieka i w ten sposób stanowi dziedzinę nadrzędną wobec wytwórczości.

Jeżeli człowiek chce osiągnąć poznany cel ostateczny, cele szczegółowe nie mogą pozostawać w niezgodzie z celem naczelnym, bowiem dopiero na jego tle uwidacznia się ich sens. Streszczając: sztuka jako sztuka jest autonomiczna* wobec moralności, ale w kontekście życia moralność jest sferą nadrzędną, ważniejszą dla człowieka od sztuki. — W jaki sposób sztuka podlega moralności?

W sztuce mogą mieć miejsce dwa rodzaje uchybień moralnych, pierwsze, kiedy artysta nie osiągnie celu własnej sztuki i wytworzy dzieło nieudane, złe, drugie, kiedy świadomie zaplanuje wykonanie złego dzieła i przez to kogoś oszuka. Uchybienie samej sztuce jest niemoralne wobec sztuki jako sztuki, a czyn ten obciąża artystę jako artystę, natomiast w drugim przypadku odpowiedzialność moralną ponosi artysta jako człowiek. Mówiliśmy wcześniej, że sztuka jest obrazem wiedzy o świecie i że poprzez swe dzieła wnosi ona realne zmiany do tego świata, artysta jest zatem podmiotem sztuki: to on dokonuje w sposób rozumny i wolny wyboru celu-dobra, to on ponosi odpowiedzialność moralną za sam wybór (bo dobro może się okazać pozorne!) oraz za realizację wybranego dobra. Wolność, również wolność w sztuce, jest więc z konieczności związana z odpowiedzialnością. Tomasz powiada, że jeżeli sztuka służy wytwarzaniu dzieł, których nie można użyć bez naruszenia zasad moralnych, ich twórcy pomnażają zło, ponieważ stwarzają świadomie sposobność naruszenia tych zasad, natomiast jeżeli wytwarzają oni dzieła, których celem jest dobro człowieka jako człowieka, ale których można także użyć dla celów złych moralnie, te sztuki i dzieła nie obciążają moralnie artysty i je właśnie należy uważać za sztuki i dzieła w pełnym tych słów znaczeniu, gdyż ich istnienie jest uzasadnione realnymi potrzebami człowieka⁴³.

Charakterystyczne, że chociaż w rozważaniach Arystotelesa i Tomasza nieustannie przewija się myśl, że artysta nigdy nie przestaje być człowiekiem, że dokonując wyboru zawsze ponosi odpowiedzialność za własne decyzje i czyny, obaj nigdy nie pouczają artystów, co im wolno, a czego nie powinni, ale ciągle zwracają im uwagę na to, że nic ich — jako ludzi i jako artystów — nie zwolni z obowiązku rozumienia świata i rozumienia własnych wyborów w sztuce. Dłate-

go dla obu najważniejszą kwestią będzie troska o poznawcze i moralne doskonalenie człowieka, bo dopiero ono stwarza nadzieję, że posiadana sztuka będzie tworzona i używana zgodnie z jej naturą i zgodnie z życiem człowieka⁴⁴.

Wydaje się, że wyróżnienie pytania o związek sztuki z pięknem to zabieg retoryczny, przecież mówimy: sztuki piękne! Sygnalizowaliśmy wcześniej istnienie problemu zasadności wydzielenia sztuk tzw. pięknych, teraz dodajmy, że na gruncie klasycznej teorii sztuki tego rodzaju sztuk się nie wyróżnia, a samo rozróżnienie na sztuki piękne i niepiękne uznaje się za bezzasadne. Wszelka sztuka jest z konieczności przyporządkowana pięknu, można nawet powiedzieć, że słowa „sztuka” i „piękno” to synonimy. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta: jeśli ostateczną racją istnienia sztuki jest eliminacja zastanych w świecie braków, czyli doskonalenie świata, sztuka ze swej istoty zmierza ku pięknu. Zupełnie inną sprawą jest to, że się artystom nie zawsze udaje osiągnąć zamierzone piękno. — W czasach nowożytnych, za sprawą filozofii, oderwano sztukę od jej naturalnego kontekstu, jakim jest realny świat, kontekstu, który uzasadnia jej istnienie i zautonomizowano ją, widząc w niej sferę bezinteresownego piękna. Kiedy z kolei spytano, czym jest to piękno, które sztuka ma realizować, pojawiły się nieprzezwyciężalne trudności. Żadna z wysuwanych propozycji zdefiniowania piękna nie zadowalała, ponieważ jedne były niejasne, a drugie — normatywne. W tym stanie rzeczy pojawił się antyesencjalizm z nonsensownym oświadczeniem, że piękno nie posiada istoty; podobna przygoda przytrafiła się sztuce. Na czym polega problem piękna w sztuce?

Odnotaliśmy wcześniej, że sztuka i piękno są analogiczne, że kryteriów sztuki i piękna jest nieskończenie wiele. Wbrew temu estetycy poszukiwali piękna uniwersalnego, takiego, które stanowiłoby miarę wszelkiej wytwórczości, a o jakim marzył już Platon w *Uczcie*. Rzecz jasna, takiego piękna nie ma, ponieważ każda rzecz obecna w realnym świecie i każdy wytwór ludzki jest piękny na swój sposób. Inaczej mówiąc, piękna jest przede wszystkim rzeczywistość, ale nie jest ona piękna — w konstytuujących ją bytach — jednoznacznie (uniwersalnie), bo wtedy byty nie różniłyby się od siebie,

lecz jest ona piękna transcendentalnie i analogicznie. Co to znaczy? Zatrzymajmy się przy ujęciu Tomaszowym.

W jego pismach spotykamy dwa określenia piękna. Według pierwszego z nich piękne jest to, co wzbudza upodobanie (*pulchrum est quod visum placet*), bądź to, czego samo ujęcie się podoba (*cuius ipsa apprehensio placet*⁴⁵). To proste określenie wydaje się banalne, bowiem nie wyjaśnia ono, co — i dlaczego — w rzeczy powoduje, że wzbudza ona upodobanie? Tomasz zapewnia jedynie, że rzecz nie jest piękna z tej racji, że się podoba, lecz że to ona jest piękna i dlatego się podoba⁴⁶. Wiemy z doświadczenia, że nie każda napotkana rzecz i nie każde dzieło sztuki wywołuje w nas upodobanie. W tym momencie przychodzi w sukurs druga definicja: „Piękno wymaga spełnienia trzech warunków: pierwszym z nich jest pełnia, czyli doskonałość rzeczy, to bowiem, co posiada braki, jest brzydkie; drugi warunek to właściwa proporcja, czyli harmonia; trzecim zaś warunkiem jest blask...”⁴⁷. Przy różnych okazjach Tomasz dookreśla podane kryteria piękna, bo przecież znowu nie wiadomo, na czym polega *integritas*, *consonantia* i *claritas*, ale wydaje się, że ten dodatkowy zabieg, by tak rzec, pachnie popadnięciem w błąd logiczny zwany *regressus ad infinitum*, bowiem pozostaje w mocy pytanie: na czym polega np. harmonia? Przecież realizuje się ona w świecie różnorodnie, a więc także różnorodnie może realizować się w sztuce. Spytajmy jednak, czy dookreślając swą definicję Tomasz ujednoznaczniał ją? Z całą pewnością nie o to mu chodziło, ponieważ zawsze dodawał, że chodzi o proporcję „stosowną dla danego rodzaju”, o „odpowiedni dla rzeczy blask” lub o „właściwą dla niej harmonię”⁴⁸. Wynika z tego, że druga definicja wcale nie podaje uniwersalnych i jednoznacznych warunków piękna, lecz że uwzględnia ona zróżnicowanie zachodzące w każdym bycie realnym i w każdym ludzkim wytworze, a zatem posiada także charakter analogiczny. Z drugiej jednak strony Tomasz dodaje, że wspomniane „warunki”, które realizują się różnocoznacznie (analogicznie) w każdej rzeczy, realizują się zawsze „pod kątem” jej natury, że — krótko mówiąc — piękne jest w bycie to, co jest zgodne z jego naturą — *quod convenit naturae rei*. Jak się to ma do sztuki?

Sztuka naśladowuje naturę, a naturą w sztuce jest jej forma (koncepcja, plan), która zawiera w sobie zamierzony cel. Forma to zasada czynna sztuki, w niej zawierają się potencjalnie wszystkie doskonałości dzieła, a w dziele wykonanym znajdują się tylko te, które artysta mógł oraz potrafił ucieleśnić. Można więc powiedzieć, że — analogicznie jak w bycie powstałym „z natury” — w bycie-wytworze jego własne piękno to udana relacja pomiędzy formą dzieła a konieczną dla jego zaistnienia materią. Jeżeli fuzja tych składników jest w dziele udana, sztuka osiąga swój cel — jej dzieło jest piękne, a piękno to jest niezależne od tego, co jest tematem dzieła: Jak mówi Tomasz: *Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem*⁴⁹.

Powyższe wyjaśnienie nie dotyczy tylko piękna tzw. kategorialnego, Tomasz twierdzi bowiem, że piękny jest każdy byt, ponieważ swą bytowością — tym, że jest (istnieje) i że jest jakiś (posiada określoną treść) — aktualizuje w człowieku poznanie i miłość (upodobanie). Natomiast piękny kategorialnie jest ten byt (*resp.* to dzieło sztuki), który posiada optimum tego, co mu przysługuje na mocy formy, a wszystko, co posiada, jest w zgodzie z tą formą w taki sposób, że realizuje się jego cel właściwy. A więc każdy byt jest piękny transcendentalnie, jest on bowiem pierwotnie (z racji swej pochodności od Absolutu) inteligibilny i amabilny (w poznaniu zachodzi to już przedrefleksyjnie), ale nie każdy byt jest piękny kategorialnie, ponieważ nie każdy — i nie każde dzieło sztuki — stanowi udaną relację pomiędzy tym, co celowe a tym, co konieczne.

Jak mówiliśmy, dzieło jest czymś dodanym do świata w imię doskonalenia świata. Z pewnego punktu widzenia jest ono takim samym bytem, jak byty naturalne, ponieważ realizuje się w zastanej w świecie materii, ale w istocie jest ono jedynie bytem „udającym” byt samoistno-substancjalny, powstały „z natury”, ponieważ istnieje ono przypadłościowo: jako przypadłość dodana do bytu substancjalnego (np. „Hermes” jest jedynie kształtem dodanym do bryły marmuru) przez człowieka i w swym sensie istniejąca wyłącznie dzięki człowiekowi oraz dla człowieka, tylko przez niego jest bowiem ono aktualizowane i konkretyzowane. Pozór jego pełnej bytowości bierze

się stąd, że otwiera ono przed człowiekiem poznającym swój wewnętrznie autonomiczny świat. Ta dwuznaczność ontyczna dzieła ma swe źródło w tym, że powstając na tle realnego świata, czerpiąc z niego rację swego istnienia i swe *archai*, powstaje ono „na sposób” człowieka, według jego wiedzy i woli, jako materializacja jego wiedzy i miłości, ale jest poznawane — zarówno przez artystę, jak i przez odbiorcę sztuki — „na sposób” bytu. Inaczej mówiąc, jest ono materializacją poznania kategoryjnego, lecz zawiera w sobie z konieczności odniesienie do porządku transcendentnego, gdyż wyrasta z naturalnej afirmacji świata i w imię jego doskonalenia. Prawda, dobro i piękno w ich wymiarze artystycznym (a więc tam, gdzie są ujednoznacznione) jedynie „udają” swe odpowiedniki bytowe, stwarzają pozór (fikcję) obcowania z realną rzeczywistością. Ta iluzja, znana nam z doświadczenia, nie jest równoznaczna fałszowi logicznemu i złu moralnemu, ale — jak już wiemy dzięki analizie związku sztuki z prawdą — wywołujący ją aspekt artystyczny sztuki nie gwarantuje, że dzieło jest zgodne z realnym światem. Na tym właśnie zasadza się „syreni śpiew” piękna w sztuce, że jako swoiste *a priori* wniesione do świata przez człowieka, nie musi ono służyć prawdzie i dobru moralnemu; piękno artystyczne nie daje gwarancji obecności piękna prawdziwego i dobrego moralnie, dlatego właśnie i „sztuka jest trudna”, i „piękno jest trudne”. — Sztuka i piękno są „ze świata” i „z człowieka”, dlatego — jak mówi Michelangelo — nie wolno nam robić z nich autonomicznych idoli, bo zapomnimy o świecie i zagubimy sens własnego życia.

PRZYPISY

¹ W sprawie dyskusji wokół antysztuki zob. H. Kiereś: *Czy sztuka jest autonomiczna? (w związku z tzw. antysztuką)*, Lublin 1993, s. 17-67.

2 Np. K. Harries: *The Meaning of Modern Art. A Philosophical Interpretation*, Evanston 1968; J. Alsberg: *Modern Art and its Enigma. Theories from 1800 to 1950 based upon the writings of the period's artists and philosophers*, London 1983; H. Rookmaker: *Modern Art and the Death of Culture*, Downers Grove, Illinois 1970.

3 Np. L. Krukowski: *Art and the Concept. A Philosophical Study*, Amherst 1987;

M. Battin, J. Fisher, R. Moore, A. Silvers: *Puzzles about Art. An Aesthetic Casebook*, New York 1989.

⁴ Np. W. Weischedel: *Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst*, Tubingen 1952; M. Schrang: *Zur Emanzipation der Kunst*, Neuwied und Berlin 1971; W. Hock: *Kunst als Suche nach Freiheit*, Köln 1973; E. Lunn: *Marxism and Modernism. A Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley 1982, s. 34-38.

⁵ Sceptycyzm i relatywizm zostały wniesione do współczesnej teorii sztuki przez tzw. antyesencjalizm; jego pionierami są anglosascy filozofowie analityczni, zob. antologię J. Margolis: *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, New York 1962.

⁶ Współczesna teoria sztuki nawiązuje nie tylko do wariabilizmu, lecz również do statyzmu ontologicznego (oba terminy autorstwa W. Tatarkiewicza). Do sprawy tej powrócimy.

⁷ Wykład elementarnych zagadnień filozofii klasycznej zob. M.A. Krapiec, A. Kamiński, Z.J. Zdybicka, P. Jaroszyński: *Wprowadzenie do filozofii*, Lublin 1992; zob. także T. Takowski (red.): *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, Lublin 1994, zwłaszcza s. 11-42.

⁸ Arystoteles: *Metafizyka* VII 7 103a.

⁹ *Etyka Nikomachejska* VI 4 1140a; 1140b.

¹⁰ Sth I-II, 57, 3c; 4, 1.

u Por. P. Jaroszyński: *Spór o piękno*, Poznań 1992, s. 38-49.

¹² Na temat tendencji antyracjonalistycznych (irracjonalistycznych) we współczesnej sztuce i teorii sztuki zob. G. Sztabiński: *Pytanie o rolę intelektu w sztuce*, „Sztuka i Filozofia” 1990 nr 3. s. 69-82.

¹³ Problem związku sztuki z realnym światem ma następujące wymiary: związek sztuki z prawdą, dobrem moralnym, pięknem oraz świętością (*resp.* religią); w artykule porusza się zagadnienia dotyczące trzech pierwszych relacji sztuki. W sprawie jej związku ze świętością i religią zob. N. Cieślińska (red.): *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989; H. Kiereś: *Sztuka religijna czy sacrum w sztuce*, „Człowiek w kulturze” 1996 nr 6/7.

¹⁴ Arystoteles: *O częściach zwierząt* I 640a 29; *Metafizyka* VII, 7.

¹⁵ We współczesnej teorii sztuki dominują ujęcia kognitywne, według których sztuka jest rodzajem poznania (bezpośredniego doświadczenia); będą one omówione w dalszej części artykułu.

• 6 Por. M.A. Krapiec: *U podstaw rozumienia kultury*, Lublin 1991, s. 152 i n.

¹⁶ *Poetyka* 1141b; 1460b; 1409a.

¹⁸ Sth I-II, 57, 3 ad 3.

¹⁹ Por. M.A. Krapiec: *op. cit.*, s. 189-199; Kristeller: *The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics* I, „Journal of the History of Ideas” 12 (1951), s. 496-527.

²⁰ *Fizyka* II 5 197a; *Etyka Nikomachejska* II 1 1094a; I 6 1097a, VI 4 1140a, VI 6 1140b, VI 7 1141a; *Poetyka* 1460b.

21 *Państwo* 378d, 650a, 606d, 607a.

22 Zob. H. Kiereś: *Czy sztuka jest autonomiczna?*, s. 99-74 i 117-122.

23 In IV Sent. 42 21 c.

24 *Fizyka* 199a; *Polityka* 1337a 1-3; *Zachęta do filozofii*, Frg. 13.

25 Powodów tego oderwania jest wiele; wydaje się, że jednym z nich jest wąska, dokonująca się wyłącznie pod kątem lektury *Poetyki* recepcja Arystotelesa teorii sztuki. W wymienionym dziele Stagiryta skupia się na analizie *Mimesis* i nie mówi *expressis verbis* o tym, że racją bytu sztuki jest doskonalenie natury.

26 Twierdzi się, że pojęcie *mimesis* jest pojęciem wieloznacznym, co podważa jego autorytet w teorii (*resp.* definicji) sztuki. Z kwestią tą borykają się np. współautorzy antologii pt. *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce* (Z. Mitosek [red.] Warszawa 1992).

27 W sprawie rozumienia przedmiotu filozofii zob. M.A. Krapiec: *Metafizyka*, Lublin 1978, szczególnie s. 76-125.

28 Por. M.A. Krapiec: *Dlaczego zło? Rozważania filozoficzne*, Warszawa 1962.

29 *Fizyka* 199a.

30 *Poetyka* 1448a.

31 *Realizm ludzkiego poznania*, Poznań 1959, s. 468.

32 *Fizyka* 199a.

33 In VIII Phys. 2 974; In I Polit. I 1; Sth I 117 1.

34 Por. R.S. Crane: *The Language of Criticism and the Structure of Poethy*, Toronto 1953, s. 48.

35 Sth I, 44, 4; III, 9.

36 Wykazał to już Arystoteles w swej *Metafizyce* (I, 3-4). Por. M.A. Krapiec: *Metafizyka...*, s. 77 i n. W sprawie kryzysu zob. H. Kiereś: *Czy sztuka jest autonomiczna...*, s. 101-113. Tegoż: *Kryzys w sztuce*, „Człowiek w kulturze” 1993 nr 1, s. 75-93.

37 Zob. A.B. Stępień: *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986, s. 100 i n.

38 *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa 1964, s. 62 i n.

39 *Goethe mędrzec*, w: *Szkice literackie*. Wybór i redakcja W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 317.

40 Por. H. Kiereś: *Czy sztuka jest autonomiczna?*, s. 217 i n.

41 Zob. M. Gołaszewska: *Poetyka idei ogólnych*, Kraków 1994.

42 STh I-II, 57, 5, ad. 2.

43 STh I-II, 21, 2, ad. 2.

44 STh II-II, 47, 4, ad. 2.

45 STh I, 5, 4, ad. 1; I-II 27, 1, ad. 3.

46 *In De Div. Nom.* 4 10 439.

47 STh I, 39, 8.

48 STh I, 5, 4, ad. 1; I, 9, 32; I 39, 8; II-II 145, 2; *In I Sent.* 312 1; *In IV Eth. Nic.* 8738; *In De Anima* 9 135.

49 STh I, 39, 8. Na temat absorpcji i brzydoty w sztuce zob. P. Jaroszyński: *Spór o piękno...*, s. 189-203.