

WOJCIECH CHUDY

### PROBLEM PRAWDY W DZIELE SZTUKI

Co pewien czas w dyskusji na temat wartości dzieł sztuki – zwłaszcza przy okazji pojawiania się w kulturze utworów kontrowersyjnych albo dzieł znajdujących się „na pograniczu” sztuki i innych dziedzin (na przykład polityki) – dochodzi do refleksji estetycznej nad sztuką z użyciem kategorii prawdy (prawdomówności) i fałszu. Kategorie te i związane z nimi pytania przenoszą dzieło sztuki w pewnym sensie na poziom różny od tradycyjnej płaszczyzny dyskursu nad nim, gdzie funkcjonują przede wszystkim pojęcia ekspresji, konstrukcji, spójności, oryginalności czy siły ewokacji. W szczególności pytania dotyczą wówczas charakteru i roli prawdy w sztuce: Czy „prawda” stanowi tu jedynie symbol pewnej szczególnej cechy (bądź zbioru takich cech) dzieła, czy raczej termin ten ma ściślejszy związek z wartością definiowaną w sposób klasyczny, po arystotelesowsku? Czy dzieło sztuki może w ogóle obyć się bez prawdy (jak zdaje się sugerować praktyka artystyczna naszych czasów)?

Dyskusja nad tymi zagadnieniami, przeprowadzona kilkadziesiąt lat temu m.in. przez Romana Ingardena, Władysława Tatarkiewicza, a także Antoniego B. Stępnia, może stanowić dobry punkt wyjścia do ich ponownego podjęcia – z perspektywy czasu oraz nowych okoliczności metodologicznych. Takie nawiązanie do poniekąd „wiecznego” problemu w namyśle nad sztuką pozwala także uświadomić sobie szerszy niż czysto estetyczny kontekst dziedziny

piękna wytworzonego przez człowieka, w tym kulturowy, personalistyczny, komunikacyjny i społeczny.

### 1. PRAWDA O PIĘKNIE

Osąd historii jako arbitra hierarchii wartości nie zawsze bywa trafny i sprawiedliwy. Wielowiekowy spór o naturę aksjologiczną sztuki doprowadził jednak do osądu względnie trwałego. Werdykt, z którym zasadniczo zgadzają się twórcy i teoretycy sztuki różnej proweniencji filozoficznej, wskazuje na pewien specyficzny, autonomiczny wymiar wartości, określający dziedzinę dzieła i wyróżniający ją spośród innych dziedzin ontologicznych. Tradycyjnie łączy się ów wymiar z wartością piękna, które jest wartością estetyczną i jako takie wyróżnia dzieło sztuki spośród innych przedmiotów.

Piękno wszakże niejedno ma imię. Można rozumieć je w sensie ogólnym, jako wartość, która przysługuje wszelkiemu dziełu sztuki, albo wąsko, jako jedną z wartości estetycznych – wtedy, jako szczególna wartość dzieła sztuki, może sąsiadować z wdziękiem, podniosłością, wzniosłością, ładnością, brzydota itp. Pierwotnie piękno wiązało się także z dziedziną moralną. Istnieją dowody językoznawcze, że słowo *bellus* zostało wywiedzione, poprzez *benellus*, ze słowa oznaczającego wartość dobra – *bonus*. Dziś również używa się tego znaczenia w wyrażeniu „piękny człowiek”. Stąd zrozumiała stała się starożytna idea *kalokagathii*, w której piękno wiązało się z dobrem i prawdą. Możemy także rozumieć piękno w znaczeniu utylitarnym, kiedy mówimy o „pięknym plonie” albo (na polowaniu) o „pięknej sztuce”. Wówczas oznacza ono pełnię, splendor, doskonałość lub bogactwo<sup>1</sup>. Wreszcie trzeba wymienić piękno jako wartość naturalną, wyrażane w takich powiedzeniach, jak „piękny zachód słońca” lub „piękny koń”. Ten aspekt przedmiotów i zjawisk naturalnych oddziałuje na nasze poczucie estetyczne podobnie jak piękno dzieł sztuki, stąd jesteśmy skłonni doszukiwać się także tutaj działania jakiegoś twórcy.

Piękno – wartość estetyczna jakiejś rzeczy – samo się objawia. Jeśli tylko jesteśmy w stanie zająć odpowiednią postawę (nie jesteśmy „ślepi” na ten wymiar wartości), piękno „rzuca się nam w oczy”. Jego elementarna aktywność – można powiedzieć – polega na s a m o u j a w n i a n i u s i ę.

---

<sup>1</sup> Por. A. B. S t ę p i e ń, *Propedeutyka estetyki*, Warszawa: Wydawnictwo ATK 1975, s. 27-29.

Jako wartość pierwotna błyszczy sobą; nie daje się zredukować do innych jakości lub wartości, na przykład barwy („piękne, bo czerwone”) czy patriotyzmu („polski, a więc piękny pejzaż”). Mówimy o czymś: „piękne”, kiedy jest harmonijne, spójne, wykończone, domknięte, ma jasną formę, jest doskonałe i daje się ująć jako całość. Piękno – jak mówi Antoni B. Stępień – to „jakość rozbłyskująca, jaśniejąca, prosta lub harmoniczna”<sup>2</sup>.

Jako wartość, jest ono ugruntowane p r z e d m i o t o w o, we własnościach samej rzeczy, osoby lub dzieła. Nie istnieje jako coś wymyślonego, subiektywnie narzuconego rzeczy, ale stanowi wartość, którą odczytujemy. I jakkolwiek zależy od spojrzenia subiektywnego i wrażliwości odbiorcy, to jednak nie można powiedzieć, że konstytuuje ją nastawienie i kreuje wyobrażenia odbiorcy. Piękno samo się narzuca, tak jak uderza nas piękno rysów kobiety idącej w tłumie na ulicy. Stwierdzić zatem trzeba, że wartość estetyczna jest wartością n a b u d o w a n ą na cechach przedmiotowych: treściowych lub strukturalnych. Nie jest wartością samoistną, taką jak zieloność albo okrągłość, lecz może być nabudowana na zieloności lub krągłości. Kolejna cecha piękna to jego r a c j o n a l n o ś ć. Jest ono przynajmniej po części zrozumiałe. Można zapytać, dlaczego coś uważamy za piękne, i chociaż racjonalizacja wartości estetycznej wiąże się z wieloma trudnościami, zwłaszcza natury percepcyjnej i terminologicznej (ażeby przywołać liczne, pozornie jałowe spory na temat wartości konkretnych dzieł), to jednak jest ona możliwa i istnieje wiele określeń zbliżających do odpowiedzi na owo „dlaczego”. Porządek wyznaczony przez właściwość racjonalności piękna (każdego dzieła będącego podłożem wartości) jest porządkiem obiektywnym. Pozorna opozycja względem tej cechy, wyrażana często maksymą: „De gustibus non disputandum”, jest w istocie próbą zredukowania aksjologicznego wymiaru pięknego dzieła do domeny subiektywności.

W rzeczywistości, jak wynika z powyższych określeń, piękno bytuje istnieniem obiektywnym. Waler estetyczny jest przez nas zastawany, uderza nas – i w ten sposób go odkrywamy. Percepcja ta zmienia częściowo nasz sposób myślenia oraz odbierania świata. Doznanie piękna przychodzi z zewnątrz, nie jest ono wartością wymyśloną.

Piękno nie stanowi jednak idei platońskiej, niezmiennej i wiecznej. Do charakteru istnienia piękna należy r e l a c j o n a l n o ś ć. Cechę tę oddał trafnie Tomasz z Akwinu w definicji: „Pulchra sunt quae visa placent”

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 41. Por. też s. 35.

(„Piękne są te rzeczy, które ujęte w oglądzie, budzą upodobanie”). Piękno istnieje zawsze jako gra trzech korelatów: przedmiotu, wartości i odbiorcy. Jako wartość, musi być osadzone na przedmiocie, który jest ustrukturuowanym zestawem jakości i o którym można deliberować. Zawsze też odbiór piękna wiąże się z kontekstem społecznym, a więc również z konwencją jego percepcji, charakteryzowania i oceny, określającą wrażliwość społecznego odbioru. Wrażliwość ta może ulec z biegiem czasu swoistemu znużeniu, wytarciu się lub, co za tym idzie, zmianie.

Tym, co określa, wyznacza i charakteryzuje piękno zarówno od strony twórczości, jak i zrealizowanego już dzieła sztuki, jest *w a r t o ś ć a r t y s t y c z n a*, mówiąc krótko – artyzm. Polega on na byciu potencjalnością zaistnienia wartości estetycznych. Jest sposobem takiego wytworzenia dzieła sztuki, że staje się ono zdolne do objawienia piękna. Stępień pisze: „to ani udzielanie czy uzyskiwanie pewnej wiedzy, ani realizowanie intencji wywoływania określonej reakcji u odbiorców, ani wyrażanie czegoś z psychiki twórcy, lecz powoływanie do bytu przedmiotu, który ma być piękny (estetycznie wartościowy)”<sup>3</sup>. Na tym też polega swoista teleologia dzieła sztuki. W odróżnieniu od rzeczy naturalnych – które bywają piękne – celem istotowym dzieła sztuki jest ewokować wartości estetyczne. Te dwie sprzęgnięte ze sobą kategorie: wartość artystyczna i estetyczna, umiejętność wytwarzania przedmiotu pięknego i samo piękno – objawiające się w percepcji, a istniejące obiektywnie w przedmiocie – określają ostatecznie dziedzinę dzieła sztuki w aspekcie aksjologicznym.

Można w tym kontekście mówić również o kłamstwie w odniesieniu do dzieła sztuki. Możemy na przykład, powołując się na powyższą dychotomię wartości, wskazać na utwory bądź przedmioty, które tylko udają przynależność do dziedziny sztuki. Dzieło, które pierwszorzędnie pełni funkcję polityczną albo popularnonaukową, nie jest dziełem sztuki, ponieważ istotą artyzmu jest powoływanie piękna, nie zaś perswazja ideologiczna lub edukacja. Również pornografia, występując w roli dzieła sztuki, będzie kłamstwem, ponieważ ma ona inną funkcję niż przywoływanie wartości estetycznych, jakkolwiek artystycznie byłaby wykonana.

Bardziej jednoznacznie można mówić o błędach znajdujących się w dziedzinie sztuki; jak się wydaje, jest ich tam o wiele więcej niż kłamstw. Przypadek, traf, a nawet błąd mogą pełnić w dziele sztuki funkcję celową,

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 69.

na przykład w muzycznym utworze aleatorycznym<sup>4</sup>. Jeśli jednak błąd, traf itp. nie jest założony w kompozycji lub zawartości dzieła, a więc nie pełni tam funkcji prawdziwościowej, formalno-dynamizującej lub innej, to jest wadą, brakiem, ostatecznie – złem w tej strukturze. Stanowi element ułomności w sztuce.

Dzieło sztuki, objawiające się w naszej percepcji jako piękne, konstituuje się w świadomości jako p r z e d m i o t e s t e t y c z n y<sup>5</sup>. Stanowi go struktura całościowa, ujęta przez odbiorcę za pomocą wyobraźni oraz podbudowana intelektualnie i emocjonalnie, całość, która promieniuje pięknem. Jest nim jednostkowa konkretyzacja dzieła sztuki dana w przeżyciu. Ujęcie intelektualne całości treściowo-formalnej o charakterze piękna (na przykład wiersz *Rovigo* Herberta), na tle przeżycia emocjonalnego oraz niepowtarzalnego zestawu skojarzeń o naturze wyobraźniowo-wspomnieniowej, jest takim przedmiotem, w istocie – monosubiektywnym. Wielką rolę w jego konstytucji odgrywają osobiste uczucia i wzruszenia, które wywołuje dzieło sztuki. Każdy z nas ma odrębne przeżycie przedmiotu estetycznego, odnoszące się przykładowo do *Mony Lisy*. Również jednak na płaszczyźnie tej konkretyzacji można dyskutować i jest ona także przekazem intersubiektywnym, choćby w postaci komunikatu-wyznania, ekspresji odbiorcy, a także za pośrednictwem tych elementów, które nadają się do penetracji w aspekcie poznawczym<sup>6</sup>.

Ujmując na podłożu danego nam dzieła sztuki nasz „osobisty” przedmiot estetyczny, przeżywamy go w „chmurze” wzruszeń, wspomnień i asocjacji. To jednak nie wszystko. Odkrycie dzieła sztuki i jego istoty estetycznej zawiera komponent p o z n a w c z y. Przeżywając przedmiot estetyczny – „coś pięknego” – reflektujemy zarazem, że wzbogacamy się o pewne ważne (lub mniej ważne) treści: „coś prawdziwego”. Widać z tego, że nie znajdujemy się w dziedzinie czysto irracjonalnej. „Sądy o wartościach nie są po prostu czysto subiektywną, pozbawioną funkcji poznawczej, reakcją na dzieło sztuki lub decyzją w sprawie dzieła sztuki”<sup>7</sup>. Wartościując dzieła sztuki,

<sup>4</sup> Podobną funkcję błędu widzi się w nauce (jak np. w teorii chaosu).

<sup>5</sup> Por. S t ę p i e ń, *Propedeutyka estetyki*, s. 136.

<sup>6</sup> Na przykład można sobie wyobrazić dyskusję na temat czyjegoś przedmiotu estetycznego, który – wnioskując z własnych uwag odbiorcy odnośnie do dzieła będącego podstawą dyskutowanego przedmiotu estetycznego – nie ma w istocie „styczności” rzeczowej z realnym i danym dziełem, lecz jest tylko kreacją rozegzaltowanej wyobraźni estetycznej (albo innej) naszego interlokutora.

<sup>7</sup> S t ę p i e ń, *Propedeutyka estetyki*, s. 134.

oprócz ekspresji własnych emocji, które – ujawniane – wywołują często wiele kontrowersji i prowadzą do polemik, umieszczamy zawsze w naszym sądzie (normalnym sądzie oceniającym dzieło) pewien element poznawczy. On to stanowi podłoże sprawiające, iż nasz „sąd estetyczny jest pewną strukturą intelektualną o wyraźnie poznawczym charakterze”<sup>8</sup>.

Samemu dziełu sztuki można w wielu aspektach przypisać charakter *p r a w d z i w o ś c i* lub *f a ł s z y w o ś c i*. Schematycznie pojmowane dzieło, jego podłoże i obiektywność pozwalają mówić o przynależności do gatunku bądź wyłamaniu się z tej przynależności, o właściwości podłoża bądź jego nietypowości (na przykład requiem w formie wodewilu). Jesteśmy w stanie charakteryzować obiektywność dzieła, wskazując na jego mankamenty bądź trafne ujęcie. Na przykład zespół jakości determinować może ocenę prawdziwości bądź bezwartościowości dzieła sztuki.

Adekwatne wartościowanie dzieła sztuki uwzględnia symbiozę składników obiektywnych z wyobraźnią. Przy próbie oceny element poetyczny (wyobraźni poetyckiej, twórczej) narzuca zawsze znaczną trudność, ale jednocześnie objawia szczególne aspekty takiej oceny. Zakładają one czynnik społeczny i kulturowy, zawsze umiejscowione czasowo, a także ten element indywidualności twórczej, który każe wnosić o oryginalności, a nawet geniuszu. „Całe zadanie, cała trudność sztuki (wszystkich zaprawdę sztuk pięknych) polega na jednoczeniu wyobraźni z naturą”<sup>9</sup>. Określenie wartości dzieł sztuki musi również uwzględniać ów charakter zjednoczenia obiektywnego z subiektywnym.

Fakt, że możemy oceniać dzieło sztuki, przypisywać mu prawdziwość bądź fałszywość, ma swoje podstawy teoriopoznawcze. Intersubiektywność, a więc możliwość dialogu, dyskusji na temat dzieła sztuki, zakorzeniona jest w jego fundamencie ontycznym. Dzieło sztuki to zawsze jakiś przedmiot fizyczny lub psychofizyczny – jest to pierwsze uwarunkowanie pozwalające mówić o poznaniu i dyskursie na jego temat. Po drugie, rozumienie dzieła sztuki dokonuje się na fundamencie ujęć intelektualnych i zabiegów analityczno-dyskursywnych. Na ich podstawie można określić racjonalną zawartość dzieła bądź *ratio* jego całości, czy to w odniesieniu do strof poetyckich, czy do obrazu malarskiego. Wreszcie – dzieło sztuki zawiera „jakości estetycznie

---

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> E. H. G o m b r i c h, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa: PIW 1981, s. 369. (Są to słowa J. Constable’a wyjęte z jego listu do przyjaciela).

doniosłe”, które mają swoje przedmiotowe ekwiwalenty, jak na przykład proporcja, harmonia barw, dźwięków czy dynamika form w dziele filmowym<sup>10</sup>. Odpowiednia kompozycja tych jakości pozwala w odniesieniu do niektórych gatunków ustalić hierarchię ocen, aż po sąd o arcydziele włącznie.

Zbierając dotychczas odsłonięte określenia, można pokusić się o stwierdzenie, że dzieło sztuki jest wytworem człowieka (artysty), celowo ustrukturuowanym zestawem składników powstałym dzięki współdziałaniu intelektu i wyobraźni. Jest osobną całością autonomiczną, zawierającą element celowej racjonalności. Co istotne, może ono objawiać się w specyficznym sposobie odbioru w postaci przedmiotu estetycznego, czyli odsłonić odbiorcy własny, odrębny świat, którego jedyną racją istnienia jest bycie pięknym.

Wreszcie trzeba powiedzieć, że niezależnie od metaforyki wiążącej sztuki piękne z kłamstwem, fałszem czy fikcją<sup>11</sup>, zarówno długotrwałe spory w dziedzinie historii sztuki, jak i analizy filozoficzno-estetyczne wskazują na obecną prawdę (prawdziwość) w przestrzeni dzieła sztuki. Prawdę można orzekać w odniesieniu do samego dzieła, całościowo – oceniając z zewnątrz na przykład jego zdolność do ewokowania piękna albo ujmując stosunek tego świata, który istnieje na gruncie dzieła, do świata realnego – albo w drodze ustalania, między jego częściami lub aspektami, relacji adekwatności.

## 2. QUASI-SĄDY A PRAWDA ŚWIATA RZECZYWISTEGO

Roman Ingarden w swojej rozprawie *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze*<sup>12</sup> zarysował teorię określającą charakter ontologiczny i poznawczy tworców sztuki. Teoria ta, opierając się na analizie charakteru sądu, odnosi się w sensie ścisłym do dzieła literackiego, można jednak pokusić się o jej uogólnienie. Sąd będący przedmiotem deliberacji Ingardena jest formą

---

<sup>10</sup> Zob. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, s. 130-135.

<sup>11</sup> Dante wprowadził do kultury pojęcie pięknego kłamstwa (*bella mensogna* odnosiło się w tym wypadku do poezji). Z epitetem tym jednak wiąże się szeroki nurt dyskusji na temat stosunku zarówno samej sztuki jako takiej, jak i różnych jej gatunków i dzieł do wartości prawdy – zapoczątkowany już przez Platona. Por. W. Tarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN 1975, s. 353-356, oraz tenże, *Historia estetyki*, t. III: *Estetyka nowożytna*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum 1967.

<sup>12</sup> W: *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa: PWN 1966, s. 413-464.

poznania, które dotyczy nie tylko dzieła literackiego, powieści, poematu utworu lirycznego itp., lecz także można go odnieść – po pewnej transpozycji – do tekstów scenariusza filmowego, charakterystyki jakiejś osoby portretowanej w obrazie malarskim, a nawet do utworu muzycznego (na przykład requiem jako wypowiedź). Jedną z najbardziej interesujących teorii współczesnych, ujmujących referencję między sztukami, stworzył Paul Ricoeur<sup>13</sup>. Na przykład podobieństwo pomiędzy sztuką poetycką i malarską zasada się na „nadwyżce sensu”, jaką wprowadzają obydwie rodzaje sztuk do świata realnego. Decyduje o tym walor ikoniczności, zawarty zarówno w formie malarskiej, jak i literackiej dzieła. Dzieło sztuki nie odtwarza przedmiotów, lecz je reinterpretuje drogą obrazowania. Pisze Ricoeur: „Ikoniczność zatem jest ponownym napisaniem rzeczywistości”<sup>14</sup>. Filozof rozważa aspekt poznawczy (prawdziwościowy) owej „nadwyżki znaczenia” właściwej sztukom.

W historii kultury notuje się współwystępowanie znaku językowego (werbalnego) i innych form ekspresji, razem stanowiących znaczenie, pretendujące do określonej wartości. Istnieją bogate analizy „poezji wizualnej”<sup>15</sup>, a także obecnej już w starożytności muzyki instrumentalnej, nierozdzielnie związanej z poetyckimi formami wyrazu (chór grecki, flamenco). „Interdyscyplinarne formy ekspresji okołowербalnej” – jak nazywa je współczesna inicjatywa teoretyczna<sup>16</sup> – tworzą syntetyczne podłoże znakowej komunikacji artystycznej, której jednym z aspektów jest (może być) sens prawdziwościowy. Ponadto Ingarden analizuje stronę językową dzieła dosyć ogólnie (zajmując się raczej charakterem przeżyć wywoływanych przez dzieło sztuki, jakościami związanymi z tymi przeżyciami i ich dynamiką), tak że stwarza to podstawy teoretyczne do odniesienia jego ustaleń również poza zakres analiz dotyczących ściśle tak zwanych quasi-sądów.

Omawiany filozof przeciwstawia logiczne sądy poznawcze quasi-sądom. Pierwsze – ich odpowiednikami są zdania – stanowią struktury umysłowe twierdzące coś o rzeczywistości. Wypowiedane serio, zawierają wyraźne roszczenie do prawdziwości (asercję), a człowiek wypowiadający je bierze za nie odpowiedzialność. Tymczasem quasi-sądy to struktury pod względem bu-

---

<sup>13</sup> Zob. *Teoria interpretacji: Dyskurs i nadwyżka znaczenia*, w: t e n ż e, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, red. K. Rosner, Warszawa: PIW 1989.

<sup>14</sup> Tamże, s. 118.

<sup>15</sup> Por. P. R y p s o n, *Obraz słowa*, Warszawa 1989.

<sup>16</sup> Por. B. R y c z k o, *Projekt Pracowni Okołowербalnych Form Interdyscyplinarnych*, Katedra Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego (1998).



dowy podobne do sądów, odnoszą się jednak do innej rzeczywistości, zawierają jedynie pozorną asercję i przywołują pewien świat fikcyjny. Ingarden przytacza jako ilustrację fragment *Pana Tadeusza*:

Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,  
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju  
Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany.  
(Księga I)

Cytat ten, złożony z kilku, formalnie rzecz biorąc, sądów, nie ma nas wcale – jak twierdzi Ingarden – poinformować o pewnym konkretnym dworze na Litwie, lecz przenieść, niejako u w i e ś ć, do „innego świata”. (Słowo „uwiedzenie” dobrze koreluje z tematem „pięknego kłamstwa”). Rdzeniem i istotą quasi-sądów jest fantazja, inaczej wyobraźnia twórcza, powiedzielibyśmy w starym języku: *poiesis* pisarza lub poety. „Środki techniczne, służące do narzucenia odbiorcy owych z twórczych aktów poetyckiej fantazji powstałych i szczególnie ukształtowanych, a przez to s w o - i ś c i e w a r t o ś c i o w y c h przedmiotów sub specie rzeczywistości, ale tylko sub specie, to nic innego, jak tak zwana «sztuka»” (wyróżn. R. Ingarden)<sup>17</sup>.

Quasi-sądy charakteryzuje swoista sugestywność, która ma czytelnika przepoić przekonaniem, iż sprawy, o których czyta, są ważne, specyficznie doniosłe, ma także za zadanie wciągnąć go w ten świat. A jednak quasi-sądy zawierają w sobie również pewien element dystansu. Czytelnik, jakkolwiek zafascynowany dziełem, przecież wie, że nie jest to prawda realna, i potrafi odróżnić wszystkie, najbardziej nawet dramatyczne sądy literackie od rzeczywistych.

Quasi-sądy stanowią dla Ingardena diagnostyczne kryterium odróżniania rzeczywistości realnej od rzeczywistości przedstawionej dzieła sztuki. Najbardziej nawet prawdziwe egzystencjalnie zdanie w dziele literackim nie jest sądem, lecz quasi-sądem. Przeciwwstawiając sądy logiczne (realne) „zdaniom na pozór twierdzącym”, czyli quasi-sądom<sup>18</sup>, Ingarden akcentuje: te pierwsze mają na celu stwierdzenie prawd doniosłych dla człowieka, drugie, charakterystyczne dla sztuki, dostarczają wizji i wzruszenia, ale także – na tle tych stanów emocjonalnych – „przeświecającego przez nie zrozumie-

<sup>17</sup> Ingarden, *O tak zwanej „Prawdzie”*, s. 421.

<sup>18</sup> Tamże, s. 454.

nia”<sup>19</sup>. Pierwsze dostarczają przedstawienia teoretycznego, drugie – poetyckiego. Od strony przedmiotu sądu sądy realne oddają stan rzeczy, są jego opisem; sądy zaś zawarte w sztuce są wyładowaniem się emocji podmiotu lirycznego<sup>20</sup>. Sądy logiczne zawierają racjonalne pojęcia oraz towarzyszą im asercje; w quasi-sądach zawarte jest – jak mówi Ingarden – „coś więcej” (w niektórych miejscach pojawia się wyraźna sugestia, iż owo „coś więcej” ma charakter irracjonalny).

W aspekcie sposobu realizacji, sąd logiczny określa, nazywa i osądza rzeczywistość. Quasi-sąd zaś – pokazuje, ujawnia i odsłania naocznie obszary „innej” (poetyckiej) rzeczywistości, działając bezpośrednio na odbiorcę. Czyni to poprzez takie momenty, jak „ukazanie splotu faktów”, „walory brzmienia”, „rytm”, „melodię”, zarazem „zestawienie i przeciwstawienie”, „ekspresję podmiotu lirycznego”, wreszcie „ton podania”<sup>21</sup>. Upraszczając, można powiedzieć, że quasi-sąd pozbawiony wymienionych przed chwilą momentów daje sąd realny czy nawet naukowy. Ingarden powołuje się na Charles’a Lalo, który mówi o takim „ogółonym” sędzie, że wyraża on jedynie „la valeur prosaïque de vérité, et non lyrique de beauté”<sup>22</sup>. Ingarden widzi w quasi-sądach intelektualno-emocjonalną polifonię („polifoniczną harmonię”<sup>23</sup>). Przeciwstawia ją prostocie, a nawet ubóstwu sądów naukowych.

Uzasadnienie tak ostrego p r z e c i w s t a w i e n i a dwóch sfer bytu, odpowiednio do dwu typów sądów: rzeczywistych i quasi-sądów, odwołuje się do fenomenu różnego statusu egzystencjalnego przeżyć sądowych człowieka. Sąd logiczny odnosi się do rzeczywistości dotyczącej życiowo każdego z podmiotów tego sądu. Stwierdzamy coś o świecie, o drugim człowieku, ustroju bądź pogodzie, i realność dziedziny, której dotyczą nasze sądy – twierdzi Ingarden – nas dotyka, co więcej: opanowuje, doskwiera nam, porusza, pochłania, a w pewien sposób nawet krępuje. Każdy taki sąd obliguje nas do pewnego postępowania lub zaniechania postępowania; na przykład: „Dziś leje deszcz” skłania do wzięcia przy wyjściu parasola albo wręcz do pozostania w domu. Stąd obecność sądu realnego w strukturze dzieła sztuki uniemożliwia przeżycie piękna; Ingarden pisze: „gasi je i uniemożliwia”<sup>24</sup>. Istotną funkcją quasi-sądów, które znajdują się w dziele sztuki literackiej, jest

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 447.

<sup>20</sup> Zob. tamże, s. 448.

<sup>21</sup> Tamże, s. 449 i 452.

<sup>22</sup> Tamże, s. 449.

<sup>23</sup> Tamże, s. 453.

<sup>24</sup> Tamże, s. 435.

„osłabianie momentu stwierdzania i przeświadczenia” o rzeczywistości, przez co umożliwiają one u odbiorcy bądź twórcy pełne doznanie estetyczne. „Tylko sztuka – pisze Ingarden – zdolna jest zachwycić nas, a zarazem tak silnie nam na duszy nie zaciążyć, tak nas urokiem zachwytu czy grozy nie przejąć i nie zmęczyć, jak to się dzieje w realnym życiu”<sup>25</sup>.

Tym, co decyduje o różnicy pomiędzy dwoma omawianymi rodzajami sądów i, odpowiednio, dwoma typami zaangażowania w rzeczywistość, jest *d y s t a n s* uzyskany przez podmiot dzięki quasi-sądowi w stosunku do rzeczywistości przeżywanej i brak odnośnego dystansu w sądzie realnym. „Jedynie w przeżyciu estetycznym występuje ten szczególny *d y s t a n s* w stosunku do tego, co nam się podoba lub nie podoba, iż nawet najwyższe przejęcie się tym, co jest w dziele sztuki przedstawione, nie przejmując nas z tą bezwzględną powagą, z jaką przejmują nas fakty realnego życia”<sup>26</sup> (wyróżn. R. Ingarden). Ów rozróżnienie istniejący pomiędzy wypowiedzianą asercją, tkwiącą w strukturze znaczeniowej o charakterze twierdzenia, a poważnym podejściem do przedmiotu tej wypowiedzi, ustanawia swoistą przestrzeń nowej dziedziny rzeczywistości: świata przedstawionego. „Ów «dystans» [...] jest możliwy tylko tam, gdzie nie pojawia się proste, *n i c z y m n i e p o d w a ż o n e* przeświadczenie o rzeczywistości tego, co jest nam już to bezpośrednio dane, już też przekazane jakimś sądem”<sup>27</sup> (wyróżn. R. Ingarden). *S ą d r z e c z y w i s t y* „jest «na serio», w pełni przeświadczenia, [...] bez żadnego refleksyjnego dystansu do samego siebie [...] i bez rodzącej się stąd ubocznej rezerwy wobec czy to samego sądu, czy też tego, czego ono dotyczy”<sup>28</sup>. *Q u a s i - s ą d* jest zawsze wypowiedzią trochę „na niby”, przekonaniem bez pełnego zaangażowania, z dystansującą refleksją, która pozwala na odczucie przyjemności, gry lub zabawy nawet wobec tragicznego kontekstu będącego przedmiotem rzeczoności sądu.

(Warto zatrzymać uwagę na refleksyjnym dystansie, który występuje w postaci ostatecznego kryterium różnicującego w całej koncepcji sądów R. Ingardena. Niebawem do tego wrócimy).

Nie sposób nie zauważyć, że w koncepcji R. Ingardena, pochodzącej sprzed kilkadziesiąt lat, uderza specyficzna metodologiczna „sztywność”. Można przypuszczać, że zarówno wpływ szkoły lwowsko-warszawskiej, jak

<sup>25</sup> Tamże, s. 434.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 417-418.

i swoiste oddziaływanie dziewiętnastowiecznego scjentyzmu, żywe nadal w znacznej części pierwszej połowy XX wieku, były przyczyną nieco dogmatycznego traktowania przez Ingardena różnicy pomiędzy porządkiem logicznym (naukowym) a estetycznym, związanym z dziedziną sztuki. W całej koncepcji quasi-sądów funkcjonuje, znane z filozofii nauki o proveniencji scjentyzycznej i neopozytywistycznej, ostre rozróżnienie na dziedzinę naukową, logiczną i te dziedziny, w których asercja wypowiedzi dotyczy również wymiaru światopoglądowego („wyrażenia poetyckie” Carnapa). Ta opozycja, która przez wiele dziesiątków lat określała pryncypia metodologii nauk, wytyczała sztywne granice pomiędzy sferą faktów a sferą wartości, opisem a oceną, empirią a spekulacją, rozumem wąsko pojętym a intuicją, wreszcie między naukami przyrodniczymi a humanistycznymi. Rozróżnienia pomiędzy obiektywizmem a subiektywizmem oraz racjonalizmem a irracjonalizmem, wytyczające pole nauki, opierały się na wąskim rozumieniu obiektywności i racjonalności, zgodnie z którymi na przykład sądy metafizyki tomistycznej wyrzucane były poza obszar twierdzeń naukowych (jako subiektywne oraz irracjonalne), a sama metafizyka utożsamiana była, co do statusu metodologicznego, z poezją.

Teoria Ingardena – choć najwyraźniej wyrosła w kulturze filozoficznej sprzeciwu wobec tak wąsko i restryktywnie pojmowanej metodologii i epistemologii nauki oraz zorientowana na swoistą rehabilitację aspektu intuicji, oceny i „wizyjności” ludzkich przeżyć – nie odcięła się jednak do końca od dychotomicznych pryncypiów scjentyzmu i neopozytywizmu.

Szczególną podstawą głównej opozycji, rygorystycznie przestrzeganej w koncepcji autora *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze*, jest cecha d y s t a n s u refleksyjnego, związana nierozłącznie z quasi-sądem, a nieobecna w sądzie logicznym. Wydaje się, że wzmiankowana opozycja opiera się na błędnej analizie teoriopoznawczej, obciążonej wspomnianą metodologią scjentyzmu. Jak wykazywaliśmy gdzie indziej<sup>29</sup>, obecność refleksji w aktach ludzkich (poznawczych i innych) wiąże się ściśle ze strukturą i dynamiką władz umysłowych oraz emocjonalnych człowieka, uogólniając zaś – z jego przygodnością ontyczną. Przykładowo: każdy sąd zawiera immanentny element refleksji, który w wymiarze przeżyciowym objawia się możliwością wątpienia, zakwestionowania własnych kompetencji poznawczych, wyrażając tym samym samoświadomość przygodności poznaw-

---

<sup>29</sup> Por. W. C h u d y, „Pułapka refleksji” a rozwój filozofowania. *Filozofia refleksji i próby jej przewyciężenia*, Lublin: RW KUL 1995, s. 101-112.

czej (a ostatecznie przygodności egzystencjalnej) osoby ludzkiej. Nie jest wolny od tej refleksji również sąd naukowy. „Luka” świadomościowa, dystansująca człowieka wobec własnych przeżyć i osądzeń rzeczywistości, należy do każdej jego wewnętrznej wypowiedzi.

Ingarden pisze: „To, co nam się w życiu podoba, może być na przykład nieskalanym pięknem ciała osoby nam drogiej lub wspaniałością czyjegoś bohaterstwa – nie przeżywamy tego jednak tak, jak to zachodzi w obcowaniu z dziełem sztuki”<sup>30</sup>, akcentując, iż element asercji, która sytuuje rzeczy w świecie realnym, zakłóca i w pewien sposób deformuje przeżycia piękna lub heroizmu. Inaczej jest w przypadku przeżycia piękna aktu na płótnie lub heroizmu bohatera dramatu wystawianego na scenie – gdzie nie występuje zakłócający „szum” realności. Jak się jednak zdaje, owo przeciwstawienie sądów ujmujących piękno rzeczywiste sądom, które dotyczą piękna „sztucznego”, ma raczej u swoich podstaw inkryminowane założenie metodologiczne znane z filozofii neopozytywizmu niż faktyczną analizę fenomenologiczną danych świadomościowych. To założenie *a priori* przeciwstawia sferę faktów realnych dziedzinie snu czy piękna, otoczonej mgłą wzruszenia Carnapowskiej „poezji”. W istocie te dwa światy są sobie bliższe, niż zakłada to koncepcja quasi-sądów.

Od powstania dzieła Ingardena minęło kilkadziesiąt lat i wiele w tym czasie dokonało się w metodologii nauk. Po analizach Quine’a, który mówił o „szarościach” (nie „czerni” empirii i „bieli” czystej teorii) zdań należących do nauki, wskutek rozwoju metodologii filozofii oraz nauk humanistycznych, a także po (fakt, że często nadmiernie anarchizujących!) analizach post-strukturalistów, sądy naukowe z b l i z y ł y s i ę do quasi-sądów. Poznanie w naukach przyrodniczych zmniejszyło (poprzez charakterystykę opisu, kryteria uznawania, zakres hipotetyczności itp.) dystans w stosunku do poznania występującego w naukach humanistycznych<sup>31</sup>. Według Jacques’a Derridy i myślicieli z jego kręgu, sądy wypowiedziane przez krytyków sztuki nie są sprzeczne w swej metodologicznej istocie z sądami filozofii z jednej strony i rodzajem quasi-sądów z drugiej.

W „zbliżeniu” między nauką i sztuką, jakie nastąpiło w ostatnich dekadach XX wieku, nie chodzi bynajmniej tylko o „kwestię pewności”, jak to skłonni byliby sądzić niektórzy rygoryści metodologiczni „podszyci” scjentyzmem. Wyraźna linia demarkacyjna rozdzielająca przez wiele dziesięcioleci obszary

<sup>30</sup> *O tak zwanej „Prawdzie”*, s. 434.

<sup>31</sup> Warto w tym miejscu raz jeszcze przywołać tzw. teorię chaosu.

nauki i sztuki była, źródłowo rzecz biorąc – jak to się okaże niżej w tym artykule – granicą sztuczną, a jej racjami były względy raczej techniczno-instrumentalne niż rzeczowe. Pojęcie „szarości” wprowadzone przez Quine’a oraz zabiegi dekonstrukcyjne dokonywane przez Derridę i filozofów spod jego znaku uświadomiły, iż dychotomie: obiektywne–subiektywne, odtwórcze–kreatywne, racjonalne–emocjonalne oraz rzeczywiste (jak to się mówiło: „faktyczne”)–zmyślane, nie dzielą krain nauki i sztuki w sposób tak bezwzględny, jak uważali m.in. Schlick i Carnap, a nawet częściowo Ingarden. W sądach naukowych – mówi Quine – oprócz elementu empirycznego tkwi element kreatywny umysłu ludzkiego, obydwa połączone w jedność tak trudno poddającą się analitycznemu podziałowi, jak w szarości trudno biel oddzielić od czerni. Istota owego „zbliżenia” polega raczej na rewaloryzacji funkcji prawdziwościowej (w logicznym sensie prawdziwości!) w sztuce niż na „zacieraniu granic” między prawdą obiektywną a prawdą „zmyśloną”, „na niby”, o jakiej pisał Ingarden.

Prawda poznawcza, w której możemy partycypować dzięki dziełu sztuki, odkrywa się nam w aktach zbliżonych do intuicji intelektualnej występującej w poznaniu metafizycznym (nawet Ingarden pisał o „przeświecającym rozumieniu” w ujęciu piękna!<sup>32</sup>). Z pewnością jest to poznanie różniące się od percepcji zmysłowej znanej w scjentyzmie, gdzie prawda – chciałoby się powiedzieć metaforycznie – jest rezultatem swoistej wiwisekcji przedmiotu dokonywanej w chłodnym świetle metody naukowej.

Gdyby ująć omawiane tu poglądy polskiego fenomenologa *sine ira et studio* w perspektywie dzisiejszej wiedzy metodologicznej, trzeba by powiedzieć, że istnieją pomiędzy rzeczonymi sądami różnice metodologiczne, ale nie tak ostre i wyłączające, jak chciałby Ingarden, z jednej strony mówiący o sądach lorda Rutherforda dotyczących rozbicia atomu wodoru<sup>33</sup>, a z drugiej ukazujący strofy Wergiliusza w kontekście uwiedzenia sennego, marzenia i tęsknoty emocjonalnej.

Mówiąc o prawdzie odnoszącej się do świata realnego oraz o prawdzie dzieła sztuki, nie głosimy tezy o „pluralizmie prawdy”, lecz raczej o pluralizmie dróg prowadzących do królestwa prawdy o człowieku i świecie, do której przybliża nas nauka – zwłaszcza filozofia i teologia – lecz także sztuka. Warto tu przywołać pojęcie *kalokagathii* starożytnych, w którym

---

<sup>32</sup> O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki, w: t e n ż e, *Studia z estetyki*, t. I, s. 447.

<sup>33</sup> Zob. tamże, s. 432.

zarówno aspekty intelektualno-teoretyczne, jak i moralne oraz estetyczne występują r a z e m i pozwalają funkcjonować człowiekowi jednocześnie w różnych sferach rzeczywistości, rozgraniczonych jedynie w sposób analityczny.

W kontekście pojęć Ingardena jawi się następująca perspektywa: każde dzieło sztuki, w tym literackie, oprócz przynależności do sfery *quasi*, należy do rzeczywistości nas otaczającej i stanowi, poprzez egzystencję człowieka, odbiorcy bądź twórcy, fragment świata realnego. Dzieło istnieje w kontekście rzeczywistości transcendentnej i oddziałuje na nią w rozmaity sposób; także w jego zawartości i zawartości świata przedstawionego odnaleźć można immanentne elementy tej rzeczywistości, w której żyje człowiek. Potwierdza to przekonanie Ricoeur, sprzeciwiając się koncepcji tekstu absolutnego, „nieprzenikliwego” względem rzeczywistości pozajęzykowej. Twierdzi, iż każdy tekst poetycki informuje w jakiś sposób o świecie, choć nie czyni tego na drodze deskryptywnej<sup>34</sup>.

Różne rodzaje rzeczywistości mają swoją „ziemię wspólną”. Istnieje zasada metodologiczna, która mówi, że im głębiej wchodzimy poznawczo w jakieś zagadnienie, tym trudniej oddzielić od siebie dziedziny uczestniczące w analizowanej sferze. Analogicznie do zasady nieoznaczoności Heisenberga, która wyraża prawidłowość percepcji naukowej: określając precyzyjnie moment pędu cząstki, nie jesteśmy w stanie stwierdzić dokładnie jej położenia – tak i tutaj, angażując się głęboko w jakąś sferę sztuki, dotykamy również w sposób nieunikniony rzeczywistości pozbawionej cechy *quasi*: świata egzystencjalnych przeżyć człowieka, płaszczyzny ideowej, historycznej i innych. Krytyk teatralny musi się wzruszyć, aby kompetentnie zobiektywizować swoją ocenę. Psychiatra czy psycholog musi współodczuwać z pacjentem, aby mu pomóc. Te fakty świadczą przeciwko twierdzeniu o ostrym rozróżnieniu porządków sztuki i logiki. Ostatecznie podstawą obydwu tych sfer językowych jest język potoczny. Pojęcia i sady naukowe noszą w sobie najczęściej pozostałość, ślad czy echo tej pierwotnej potoczności, w której mieszczą się m.in. archetypy symboliczne i emocje. Również – jak to twierdzą niektórzy filozofowie – metafora ma swoją prawdę. Ingarden nie docenia poznawczej roli przenośni<sup>35</sup>. Dzieła takie, jak dialogi Platona bądź Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w różny sposób, ale jednak

<sup>34</sup> Zob. R i c o e u r, dz. cyt., s. 111 n.

<sup>35</sup> Zob. I n g a r d e n, *O tak zwanej „Prawdzie”*, s. 434, p. 1 i s. 438, gdzie autor zdecydowanie odmawia przenośni funkcji intelektualno-poznawczej.

prowadzą do sądów obiektywnych, które odsłaniają prawdy o człowieku oraz świecie i w których faktorem poznania jest również piękno – czynnik estetyczny, wzruszenia i emocji.

### 3. RÓŻNE ZNACZENIA PRAWDZIWOŚCI DZIEŁA SZTUKI

Mimo wyraźnej współczesnej tendencji do abstrahowania przy ocenie dzieła sztuki od wartości „prawdziwej” oraz antywartości „fałszywej” istnieją w literaturze polskiej różne typologie prawdy lub prawdziwości w dziele sztuki. Jedną z nich podał sam Roman Ingarden w rozprawie *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*<sup>36</sup>, inną – Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*<sup>37</sup>.

Prawda w typologii Ingardena oznacza wartość wyróżnioną w dziele sztuki, sama jednak systematyzacja tego pojęcia nie ma charakteru projektującego, lecz sprawozdawczy. Ingarden, zgodnie ze swoimi poglądami i przekonaniami estetycznymi, obszar używania pojęcia prawdy chciałby ograniczyć do relacji odnoszących się do świata realnego<sup>38</sup>.

A oto propozycja autora *Studiów z estetyki*. Trzymając się tych znaczeń, próbujemy – zgodnie z aspektem tytułowym naszego artykułu – określić prawdę (lub prawdomówność) dzieła sztuki albo w dziele sztuki<sup>39</sup>.

(1) Prawdziwość w sensie logicznym, prawdziwość p o z n a w c z a przysługuje sądowi. Prawdziwość logiczna używana jest na przykład w powieści, gdzie bohaterowie wypowiadają zdania prawdziwe (na przykład: „To było w 1920 roku, kiedy Sowieci napadli na Polskę”). Sądy logiczne jednak umieszczone w kontekście literackim bądź dramatycznym nie mają takiej samej wartości logicznej, jak sądy wypowiedziane w kontekście czysto poznawczym<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> W: t e n Ź e, *Studia z estetyki*, t. I, s. 395-412.

<sup>37</sup> S. 357-358.

<sup>38</sup> W omawianej rozprawie autor zastrzega się, iż optymalną sytuacją byłoby wystrzeganie się używania pojęcia prawdy (prawdziwości) w odniesieniu do dzieła sztuki, w którym pierwszoplanowa jest wartość estetyczna. Wymienia jednak i charakteryzuje używane potocznie, a także w wypowiedziach teoretycznych, nazwy prawdziwości oraz proponuje zastępować je innymi terminami, które wprowadza w swojej typologii.

<sup>39</sup> Dla kontrastu będziemy niekiedy także eksplikować znaczenie dzieła fałszywego lub nawet kłamliwego (popołniającego fenomenologiczne kłamstwo).

<sup>40</sup> Por. E. B o r o w i e c k a, *Poznawcza wartość sztuki*, Lublin 1986.



(2) W odniesieniu do przedmiotów p r z e d s t a w i o n y c h w dziele sztuki<sup>41</sup> używa się zwykle słowa „prawdziwość” na oznaczenie jakiejś odpowiedniości pomiędzy fragmentami lub całością świata przedstawionego (wymyślnego) a przedmiotami ze świata realnego. Ingarden wyróżnia tutaj kilka znaczeń<sup>42</sup>. Jednym z nich jest prawdziwość jako w i e r n o ś ć. Prawda ta występuje, kiedy stwierdzamy na przykład uderzające podobieństwo postaci ze sztuki do postaci ze świata realnego. Sam Ingarden przytacza tutaj postać Juliusza Cezara w *Kleopatrze* Norwida, stwierdzając wybitne podobieństwo historyczne bohatera literackiego do rzeczywistej sylwetki cesarza. Warto zauważyć, że można w tym przypadku mówić również o kłamstwie jako celowej niewierności. Na przykład obraz policjanta sanacyjnego w powieściach napisanych w okresie PRL-u był zazwyczaj zdeformowany, celowo wypaczony.

(2a) W tej samej grupie mieści się rozumienie prawdy jako przedmiotowej k o n s e k w e n c j i, inaczej: zgodności wewnętrznej przedmiotu. Prawdziwość ta dotyczy dzieł, które są zwarte, w których wszystkie postaci i części rzeczywistości odznaczają się szczególną spójnością. Mówimy wtedy: „tam się wszystko zgadza, wszystko do siebie pasuje”, nawet jeśli spójność ta dotyczy świata całkowicie fikcyjnego (na przykład Marsjan)<sup>43</sup>.

(2b) Podobnie prawdziwe jest dzieło, którego świat odznacza się zwartym charakterem a u t o n o m i i b y t o w e j. Ma to miejsce w przypadku takiego utworu, przy którego percepcji zapominamy, że jest fikcją. Wydajemy wówczas okrzyk: „To jest jak naprawdę!”. Jako przykład można podać sagę J. R. R. Tolkiena *Władca pierścieni* obrazującą pewną odrębną rzeczywistość o autonomii bytowej wykreowanej przez twórcę. Sposób istnienia świata w tego typu dziele, choć intencjonalny, jest jednak wyjątkowo zwarty bytowo i efektywny egzystencjalnie. W tym sensie istnieje wiele dzieł sztuki, które

<sup>41</sup> Zob. I n g a r d e n, *O różnych rozumieniach „prawdziwości”*, s. 397-404.

<sup>42</sup> W naszym referowaniu klasyfikacji Ingardena modyfikujemy kolejność jego ekwiwalentów prawdziwości, redukujemy ich liczbę, a także w niektórych przypadkach zmieniamy nazwy, które proponuje autor. Również przykłady przytoczone w tym paragrafie (o ile nie zostało zaznaczone inaczej) pochodzą od nas.

<sup>43</sup> Trudno byłoby mówić w tym znaczeniu o kłamstwie jako świadomej niezgodności wewnętrznej dzieła. Raczej w grę może tu wchodzić błąd, fałsz wewnętrzny; chociaż hipotetycznie można sobie wyobrazić przypadek twórcy, który celowo niszczy koherencję swego dzieła, wprowadzając fałszywy wątek lub ton do całości.

są fałszywe (błędne), brak im bowiem owej autonomii bytowej świata przedstawionego.

(3) Następne znaczenie prawdy to, według Ingardena, o d p o w i e d - n i o ś ć ś r o d k ó w przedstawiających w stosunku do przedmiotu przedstawianego w dziele sztuki. Akcent w tym pojęciu prawdziwości pada na formę, adekwatność środków wyrazu, sposób przedstawienia, harmonię „materiału” z przedmiotem. Przykładem może być utwór Debussy’ego *Morze*, w którym środki ekspresji są niemal idealnie dobrane do symboliki szumu fal oraz harmonii toni morskiej. Na pewno w tym obszarze znaczeniowym można mówić o kłamstwie<sup>44</sup>.

(4) Prawdę dzieła sztuki, według Ingardena, można też rozumieć jako doskonałą z w a r t o ś ć z e s t r o j u momentów jakościowych dzieła (s. 404-405). Prawdziwość dotyczy tu całości dzieła od strony jego składników (tonów, barwy, proporcji, dynamiki, charakterystyki bohaterów itp.), nie zaś świata przedstawionego. Cechuje je „[taka spójność we wszystkich warstwach], że nic się w dziele ani ująć, ani dodać nie da, ani też nic zmienić”<sup>45</sup>. W dziele takim nie dałoby się już „wetknąć szpilki”, a naruszenie czegoś w jego strukturze lub zawartości zburzyłoby „ową szczególną spistość, wewnętrzną harmonię” (s. 405). Takie są m.in. utwory Bacha, Mozarta, obrazy Rembrandta i niektórych mistrzów flamandzkich, a także – w sztuce filmowej – *La Strada* Felliniego czy *Ojciec chrzestny* Coppoli. W przypadku tego sensu prawdy również trudno mówić o kłamstwie, lecz raczej mamy do czynienia z niedoskonałością lub błędem<sup>46</sup>.

(4a) Gdy cechami dzieła są: szczególna spójność jakości, doskonały, nienaruszalny w swojej idealności charakter artystyczny dzieła, a ponadto zdolność dzieła do wywoływania w trakcie odbioru głębi przeżyć dotyczących sensu życia, momentów tragicznych czy wartości ponadczasowych dla ludzkości – wówczas mamy do czynienia z a r c y d z i e ł e m, stanowiącym rodzaj tworu artystycznego o wyjątkowej sile prawdziwości.

<sup>44</sup> Dzieje się tak, kiedy reżyser filmu, ze względu na konieczność cięć budżetowych, wprowadza środek techniczny nieadekwatny do współczesnych możliwości, na przykład ruch za oknem pociągu oddaje metodą wyświetlenia na ekranie w studiu biegnącego pejzażu.

<sup>45</sup> *O różnych rozumieniach „prawdziwości”*, s. 405.

<sup>46</sup> Jednakowoż i tu można sobie wyobrazić sytuację, kiedy znakomity twórca, zobowiązany do napisania poematu dla nikczemnego dostojnika, akcentuje swój protest przeciwko dyktatowi w ten sposób, że psuje coś celowo w swoim dziele, naruszając zawartość jego zestroju oraz spójność momentów jakościowych. Czyni w ten sposób dzieło fałszywym w sposób celowy.

Interesujące, że w przypadku tego typu prawdziwości dziedzinę kryterium stanowią również wartości etyczne. Z kłamstwem dzieła sztuki mamy tu do czynienia wtedy, gdy ów szczególny zestrój doniosłych egzystencjalnie momentów, pozwalający orzekać, że dane dzieło jest arcydziełem, zawiera zachętę do nienawiści, nietolerancji lub zbrodni.

(5) Kolejne znaczenie prawdziwości oznacza a u t e n t y c z n o ś ć dzieła sztuki. „Jest to naprawdę dzieło sztuki” – mówimy. Przeciwnie: kicz, plagiat albo tandetnie wykonany przedmiot podaje się za to, czym nie jest; można wtedy mówić o kłamstwie, o świadomym zafalszowaniu istoty dzieła<sup>47</sup>.

(6) Narzucającym się pojęciem prawdy sztuki jest prawdomówność autora dzieła albo inaczej jego s z c z e r o ś ć. Możemy mówić o dziele jako o rodzaju zamierzonego dokumentu psychologicznego. (*Obłąd* Jerzego Krzysztonia jest przykładem książki prawdziwej w tym sensie) albo – szerzej – o obiektywnym (w tym niezamierzonym) wyrażaniu osobowości lub stanu psychicznego autora (jak na przykład w *Lirykach lozańskich* Mickiewicza). Jak łatwo wykazać, literatura tego typu nader często opiera się na kłamstwie. Wreszcie prawdomówność dzieła może oznaczać jego zgodność z ideą lub zamierzeniem twórcy<sup>48</sup>. Fałsz dzieła można w tym przypadku orzekać wtedy, kiedy wiemy, co autor miał na myśli (dowiadujemy się tego z kontekstu samego dzieła albo z wywiadów z autorem), lecz samo dzieło zaprzecza temu zamierzeniu, jest niedoskonałe i poronione.

(7) Ingarden (s. 409-410), idąc za Herderem i Z. Łempickim<sup>49</sup>, zwraca uwagę, iż pewne dzieła są szczególnie poruszające dla widza, słuchacza czy czytelnika, przykuwają uwagę; mówiąc potocznie, „rzucają odbiorcę na kolana”. Pośród wielu różnych oddziaływań sztuki, takich jak propagandowe, umoralniające, gorszące lub religijne – ten rodzaj s i ł y o d d z i a - ł y w a n i a jest charakterystyczny dla dzieła sztuki jako dzieła sztuki. Z taką jego prawdą spotykamy się na przykład na niektórych spektaklach teatralnych obzewładniających nas intelektualnie i emocjonalnie swoją specyficzną mocą: jak na Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris* albo na przedstawieniach Petera Steina<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Opis i analizę jednego z takich zabiegów przedstawia A. Chłopecki w tekście pt. *Preisner, czyli apologia kiczu*, „Tygodnik Powszechny”, 1998, nr 44, s. 9.

<sup>48</sup> Ingarden nazywa, chyba dość niefortunnie, ten typ prawdy „dojrzałością”.

<sup>49</sup> Zob. Z. Ł e m p i c k i, *Moc i działanie*, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 10.

<sup>50</sup> O kłamstwie sztuki można tu mówić wówczas, gdy owa siła oddziaływania służy na przykład niegodziwym celom politycznym, jak w niektórych filmach Leni Riefenstahl przed II wojną światową.

(8) Ostatnie rozumienie prawdy, według R. Ingardena, jest identyczne z *p r z e s ł a n i e m*, ideą dzieła sztuki (s. 410-411). Dzieło przekazuje istotną prawdę. Nie jest to równoznaczne z ideologizacją sztuki, dzieło bowiem jest nadal definiowane przez pierwszorzędność aspektu wartości estetycznej, bez której przesłanie nie zostałoby wyrażone albo uzyskałoby walor banału. Ewangeliczne przesłanie filmu Felliniego *La Strada* – jest prawdą tego filmu przebijającą przez cały obraz<sup>51</sup>.

Przedstawiliśmy osiem pojęć prawdy (prawdziwości) – i ich odmiany – używanych w odniesieniu do dziedziny sztuki. Chociaż Ingarden sprzeciwia się używaniu słowa „prawda” odnośnie do dzieł noszących piękno jako swój istotowy charakter, to jednak jego klasyfikacja pozwala na dobre uporządkowanie i uwyrażnienie roli wartości prawdy – a częściowo również i fałszu (kłamstwa) – w dziedzinie estetycznej<sup>52</sup>.

Jak się wydaje, nawiązując do Arystotelesa, można jeszcze inaczej spojrzeć na mnogość pojęć prawdziwości, które występowały w dziejach sztuki oraz w analizach filozofów współczesnych. Można na pojęcia prawdy w sztuce spojrzeć jako na przejawy *t r z e c h z g o d n o ś c i (adeaquationes)*<sup>53</sup>.

Pierwsza to zgodność dzieła sztuki z *r o z u m e m* ludzkim odczytującym świat. Prawda tutaj odnosi się do rzeczywistości ujętej w sposób racjonalny. Tak rozumiana wartość prawdziwości może mieć bardzo obszerny zakres desygnatów, między innymi w dziedzinie malarstwa: począwszy od charakterologicznego podobieństwa portretu do modelu, poprzez prawdę racjonalną obrazu konstruktywistycznego, oddającego sens przestrzeni ujętej w relacji do teoretycznej koncepcji przestrzeni rzeczywistej, po Ingardenowskie „przesłanie” dzieła malarskiego odniesione do jego faktycznej trafności.

---

<sup>51</sup> W tym obszarze również istnieje kłamstwo: gdy dzieło sztuki „udaje”, że ma coś do powiedzenia, że „niesie” pewną ideę, a w rzeczywistości jego rzekome przesłanie rozmywa się w swoistej hochsztaplerce niedookreśleń lub grze liczmanów pojęciowych.

<sup>52</sup> W odróżnieniu od Ingardena, który swoją klasyfikację skonstruował przede wszystkim na podstawie fenomenologicznej analizy dziedziny sztuki, Władysław Tatarkiewicz (w *Dziejach sześciu pojęć*, s. 357-358) dokonuje przeglądu użycia sześciu znaczeń prawdy w dziejach sztuki i historii estetyki.

<sup>53</sup> Por. L. B a ł d y g a, *Kłamstwo a sztuka* (1988), praca ćwiczeniowa z etyki zawierająca inspirację tego podziału. (Prywatne archiwum W. Chudego).

Drugie rozumienie prawdy polegałoby na zgodności dzieła sztuki (lub jego zawartości) z d o b r e m m o r a l n y m. Dzieło, które afirmuje sens moralny świata ludzkiego – na przykład potwierdza dążenie do doskonałości, odkrywa dramat egzystencji lub po prostu stwierdza harmonię barw czy kształtów – jest prawdziwe w sensie moralnym. Natomiast dzieło, które obraża, wzywa do czynienia zła, upraszcza lub agituje, jest fałszywe lub kłamliwe. Warto zwrócić uwagę, iż to znaczenie prawdy jest samozwrotne względem samego dzieła, potwierdzając fakt, że tworzenie stanowi akt moralny, zobligowany także normami wewnętrznymi samej sztuki. Stąd utwór nie nastawiony pierwszorzędnie na realizację wartości estetycznej – lecz na przykład na oddziaływanie reklamowe – jest nieprawdziwy (neguje wartość prawdy moralnej).

Trzecie rozumienie opiera się na zgodności dzieła z p r a w a m i w e w n ę t r z n y m i sztuki. Jest to prawda artystyczna, mówiąca o doskonałości techniki dzieła, jego wykończeniu i wypełnieniu w sensie formalnym, a także o formie przedstawienia rzeczywistości, do której dzieło się odnosi (Ingardenowa „zwartość”).

Powyższa typologia, oparta na analogii i formie prawdy logicznej, odznacza się dużą ogólnością. Może to utrudniać efektywność oceny poszczególnych dzieł. Jednakże owe trzy zgodności trafnie chyba oddają istotę prawdy dzieła sztuki, którą to prawdę – posuwając się jak najdalej w poszukiwaniu przesłanek metafizyczno-aksjologicznych – określić by można jako (nie zawsze łatwą do odczytania) adekwatność do ładu świata, wyrażającego się między innymi w ładzie panującym pomiędzy zmysłami a intelektem ludzkim.

## 6. PRAWDA SZTUKI I PRAWDA CZŁOWIEKA

W ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat XX wieku dokonała się metodologiczna ewolucja filozofii sztuki. W związku z sukcesywnym odchodzeniem w filozofii nauki od modelu neopozytywistycznego, poszerzone zostało pojęcie racjonalności. Dało to podstawy – przynajmniej w niektórych szkołach i środowiskach – do objęcia dyskursem naukowym zarazem aspektów poznawczych, moralnych i estetycznych. Interpretacja zawartości sądowej dzieł sztuki zbliżyła je, z jednej strony, do języka naukowego, z drugiej zaś – do potocznego. Filozofia egzystencji człowieka znalazła wspólną płaszczyznę z filozofią sztuki. Granica pomiędzy tymi dziedzinami stała się

nieostra, a prawdziwość filozoficzna – niekiedy bliska prawdziwości, którą objawiają wartości estetyczne.

Prawda w sztuce ujawnia się przede wszystkim drogą *z r o z u m i e - n i a* – jak pisał Ingarden – „przeświecającego przez wizję i wzruszenie” estetyczne<sup>54</sup>. Element zrozumienia pozwala na życie sztuką także w perspektywie egzystencjalnej i prawdziwościowej, dostarcza też podstaw do przedmiotowo-racjonalnego traktowania niektórych wymiarów dzieła sztuki i przeżywania estetycznego, dotychczas sytuowanych w dziedzinie irracjonalności.

Historia sztuki notuje już od dawna próby obiektywizacji takich jakości w dziedzinie przeżywania dzieła sztuki, jak smak. Michelet pisał o smaku: „*aimer ce qui est bon*”, czyli „miłość tego, co dobre”<sup>55</sup>, w czym wyrażał prawdziwościowe traktowanie tej jakości estetycznej poprzez wartość obiektywną dobra. O obiektywizacji dzieła świadczy w sposób fundamentalny porcja realności, niezbędna do tego, aby dzieło sztuki uczestniczyło w świecie. Pisze o niej Albert Camus: „Sztuka: jest ona niczym bez rzeczywistości”, ale i „rzeczywistość bez niej jest mało ważna”<sup>56</sup>. Na głęboką, tym razem esencjalną, obiektywność zawartą w dziele sztuki wskazuje również Jan Garewicz, pisząc o dziele przekładu<sup>57</sup>. Zwraca on uwagę, że pojęcie zdrady zawiera w sobie, z jednej strony, momenty fałszu i przekłamania, z drugiej zaś – ujawnienia; ambiwalencję tę odnosi ściśle do pracy tłumacza. Znane powiedzenie: „*traduttore = traditore*” wskazuje na to, że każdy przekład jest interpretacją, będącą z jednej strony zaciemnieniem, z drugiej zaś – wyjaśnieniem. Proces ten, wiążący się z takimi kategoriami filozofii Heideggera, jak „odkrycie” i „zakrycie”, jest swoistą „twórczą zdradą” (termin używany przez krytyka literackiego i filozofa, Roberta Escarpita). Tłumacz zawsze zdradza oryginał, ale zdradzając, pomaga odkryć jego nowe elementy i dotrzeć do obiektywności głębszej, o której niekiedy nie miał pojęcia sam twórca.

Także rzeczywistość symboliczna stanowi świat prawdziwościowy. To ona tworzy kulturę, będącą wielowarstwowym, przenikającym się *ś w i a t e m*

---

<sup>54</sup> *O różnych rozumieniach „prawdziwości”*, s. 447.

<sup>55</sup> Zob. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. III, s. 520.

<sup>56</sup> A. C a m u s, *Artysta i współczesność*, przeł. W. Natanson, „Twórczość”, 1957, nr 4, s. V.

<sup>57</sup> Zob. J. G a r e w i c z, *O konsekwencjach pewnej metafory: pan i niewolnik*, „Teksty”, 1980, nr 5, s. 30-42.

s y m b o l i, który opiera się na atomach i molekułach symbolicznych w rodzaju sfinksa, serca i krzyża. Do metafor, którymi wypełniona jest kultura ludzka, odnoszą się również kategorie prawdy i fałszu. Analogia stanowi zasadę jednej z głównych metod metafizyki, a metafora (obraz, przenośnia) to podstawowy sposób przekazu prawdy w Biblii. Oto dwa najważniejsze wymiary penetracji prawdy: poznawczy i religijny. Trzecim jest sztuka. Każdy twórca wie, że metafora pozwala nieraz lepiej poznać rzeczywistość niż „szkiełko i oko”<sup>58</sup>.

P r a w d a w y g l ą d ó w świata widzialnego to kolejny wymiar rzeczywistości dzieł sztuki, który stwarza podstawę do orzekania prawdziwości oraz racjonalnej wymiany zdań na temat prawdy dzieła sztuki. Wyglądy świata widzialnego: ciała ludzkiego, przyrody i przedmiotów wytworzonych przez człowieka, nie są obojętne w swojej interpretacji plastycznej; mają swoją istotę i w zależności od epoki kultury objawiają swoją dla siebie prawdę. „Historia artystycznego naturalizmu, od Greków aż po impresjonizm, jest historią [...] prawdziwego odkrywania wyglądków” – pisze Roger Fry, cytowany w dziele Gombricha. Również wyglądy uczuć dają podstawę do prawdziwościowego orzekania o sztuce. Tak sugeruje Gombrich za Wordsworthem. Poezja, według tego poety, stanowi odzwierciedlenie wyglądków uczuć, które – zmienne w epokach kulturowych – objawiają swoją istotę historyczną i umożliwiają orzekanie prawdy albo fałszu poprzez ekspresję poetycką<sup>59</sup>. (Ideę wyglądków uczuć daje się, jak łatwo zauważyć, przenieść do innych dziedzin sztuki).

Wątki namysłu nad sztuką ujawniające drogi do prawdy, które wiodą między innymi przez prawidłowości ludzkiego umysłu poetyckiego, talent odczytywania kształtów, a także określanie sensu wyglądków uczuć, zbiegają się na wielkiej planszy n a t u r y l u d z k i e j. Stanowi ona ostateczny punkt odniesienia prawdziwościowego wymiaru dzieła sztuki, z jednej strony jako jego źródło, z drugiej – jako najgłębsze i najistotniejsze kryterium orzekania prawdy o dziele i odnajdywania w nim obiektywizacji ludzkiego świata.

Wielki filozof włoski, G. B. Vico, w swojej koncepcji dziejów myśli ludzkiej zwrócił uwagę, iż na początku dziejów kultury człowiek czerpał

<sup>58</sup> Uzasadnialiśmy to wyżej za Paulem Ricoeurem.

<sup>59</sup> Wordsworth w przedmowie do *Poezji* (rok 1800 i 1815). Zob. T a t a r k i e - w i c z, *Historia estetyki*, t. III, s. 366.

z p o e z j i treści metafizyczne<sup>60</sup>. W epoce Homera czy Hezjoda metafizyka, którą żył człowiek w swoich najwyższych przeżyciach i najistotniejszych poznawczo aktach, nie była nauką abstrakcyjną, lecz opierała się na potężnej zmysłowości, silnej wyobraźni, bogactwie uczuć i obrazów. W swoim dziele *Scienza nuova* (1725) Vico twierdzi, iż ludzie pierwotni wyposażeni byli w odrębny intuicyjny geniusz, którego wyrazem było obrazowanie. Ten typ kultury naocznej i poetyckiej właśnie dał początek ludzkiej cywilizacji, której my jesteśmy późnymi wnukami. To poezja jest pierwszym źródłem cywilizacji, dziś już niekiedy zapomnianym. Przypominają te źródła jedynie najbardziej zagłębieni w sens przeszłości filozofowie dziejów i kultury, jak Hegel czy bardziej współczesny nam Robert Graves, który w swym wizjonerskim dziele *Biała bogini* tropił archaiczny idiom poetycki Europy.

Nadal jednak tkwią w kulturze znaczne siły objawiające prawdę; każda poezja w istocie jest szczególną obrazową metafizyką. W dalszej historii ludzkości rozwinęła się metafizyka abstrakcyjna, o wiele skuteczniejsza w aspekcie intersubiektywnej kontrolowalności (ze względu na czystą racjonalność, którą się posługiwała), jednakże tamta metafizyka poetycka jest ciągle obecna, między innymi w kulturze ludowej oraz sztuce poetyckiej. „Aby napisać dobry wiersz, trzeba czuć jak lud i dzieci” – napisał Vico<sup>61</sup>.

Jak twierdzi – n i e m a k o n f l i k t u między poezją a metafizyką. „Albowiem jedna i druga dąży do prawdy, jedna i druga pomija to, co w rzeczach przypadkowe, aby uchwycić to, co trwałe i konieczne”. „Il vero poetico é un vero metafisico”<sup>62</sup>. Jedyna różnica pomiędzy nimi polega na tym, że „uczony operuje abstrakcyjną refleksją, a poeta konkretnymi przykładami. Poeta odbiega wprawdzie niejednokrotnie od potocznych prawd, ale na to, by dojść do prawdy głębszej; posługuje się nawet fikcją i fałszem, ale po to, aby «w pewnym sensie być bardziej prawdziwym»”<sup>63</sup>.

Teorii osiemnastowiecznego historiozofa odpowiada uniwersalna wizja d ó c h s k r z y d e ł m ą d r o ś c i ludzkiej. Jednym z nich jest metafizyka, myśl filozoficzna ujmująca byt w aspekcie istnienia; metafizyka egzystencjalna, tak bliska konkretowi, jest może najbliższa prawdzie sztuki, dziedzinie, w której operuje się – jak pisał Vico – „konkretnymi przykła-

<sup>60</sup> Zob. tamże, s. 514.

<sup>61</sup> W dziele *De constantio jurisprudentis* (1721), cyt. za: tamże.

<sup>62</sup> Cyt. za: tamże, s. 513.

<sup>63</sup> Powyższy akapit zawiera myśl Vico w ujęciu W. Tatarkiewicza (tamże).



dami”. To ona stanowi drugie skrzydło, obejmujące aspekt treści bytu. To w sztuce, poprzez piękno dzieł, prześwieca prawda eksplorująca naoczne i głębokie wymiary treściowe indywidualnego bytu. Mądrość człowieka dziś unosi ducha ludzkiego na tych dwóch skrzydłach, by ujmować prawdę poprzez wyjaśnienie istnienia i poprzez piękno. Tak wyposażone poznanie – samo będąc „uruchomione” ciekawością i pragnieniem zachwytu – służy doskonałości człowieka, ma bowiem orientację praktyczną.

E k s p r e s j a, będąca podstawową formą działania sztuki, jest prawdą człowieka objawioną poprzez piękno. Pisał R. de Piles, że ekspresja, prawdziwy wyraz dzieła sztuki, „nie charakteryzuje jakiegokolwiek przedmiotu, lecz myśl ludzkiego serca”<sup>64</sup>. Winna być traktowana jako serce prawdy w sztuce głoszącej naturę człowieka. Wyrażając, ocenia rzeczywistość ludzką. Jest świadkiem i sędzią zarówno artysty, jak i – poprzez jego wizję – człowieka w ogóle.

Sztuka wyraża człowieka poprzez piękno, a zarazem realizuje drugą funkcję praktyczną – zmienia go wewnątrz. Biernej stronie ekspresji odpowiada czynna strona k r e a c j i m o r a l n e j. Prawda służy ostatecznie temu, aby człowiek stawał się lepszy. Roman Ingarden, konsekwentny w swojej koncepcji bezpośredniego kontaktu odbiorcy z wartościami istniejącymi w dziele, odczytuje właściwie tę podstawową intuicję sztuki. Również Władimir Nabokov z zastanawiającym uporem wskazuje na ciekawość, wrażliwość, dobroć, harmonię, zachwyty<sup>65</sup> jako najwyższe cele literatury pięknej: autor *Lolity* tak rozumie podstawowe skierowanie sztuki. Ma ona służyć temu, aby człowiek stawał się lepszy.

Potwierdza to proste doświadczenie potoczne. Napotykając przypadkowo w trakcie zabiegania codziennego na strofę poezji Mickiewicza lub Eliota, odbieramy impuls, który każe nam się odnieść do wartości dobra w świecie. Akt rozumiejącego współlistnienia odbiorcy z dziełem zapoczątkowuje złożony i bogaty w znaczenia proces, który Paul Ricoeur nazywa „przyswojeniem”. Osoba otwarta na świat dzieła doznaje podmiotowej przemiany, „zakładającej moment wyłączenia egoistycznego i narcystycznego ego”<sup>66</sup>. Czytelnik, słuchacz lub widz musi odnaleźć się w nowym świecie. Akt przyswojenia jest częściowo aktem wobec samego siebie; wchodząc w przestrzeń nowej praw-

<sup>64</sup> *Cours de peinture* (1708), cyt. za: tamże, s. 477.

<sup>65</sup> V. N a b o k o v, *O książce zatytułowanej „Lolita”* (rodzaj posłowie do *Lolity*), tłum. R. Stiller, Warszawa: PIW 1991, s. 410.

<sup>66</sup> R i c o e u r, *Teoria interpretacji*, s. 187.

dy, podmiot powołuje do życia nowe rozumienie siebie. W procesie, który przypomina zapisaną przez starożytnych fazę *katharsis*, realizuje się „gra”, której skutkiem jest „stopienie horyzontów” światów: dzieła sztuki i obcującego z nim człowieka. Sztuka jest tu stroną aktywną, w tym sensie, że odpowiada na otwartość odbiorcy i konfrontuje go z kontekstem wartości bardziej adekwatnym do jego głębokiego poczucia tożsamości niż kontekst codziennej potoczności. Ricoeur, idąc za H. G. Gadamerem, powiada, iż sztuka ustanawia „prawdziwą *mimesis*”, metamorfozę zgodną z prawdą.

Człowiek poddany działaniu sztuki jest raczej nastawiony na wymiar „jestem” niż na aspekt „myślę” albo „mam”. Po seansie dobrego filmu Bergmana albo Felliniego czujemy jakieś wezwanie do „innego świata”; dowiadujemy się o „imperatywie nawrócenia” („od jutra muszę zmienić swoje życie!”), które uchyli nam drzwi do królestwa prawdy, dobra i piękna. Przejawem tego samego wezwania – choć może na innej płaszczyźnie społecznej recepcji – są łzy wzruszenia towarzyszące niektórym czytelnikom *Małego księcia* lub widzom *Rocznika* z Gregorym Peckiem w roli głównej. Przejycia te i idące za nimi deklaracje są najczęściej równie trwałe, jak ich wewnętrzne źródło, bijące z obszaru emocji człowieka; zazwyczaj szybko mijają, przytłacza je bowiem i zagłusza twarda i pośpieszna rutyna dnia codziennego. Jednakże oczywistość i intencjonalność tych aktów odsłaniają sferę wartości, których dziedzina wykracza poza subiektywność podmiotu przeżywającego. Jest to s f e r a s z t u k i autotelicznie broniąca do siebie dostępu zła, sfera odczytywana zarówno przez starożytnych myślicieli-poetów, jak i teoretyków sztuki XX wieku.

Wiesław Juszczak w tekście zatytułowanym *Sophia* sięga do początków archaicznych sztuki i frazy Pindara z *Ody olimpijskiej*: „Daénti dé kai sophia meidzon [...] dolas teléthei”. Komentując te słowa, pisze: „Mówi on, że dla artysty świadomego, znającego prawa i arkana sztuki, sztuka jest większa, jest prawdziwie wielka, jest prawdziwie sztuką wtedy, gdy jest autentyczna i uczciwa, gdy ani samej siebie nie zwodzi, ani nie jest łudzająca i podstępna, gdy nie ma w niej zdrady, przebiegłości ukrytych celów, które nigdy, jako takie właśnie, jej celami być by nie mogły, wreszcie gdy nie jest występna albo zbrodnicza, gdy nie ma w niej żadnego zła”<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> W. J u s z c z a k, *Sophia*, „Znak”, 41(1989), nr 2-3, s. 140.

## THE PROBLEM OF TRUTH IN THE WORK OF ART

## S u m m a r y

The text aims at considering from various points of view the presence of the value of truth in the work of art. The first step is a phenomenological analysis of epistemological, ontological and aesthetic phenomena connected with perception of the work of art. Its conclusion is the statement that truth belongs to the characteristics of both creation (contents, structure) and reception (cognition of various aspects) of the work. The very fact that the aesthetic value of the object claiming to be beautiful can be discussed proves the presence of the object on the rational-veritable plane.

The next aspect undertaken in the article is concerned with the epistemological and methodological criticism of the view (represented here by R. Ingarden) that there is a radical difference between the objective domains of science and art. An attempt is made to show that the view is rooted rather in ideologically understood scientism and neo-positivism than in a realistic conception of cognition through art. In a completely realistic attitude the borderline between 'what is rationally cognised' and 'what is beautiful' (the sphere of *quasi* in Ingarden's meaning) is not an absolute borderline. The domain of the work of art also contains cognitive elements, often existentially and morally essential for man's life.

As it appears, a similar position can be found in G. B. Vico's texts that proclaim the unity of poetic and metaphysical perspective in ancient beginnings of anthropological thought about the human world. Nowadays a methodological tendency is observed on the philosophical plane that allows joining the veritable and aesthetic aspects, and hence exploring the objective domain of art in the cognitive aspect. This is expressed today, among others, in the increase of the significance of art in social, cultural and scientific life.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** estetyka, epistemologia, wartość, prawda.

**Key words:** aesthetics, epistemology, value, truth.