

HENRYK KIEREŚ

CO SIĘ DZIEJE Z ESTETYKĄ?

Tytuł artykułu jest cytatem z dyskusji podsumowującej obrady interdyscyplinarnego sympozjum znawców sztuki: filozofów i humanistów. Przywołane w nim pytanie postawili humaniści, a wyrażało ono ich zdziwienie oraz niezgodę na proklamowany przez niektórych filozofów relatywizm, kryjący się za tezą o konieczności akceptacji tzw. wielotorowości w estetyce. Podniesiono przy okazji sprawę, iż nie wydaje się słuszne wiązanie zapożyczonego od W. Tatarkiewicza wyrażenia „wieloma torami” z relatywizmem w estetyce. Ta ostatnia była dla polskiego uczonego zbiorem nauk i dyscyplin o sztuce, jednakże każdej z nich przypisywał określony aspekt i kompetencje poznawcze. Był przekonany, że wielotorowość badań odśloni wielorodne oblicze sztuki i pozwoli wnikać w jej tajniki. Dodano, że osobną kwestię stanowi Tatarkiewicza koncepcja estetyki filozoficznej¹. W dalszych etapach debaty przywołano inne autorytety polskiej estetyki, m.in. H. Elzenberga, M. Wallisa i R. Ingardena, z intencją usankcjonowania relatywizmu, choćby umiarkowanego, bądź oddalenia jego roszczeń. Zwolennicy tzw. pluralizmu metodologiczno-teoriopoznawczego w estetyce filozoficznej wskazywali na

Prof. dr hab. HENRYK KIEREŚ: Wydział Filozofii KUL, Katedra Filozofii Sztuki, 20-950 Lublin, Al. Raławickie 14.

¹ Zob. W. T a t a r k i e w i c z, *Wieloma torami*, w: t e n ż e, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 225-234. Celem estetyki filozoficznej, podobnie jak wszelkiej filozofii, jest – według Tatarkiewicza – porządkowanie pojęć, czyli budowanie tzw. alternatywnych definicji. W przypadku alternatywnej definicji sztuki Tatarkiewicz buduje definicję sprawozdawczą, a w jej zakresie umieszcza trzy konkurujące ze sobą w dziejach kultury europejskiej t e o r i e sztuki: maniczną, ejdetyczną i prywatywną, zob. *Definicja sztuki*, w: tamże, s. 11-39. Jest to rozwiązanie błędne, oparte na nieporozumieniu. Zob. H. K i e r e ś, *Spór o teorię sztuki*, w: t e n ż e, *Służyć kulturze*, Lublin 1998, s. 127-144, szczególnie 136 n.

jego poznawczą płodność, która jest naturalnym następstwem proteuszowego oblicza sztuki, czyli jej wielowykładalności (wieloznaczności). Dodali również, że pluralizm poznawczy jest światowym trendem w estetyce filozoficznej oraz humanistycznej; ignorowanie tego trendu, czyli upieranie się przy monizmie poznawczym, prowadzi do naukowego zaścianka². Przeciwnicy relatywizmu argumentowali, iż jest to stanowisko, które lekceważy kardynalne wymogi racjonalności i dorzeczości dyskursu naukowego³, a moda na relatywizm zobowiązuje do przemyślenia problemu estetyki filozoficznej i ważności jej ustaleń dla humanistyki. Postulat ten zwięździł dorobek symposium, a niniejszy artykuł podejmuje zawarte w nim wyzwania z intencją uporządkowania ważniejszych aspektów problemu estetyki i humanistyki.

Na czym polega problem estetyki? Dyscyplina ta jest w stanie kryzysu. O jego istnieniu i głębokości świadczy zalew autotematycznych sympozjów i antologii, które są bądź plonem tychże sympozjów, bądź wglądem w dzieje estetyki sięgającym pierwocin kultury europejskiej, a nawet konfrontującym jej osiągnięcia z dorobkiem pozaeuropejskich cywilizacji i kultur. Świadczy o nim także ostrożność deklaracji badawczych we wstępach do monografii poświęconych sztuce oraz lojalność haseł słownikowych o estetyce, wyliczających związane z nią trudności. Rozważania metaestetyczne są bezradne wobec pytania o estetykę, a niektóre zdumiewająco pomysłowe w mnożeniu epitetów pod jej adresem. Mówi się, że estetyka jest dziedziną o „mętnych wodach”, że jest poznawczo jałowa, że jest *retarded child of philosophy*, że zajmują się nią *castrated creators*, żyjący w sterylnym i fikcyjnym *cloud-kookooland*, i że jest ona tym, czym ornitologia dla ptaków⁴. Charaktery-

² Trend ten znajdziemy np. w następujących pozycjach: *Ruchome granice. Studia i szkice*, red. M. Grzeźczak, Gdynia 1968; M. W e i t z, *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago–London 1977; L. D o l e ż e l, *Mimesis and Possible Worlds*, Middlesex 1983; M.-L. R y a n, *Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana: Bloomington 1991; *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretyczno-literackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992; *Aspects of Relativism. Moral, Cognitive, and Literary*, ed. J. E. Bayley, Lanham–New York–London 1992; „The Journal of Aesthetics and Art. Criticism. Aesthetics: Past and Present”, 2 (1993) 51.

³ Na temat polemiki z relatywizmem zob. A. B. S t ę p i e Ń, *Teoria poznania. Zarys kursu uniwersyteckiego*, Lublin 1971, s. 71-73.

⁴ Np. E. M o v o t - S i r, *Wstęp*, w: E. F. K a e l i n, *An Existential Aesthetic. The Theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison 1966, s. vii; N. Z a n g w i l l, *Estetyka i sztuka*, RF, 36 (1988), z. 1, s. 185; P. E. R i c h t e r, *Perspectives in Aesthetics. Plato to Camus*, New York 1967, s. 453 nn.; E. B u l l o u g h, *The Modern Conceptions of Aesthetics*, w: t e n ż e, *Aesthetics. Lectures and Essays*, London 1957, s. 7-15; W. S t r ó - ż e w s k i, *Estetyka*, w: *Leksykon filozofii klasycznej*, red. J. Herbut, Lublin 1997, s. 167-171.

styczne, że krytykujący własną dyscyplinę estetycy ani myślą o honorowym podaniu się do dymisji, a „bezpłodna” estetyka kwitnie instytucjonalnie⁵. – Co to jest kryzys i w jakiej mierze dotyczy on estetyki?

Można sądzić, że kryzysogenna jest już wieloznaczność nazwy „estetyka”, oznacza się nią bowiem (jeśli pominiemy jej użycia potoczne) zarówno filozofię piękna i sztuki, jak i wszelkie humanistyczne, krytyczne oraz artystyczne dywagacje poświęcone pięknu i sztuce, a nawet – w postaci tzw. estetyki *implicite* – ich wizje zawarte w dziełach sztuki. I tak mówi się o estetyce R. Ingardena – filozofa, K. Górskiego – humanisty, A. Osęki – krytyka artystycznego, H. Sienkiewicza – artysty, a wreszcie o estetyce *Szewców* Witkacego. Ta notoryczna wieloznaczność rodzi pokusę (jakże miłą wielu humanistom, krytykom i artystom), aby wiedzę filozoficzną traktować jako równosilną poznawczo z wiedzą humanistyczną oraz poglądami krytyków i artystów, a nawet jako wiedzę pośledniejszą poznawczo, bo – jak się mówi – „abstrakcyjną”, czyli oderwaną od żywego kontaktu ze sztuką. Ten stan rzeczy odsyła do problemu zasadności użycia nazwy „estetyka” w odniesieniu do filozofii piękna i sztuki, co z kolei wymaga studium historyczno-filozoficznego poświęconego tradycji estetycznej w filozofii. Tradycja ta ma swe (przynajmniej nominalne) początki w myśli A. Baumgartena w połowie XVIII w., a rozwija się w łonie filozofii pokartezjańskiej jako jej krytyczna kontynuacja. To ideowe powinowactwo domaga się wielu wyjaśnień, np.: Czym była estetyka dla jej twórcy, A. Baumgartena? W jakiej mierze tradycja estetyczna jest spadkobierczynią nierozstrzygalnych dylematów filozofii pokartezjańskiej?⁶ Odnotujmy, że analogiczne studium należałoby poświęcić problemowi wpływu myśli nowożytnej na kształtowanie się koncepcji humanistyki. – Wróćmy do pytania o kryzys estetyki.

Estetyka filozoficzna, czy po prostu filozofia sztuki, ma wyjaśnić fakt sztuki, ma więc być narzędziem rozumienia sztuki, a tymczasem – jak zaświadczyają sami estetycy – nie potrafi ona przekroczyć progu pytania: Co to jest sztuka? Co to jest piękno? Owszem, estetyka dorobiła się wielu definicji i teorii, ale ten bogaty spadek świadczy przeciwko estetyce! Dlaczego? Wspomniane definicje i teorie są rozbieżne, a nawet przeciwstawne, z czego

⁵ Zob. S. M o r a w s k i, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wrocław 1992, s. 113 n.

⁶ Zob. H. K i e r e ś, *Estetyka czy (i jaka) filozofia sztuki*, w: t e n ż e, *Sztuka wobec natury*, Warszawa 1997, s. 203-225; *Na czym polega problem estetyki?*, w: t e n ż e, *Służyć kulturze*, s. 119-126.

wynika, że estetycy nie wyjaśniają faktów, lecz fakty te apriorycznie (normatywnie) tworzą, chcą pouczyć artystów, co i jak powinni tworzyć. Czasem się to udaje i artyści tworzą „pod dyktando” określonej, rzekomo uniwersalnej teorii estetycznej, która jest zaledwie wyrazem upodobań estetyka lub – co gorsza – funkcją ideologii społecznej, zasadniczo jednak ekspansywna sztuka unieważnia wszelkie teorie estetyczne. Nasuwa się nieodparta konkluzja, że skoro estetycy nie rozumieją sztuki, trudno od nich oczekiwać rozumienia estetyki. Inaczej mówiąc, estetyk rozumie wyłącznie własną estetykę, zaprojektowaną. Jest to kolejna przyczyna kryzysu estetyki: jej wielorodność. Zauważa się, że bogactwo kierunków artystycznych w sztuce jest czymś naturalnym, ale bogactwo różniących się pomiędzy sobą wyjaśnień sztuki to skandal w estetyce. Przecież estetyka jest nauką o sztuce, a nie sztuką. Świadomi osobliwej sytuacji ich własnej dyscypliny, estetycy pytają: „śmierć” estetyki czy jej transformacja?

W dyskusji nad powyższą kwestią dominuje pogląd wyrastający z postmodernistycznej ideologii „anty” – tzw. antyesencjalizm. Jego przedstawiciele skazują na banicję estetykę tradycyjną, a w jej miejsce lansują antyestetykę. Są oni zdania, że estetyka będzie tkwić w kryzysie dopóty, dopóki estetycy będą poszukiwać „wiecznej esencji” (*eternal essence*) czy „wspólnego mianownika” (*common denominator*) sztuki i piękna, dopóki nie zrozumieją, że sztuka jest przejawem ludzkiej wolności i kreatywności (*freedom and creativity; suche nach Freiheit*), a więc czegoś, czego nie sposób *a priori* zdeterminować. Prawdę tę antycypowano w estetyce i sztuce już od greckiej starożytności, a zrealizowała się ona w pełni na gruncie sztuki awangardowej XX wieku, którą trafnie nazwano antysztuką. „Anty” oznacza, że sztuka jako aktywność autonomiczna i autoteliczna poprzedza logicznie i faktycznie estetykę, zatem tę ostatnią należy uwolnić od „pociągu do uogólniania” (L. Wittgenstein) czy „pokusy metafizyki” (J. Derrida) i poddać ją regule: *Different times call for different philosophies*. Antyesencjaliści filozofują w stylizacji metajęzykowej, głoszą więc, że pojęcie sztuki i wszystkie pojęcia dyskursu estetycznego są pojęciami otwartymi (*open concepts*): ich treść i zakres zależą wyłącznie od woli ich użytkowników (od konwencji), a w tej sytuacji – konkludują – estetykę można uprawiać na dwa sposoby: 1) deskryptywnie – jako naukowy, czyli pozbawiony ocen, opis świata sztuki, 2) „egzy-

stencjalnie” – jako ekspresję doznań i skojarzeń wywołanych spotkaniem ze sztuką⁷.

Odpowiedzią na antyesencjalizm są dwa argumenty. Pierwszy wskazuje na uwikłanie antyesencjalizmu w błąd braku wynikania (*non sequitur*), mianowicie z tego, że nie zbudowano zadowalającej definicji (teorii) piękna czy sztuki, nie wynika, iż jest to – jak chcą antyesencjaliści – logicznie wykluczone. Drugi argument podnosi, że antyesencjalizm sankcjonuje w sztuce anarchizm, czym zasadniczo eliminuje ją z pola racjonalnego dyskursu kulturowego. I tak, estetyka deskryptywna to rodzaj nudnego i banalnego poznawczo „księgowania” osobliwości estetycznych w sztuce, a estetyka „egzystencjalnie zaangażowana” (ekspresjonistyczna) jest „fragmentem życiorysu estetyka” – jej tezy są niesprawdzałne. Zwolennicy antyestetyki deskryptywnej nie rozumieją tego, o czym mówią, a antyestetycy „ekspresjonści” nie rozumieją tego, co mówią. Charakterystyczne jednak, że choć krytyka antyesencjalizmu jest trafna, to jej autorzy są zastanawiająco bezradni wobec problemu estetyki. Wiedzą, że estetyka nie może być skażona błędem redukcjonizmu i normatywizmu – na co słusznie zwrócili uwagę antyesencjaliści – mają także rację, broniąc jej przed naporem relatywizmu (antyesencjalizmu), ale nie potrafią wypracować stosownej strategii poznawczej i dokonać niezbędnej transformacji własnej dyscypliny⁸. I właśnie ta patowa sytuacja jest oznaką kryzysu w estetyce filozoficznej, a dokładnie mówiąc, kryzysu tradycji estetycznej, pobaumgartenowskiej, nazywanej przez antyesencjalistów estetyką tradycyjną. Dłaczego tradycja ta ponosi porażkę i jest skazana na nieuchronność normatywizmu i redukcjonizmu?

Estetyka tzw. tradycyjna postawiła sobie za cel sformułowanie uniwersalnego kryterium oceny dorobku sztuki, a kryterium to miało się zawierać w jednoznacznej definicji sztuki lub piękna (w sztuce) bądź sztuk tzw. pięknych. Definicja ta miała pełnić dwie funkcje poznawcze: 1) że obcujemy z wytworem sztuki, 2) że ów wytwór realizuje piękno (wartość estetyczną) lub go nie realizuje. Jednakże już na długo przed atakiem antyesencjalizmu niektórzy estetycy, np. E. Bullough, K. Fiedler czy N. Hartmann, dostrzegają, że najsłabszym punktem estetyki jest niemożliwość dotarcia do takiego kryte-

⁷ W sprawie antyesencjalizmu zob. H. K i e r e ś, *Angłosaska estetyka analityczna*, w: A. B. S t ę p i e ń, *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986², s. 143-175; H. K i e r e ś, *Problem definicji sztuki*, „Roczniki Filozoficzne”, 47 (1999), z. 2, s. 169-177.

⁸ Por. *Kryzys estetyki?*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983; *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Warszawa 1987.

rium. Dzieje estetyki dowodzą, że estetyka sobie, a sztuka sobie, a więc że sztuka notorycznie unieważnia teorie estetyczne. Ten rozróżnienie stał się „kamieniem węgielnym” antyesencjalizmu i jego pomysłu zreformowania estetyki w antyestetykę.

Problem wspomnianego kryterium jest ważny, a jego rozstrzygnięcie mieści się w zakresie przedmiotu i kompetencji filozofii sztuki. Można sądzić, że błąd tradycji estetycznej nie polegał na poszukiwaniu kryterium uniwersalnego, lecz na postawieniu mu wymogu jednoznaczności, czego konsekwencją musiały być normatywizm i redukcjonizm w odniesieniu do sztuki, a przede wszystkim bulwersująca rozbieżność pomiędzy ustaleniami rozmaitych estetyk. Kryterium takie musi być uniwersalne, czyli ogarniać całość dorobku w sztuce, ale także neutralne, a więc pozbawione aprioryzmu. Gdyby raczej mieli antyesencjaliści, którzy twierdzą, że nie istnieje kryterium oceny sztuki spełniające wymienione warunki, wówczas istotę sztuki określałby anarchizm, estetyka zaś – jeśli w ogóle miałaby jakikolwiek sens kulturowy – byłaby dyscypliną *ex post* wobec sztuki i jej dokonań. Estetyka-antyestetyka znosiłaby różnice pomiędzy filozofią sztuki, naukami humanistycznymi o sztuce i krytyką artystyczną, a przynajmniej ingerowałaby w kompetencje poznawcze humanistyki i krytyki artystycznej. Dodać wypada, że nie mówimy o możliwościach, lecz opisujemy istniejący stan rzeczy. W sztuce króluje antysztuka, której wykładnią są tezy: „Sztuką jest wszystko” lub „Sztuką jest to, co za sztukę zostanie uznane”, tymczasem komentujący antysztukę estetycy poszukują w jej manifestacjach przysłowiowego „kamienia filozoficznego” zawartego w depozycie wolności i kreatywności⁹. Czy istnieje ogólne i neutralne kryterium oceny sztuki i na jakim etapie wyjaśniania faktu sztuki należy go poszukiwać?

Błąd tradycji estetycznej jest podwójny. Mianowicie wymagała ona, aby kryterium to było jednoznaczne, a nadzieję na jego znalezienie związała z istotową definicją sztuki, piękna lub sztuk pięknych. Od definicji tej wymagano podania zestawu koniecznych i wystarczających (*necessary and sufficient*) warunków czy właściwości sztuki resp. jej piękna. Zabieg ten prowadził z konieczności do – mówiąc językiem antyesencjalizmu – „zamknięcia” definiowanego pojęcia, arbitralnego zaprojektowania jego sensu (zakresu i treści), czyli do redukcjonizmu, a w efekcie do normatywizmu: odmówienia

⁹ Np. P. K a w e c k i, *Kulturowe pojmowanie sztuki*, Gdańsk 1996; B. F r y d r y - c z a k, *Między gestem a dyskursem. Szkice z teorii sztuki*, Warszawa 1998; T. S z k o - ł u t, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999.

rangi dzieła sztuki czy kwalifikacji piękna temu, co nie spełnia wyszczególnionego w nim kryterium. Z kolei błąd tradycji antyestetycznej polega na przyjęciu tezy o równości poznawczej wszelkich wykładni sztuki. Według antyesencjalistów pojęcie sztuki jest pojęciem tzw. otwartym, czyli nieprzewycięzalnie wieloznacznym (*perennially debatable, flexible*), z czego wynika, że „sztuką jest wszystko” i że o sztuce można prawomocnie twierdzić cokolwiek! Wróćmy do pytania o kryterium oceny sztuki i rozważmy zawarty w nim problem na gruncie klasycznej filozofii sztuki.

Według definicji, znanej już starożytnym Grekom, sztuka to sprawność (cnota) rozumu praktycznego do celowego pokierowania wytwarzaniem (*recta ratio factibilium*). Zauważmy, że w świetle tej definicji nie jest ważne, czy ludzkie dzieła są piękne czy brzydkie, czy są użyteczne czy bezużyteczne („bezinteresowne”), tak jak w świetle klasycznej definicji człowieka – *homo est animal rationale* – nie ma znaczenia, czy konkretny człowiek jest Chińczykiem czy Murzynem, czy jest zdrowy czy chory, wysoki czy niski. Sztuka jest więc, w swym źródłowym znaczeniu, określoną jakością-doskonałością bytu ludzkiego, dzięki której człowiek potrafi c e l o w o wytwarzać. Tyle definicja. Pozostaje jednak ważne pytanie: co to znaczy „wytwarzać c e l o w o”?

Zgodzimy się, że na powyższe pytanie estetyka musi odpowiedzieć, jeśli chce być filozoficzną nauką o sztuce, a więc taką nauką, która wyjaśniając sztukę, wskazuje na ostateczną rację jej istnienia. – Z tym postulatem wiąże się następny problem, z którym musi uporać się estetyk. Otóż wiadomo, że nie istnieje coś takiego, jak estetyka po prostu, jako jednolita teoretycznie i powszechnie akceptowana filozoficzna nauka o sztuce. Mówimy przecież o estetyce np. I. Kanta, G. Hegla czy B. Crocego, mówimy także (niezależnie od tego, czy słusznie!) o estetyce Platona, Arystotelesa czy św. Tomasza z Akwinu. Co więcej, mówimy również o estetyce poszczególnych szkół filozoficznych, np. o estetyce fenomenologicznej, analitycznej, marksistowskiej, egzystencjalistycznej, hermeneutycznej czy dialogicznej. Wynika z tego, że w ramach f i l o z o f i i s z t u k i konkurują ze sobą r ó ż n e estetyki, wyrastające z odmiennych koncepcji świata (ontologii). Nie skazuje to nas bynajmniej na bezkrytyczną akceptację relatywizmu w teorii sztuki, relatywizmu nazywanego dziś zwodniczo „pluralizmem” czy „wielotorowością” estetyki, gdyż spór o estetykę przenosi się na grunt sporu o filozofię, o taką jej odmianę, która oddaje sprawiedliwość światu, także sztuce. – Pozostajemy przy tej sprawie.

Wszystkie istniejące estetyki są egzemplifikacją trzech nurtów filozoficznych, zmagających się ze sobą w dziejach kultury Zachodu. Są to: statyzm ontologiczny (Pitagoras, Parmenides, Platon), ontologiczny wariabilizm (Heraklit, Anaksymander) i realistyczna metafizyka bytu (Arystoteles, Tomasz z Akwinu). Na gruncie statyzmu powstaje „ejdetyczna” teoria sztuki, a na gruncie wariabilizmu – teoria „maniczna”. Obie teorie mają charakter kognitywny: sztuka jest rodzajem bezpośredniego poznania (*primordial experience*, *Ur-Erfahrung*) Natury: idei lub tego, co idealne („ejdetyczna”), bądź też możliwości („maniczna”); w obu zarówno sztuka, jak i teoria sztuki (estetyka) są w y ł ą c z n i e ilustracją kluczowych tez (założeń) ontologicznych! Co ważniejsze, wymienione ontologie – skrajne względem siebie – w równym stopniu rozmiągają się z realnym światem i ze sztuką. Krótko mówiąc, obie ontologie i teorie sztuki nie tyle wyjaśniają fakt sztuki, ile ten fakt k r e u j ą, wnosząc tym samym dwupłaszczyznowy normatywizm i redukcjonizm, który jest rozpięty od aprioryzmu (jednoznaczności) do relatywizmu (wieloznaczności). – Czy powyższych błędów unika tzw. prywatywna teoria sztuki, której zapleczem jest realistyczna metafizyka bytu?

Odnotujmy najpierw, że wyłącznie na gruncie tej koncepcji filozofii możliwe jest postawienie problemu sztuki w sposób właściwy i pełny oraz nie ingerujący w kompetencje poznawcze innych nauk o sztuce, szczególnie humanistyki. Filozofia sztuki powinna odpowiedzieć na trzy następujące pytania: Co to jest sztuka? Jaka jest ostateczna racja bytu sztuki? Jaki jest związek sztuki z rzeczywistością, związek widziany w aspekcie prawdy, dobra moralnego, piękna i świętości (religii)? Kolejność pytań jest nieprzypadkowa, pokrywa się bowiem z etapami badawczymi i progresją poznawczą związaną z bogactwem problemu sztuki.

Wiemy już, że sztuka jest trwałą dyspozycją (cnotą) rozumu praktycznego do właściwego pokierowania wytwarzaniem. Definicja ta ma następujące zalety: a) wyrasta z ateoretycznego – nie wnoszącego z sobą żadnych założeń – opisu ludzkiej twórczości; b) obejmuje wszelką ludzką wytwórczość: sztuką jest logika, retoryka, medycyna, szewstwo, uprawa pola czy poezja; c) nie wnosi z sobą żadnych apriorycznych kryteriów oceny sztuki.

Dlaczego sztuka istnieje? Odpowiedź była znana autorom starożytnym, a jej pełne sformułowanie znajdziemy u Tomasza z Akwinu: *Ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura ficit* – „Sztuka naśladuje naturę i uzupełnia zastane w niej braki” (*In IV Sent.* 42, 2). – Co to znaczy: „Sztuka naśladuje naturę”?

W filozofii klasycznej naturą nie jest ani Idea, ani Przyroda, ani mityczna *Vis Incognita* generująca możliwości, lecz jest nią forma substancjalna, która jest w bycie-konkrete trwałym podłożem zmian, w poznaniu zaś jest tym, co ujmujemy z konkretności dzięki abstrakcji (spontanicznej lub metodycznej), kiedy mówimy: koń, drzewo, człowiek. Natura jest więc przez nas ujmowana w pojęciu ogólnym jako istota czegoś, a tym samym stanowi ona poznawczą podstawę kategoryalizacji świata. Powstawanie czegoś „z natury” (w odróżnieniu od powstawania przez przypadek lub dzięki sztuce) polega na bytowym powiązaniu formy z „pobudzającą” ją, lecz bierną materią (pierwszą); ta dynamiczna współzależność, uwarunkowana także wpływem okoliczności zewnętrznych, jest powodem pojawienia się braków. Brakiem w bycie-konkrete jest to, co przysługuje temu bytowi na mocy jego natury, np. choroba jest brakiem zdrowia; braki umiejscawiają się w aspektach integrujących i doskonałościowych bytów. Poznanie braków dokonuje się na tle wiedzy istotowej, dotyczącej tego, co – bezwzględnie lub względnie – konieczne dla czegoś, dla jakiegoś konkretności. Rozpoznanie braku otwiera sposobność jego eliminacji, a do tego właśnie służy sztuka. Ostateczną zatem racją istnienia sztuki, tym, co usprawiedliwia jej obecność w świecie, jest fakt występowania braków bytowych. Sztuka, usuwając braki – doskonali świat, czyli wnosi do świata piękno jako doskonałość bytową.

Z powyższego wynika, że sztuka naśladuje naturę, ale nie naśladuje jej „w” wytworze, np. kopiując zastany świat, lecz w sposobie działania: *Ars imitatur naturam in sua operatione* (STh 117, q; *In Polit.* I, 1), zatem naśladowanie w sztuce to po prostu działanie c e l o w e, analogiczne do celowości w działaniu natury. Celowość w sztuce ma dwa, ściśle powiązane aspekty: 1) celem wewnętrznym sztuki j a k o sztuki jest wytworzenie dzieła, np. celem sztuki szkatułkowej jest łódź; 2) celem zewnętrznym sztuki jest c e l d z i e ł a, np. łódź powinna pływać. Te dwa cele realizuje k a ż d a sztuka, z czego wynika, że jest ona nieodwołalnie związana z realnym światem, że jej dzieła wnoszą realne zmiany do tego świata. Poszukiwanym zatem przez estetyków ogólnym kryterium oceny celowości (sensowności) sztuki jest otaczająca nas rzeczywistość. Jeśli określona sztuka doskonali świat, to jej dzieła są dziełami p i ę k n y m i, jeśli zaś pomnaża w świecie braki, to jej dzieła – choćby były a r t y s t y c z n i e piękne – są dziełami chybnymi, skażonymi realną brzydota.

Dzieła sztuki są obrazem ludzkiej w i e d z y o świecie oraz w y r a - z e m (ekspresją) w o l i doskonalenia świata, a wiemy doskonale, że wiedza może być prawdziwa, ale może także być fałszywa. Jeśli wiedza o świecie jest fałszywa, dzieła sztuki z k o n i e c z n o ś c i rozmiągają się ze światem i z celem życia ludzkiego. Sztuka wyrastająca z prawdy wnosi do

świata piękno, tworzy arcydzieła. Dotyczy to wszelkich sztuk, dlatego wyróżnienie sztuk tzw. pięknych nie ma sensu, a wyrażenie „sztuki piękne” jest redundantne.

Jak należałoby sztuki podzielić? Zauważmy wpierw, że żadna ze sztuk nie jest bardziej czy mniej sztuką, chociaż zajmują one różne miejsca w życiu człowieka, mają dla nas różną doniosłość. Z tej racji należy wyróżnić następujące odmiany sztuki: 1) doskonalące życie biologiczne człowieka, 2) dyscyplinujące ludzkie myślenie i działanie, 3) doskonalące (aktualizujące) ducha ludzkiego. Cel kultury polega na rozpoznaniu miejsca i roli sztuk w życiu człowieka oraz na ich zharmonizowaniu, zbudowaniu ich hierarchii.

Może się wydawać, że kiedy mówimy, iż ogólnym kryterium oceny dzieł sztuki jest realny świat, nie mówimy nic odkrywczego, a ponadto może się pojawić pytanie: jak takie ogólne – by nie rzec: ogólnikowe – kryterium stosować?

Jest to pytanie trafne i zasadne, ale nie dotyczy ono filozofii sztuki. Kompetencje filozofii sztuki kończą się na podaniu ogólnego kryterium oceny sztuki, ponieważ filozofia wyjaśnia fakt sztuki i nie zajmuje się dorobkiem sztuki, jej dziełami. To zadanie należy do kompetencji innych nauk o sztuce, nauk szczegółowych: humanistyki – historii i filologii – oraz psychologii, socjologii czy pedagogiki, które wyjaśniają, czyli opisują, interpretują i oceniają, poszczególne dzieła sztuki, nurty artystyczne, manifesty itp., a czynią to, wnikając w różnorodne uwarunkowania towarzyszące sztuce i rekonstruując rozmaite kryteria twórczości. Uwarunkowań tych jest wiele, np. są to uwarunkowania psychologiczne, społeczne, religijne oraz filozoficzne. Wspomniane uwarunkowania wpływają na światopogląd artysty, a tym samym determinują jego sztukę. Ujawnienie tych czynników umożliwia zrozumienie konkretnej twórczości, konkretnych dzieł, daje obraz człowieka historycznego, zmagającego się ze światem i z samym sobą.

Powtórzmy: estetyka *f i l o z o f i c z n a* nie zajmuje się wynajdywaniem szczegółowych kryteriów oceny sztuki, ponieważ estetyka nie analizuje i nie ocenia dorobku sztuki. Estetyk może, co najwyżej, zilustrować słuszność własnych twierdzeń, podając określony przykład z terenu sztuki, np. kiedy demonstruje, że jakiś nurt w sztuce jest ilustracją określonej błędnej filozofii (ontologii), a jest tak w przypadku tzw. antysztuki, która wyrasta z ontologicznego wariabilizmu i „maniczno”-ekspresyjnej teorii sztuki¹⁰.

¹⁰ Zob. H. K i e r e ś, *Klasyczna („prywatyna”) teoria sztuki*, w: t e n ż e, *Sztuka wobec natury*, s. 227-265.

WHAT IS HAPPENING TO AESTHETICS?

S u m m a r y

In order to answer the question 'What is happening to aesthetics?' in the title of the article one has to decide what the problem of aesthetics consists in. The discipline is in a crisis, and sometimes its 'death' is announced and the rule of anti-aesthetics is proclaimed whereas the debate 'Aesthetics or anti-aesthetics?' ends up in a cognitive stalemate: aesthetics is tainted with the error of normativism and reductionism; and anti-aesthetics finishes in relativism. Hence a return is necessary to the classical philosophy (metaphysics) of art (Aristotle, Thomas Aquinas) that avoids errors of the aesthetic tradition and works out a universal and neutral criterion for evaluating purposefulness in art, and also does not interfere with the competence of humanities or of art criticism.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: estetyka, filozofia sztuki, dzieje pojęć.

Key words: aesthetics, philosophy of art, history of notions.