

Henryk Kiereś

Sztuka a prawda

Człowiek w Kulturze 2, 51-69

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Henryk Kiereś

Sztuka a prawda*

"Człowiek w kulturze", 1994 nr 2, s. 51-69

Kiedy starożytni Grecy odkryli sztukę, prawie natychmiast dali wyraz przekonaniu, że zarówno jej uprawianie, jak i zgłębianie jej tajników to zadania niełatwe. Myśl te najwziężej sformułował Pindar z Teb mówiąc po prostu: „Sztuka jest rzeczą trudną” (*Olympia IX*, 107)¹. Znajdziemy ją także w znanym fragmencie aforyzmu Hipokratesa: *Ars longa vita brevis* — mało jednego życia, aby sztukę wyczerpać twórczo i poznać wszystko, co da się dzięki niej wytworzyć. Przykłady podobnych wypowiedzi można by mnożyć, a sięgałyby one czasów nam współczesnych, bowiem trudno uchwytnie pochodzenie sztuki i jej zdumiewająca różnorodność sprawiły i sprawiają nadal, że na jej patrona nadaje się najlepiej syn Okeanosa i Tetydy, mitologiczny Proteusz wyposażony w dar wieszczania oraz w zdolność przybierania różnych postaci.

Nic dziwnego, że w tej sytuacji pytanie o związek sztuki z prawdą budzi respekt podwójny, ponieważ spotykają się w nim sztuka oraz prawda — obie równie trudne! Kto podejmie obecne w nim wyzwanie i podda studiom postawiony w nim problem, nieuchronnie doświadczy, jak respekt wobec niego pogłębia się, a nawet jak prze-

* Artykuł jest poszerzone wersją odczytu wygłoszonego w ramach XXXIV Tygodnia Filozoficznego pt. „Sztuka: mimesis czy kreacja”, który odbył się w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w marcu 1992 roku.

¹ Cytaty, po których następują odnośniki w nawiasach, pochodzą głównie z: Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. Estetyka starożytna, III, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.

mienia się w rozterkę bliską zwątpieniu w możliwość znalezienia zadowalającego rozwiązania. A będzie to niezależne od tego, czy wystąpi on w roli profesjonalnego znawcy sztuki czy też jako rozmówany w niej amator. Dlaczego? Pytanie nieomal że retoryczne! Przecież *ars longa est*, a dzieje zgłębiania jej istoty są równie długie, co prawie beznadziejnie zagmatwane, czego wymownym świadectwem jest bogaty wachlarz konkurujących ze sobą teorii, co stanowi bezdyskusyjny dowód na to, iż *ars difficilis est*.

Co zatem sprawia, że pomimo tak zniechęcających trudności, znanych dobrze każdemu, kto nieprzypadkowo zetknął się ze sztuką, od prawie trzech tysięcy lat powracamy do pytania o jej związek z prawdą? Można sądzić, że przede wszystkim dlatego, ponieważ — krótko mówiąc — trudno sobie przedstawić sztukę zdyspensowaną od prawdy. Spróbujmy powiedzieć znanemu nam twórcy, że jego sztuka jest fałszywa, i nie doświadczyć jednocześnie, jak tym sądem głęboko dotknęliśmy swego rozmówcę; powtórzmy to samo teoretykowi sztuki, a natychmiast zacznie on rozróżniać, argumentować i ilustrować własne tezy odpowiednimi jego zdaniem przykładami; i wreszcie przypomnijmy sobie nasze spory o sztukę, w których prawda odgrywa rolę ostatecznej instancji wydawanych przez nas werdyktów. Nie wydaje się prawdopodobne, abyśmy wszyscy ulegali złudzeniu.

Wiemy dobrze, że sztuka przenika nasze życie na wskroś; narzędzia udoskonalają życie materialne, natomiast dzieła sztuki tzw. pięknej wywierają wpływ na życie duchowe. Kiedy spytamy, co stanowi gwa-

² Ważniejsze prace w języku polskim zob. Antoni B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986, 139; Etienne Gilson, *The Arts of the Beautiful*, New York 1965; J. K. Feibleman, *The Truth — Value of Art*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 1966, 4, 501-508; J. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946; tegoż: *Implied Truth in Literature*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19, 1960, 1, 37-46; M. Macdonald, *The Language of Fiction*, w: J. Margolis, *Philosophy Looks at the Arts*, New York 1962, 181-196; J. Mitchell, *Truth in Fiction*, w: *Philosophy and the Arts*. Royal Institute for Philosophy Lectures, Edinburgh 1973, 1-22; D. N. Morgan, *Must Art Tell the Truth?* *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967, 1, 17-27; F. E. Sparshott, *Truth in fiction*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967, 1, 3-7.

rancję sprawności narzędzia w jego kluczowej funkcji przekształcania świata przyrody, odpowiedź nasunie się sama: ponieważ jest ono zbudowane wedle jego bezwzględnych praw. Zgodność narzędzia z rzeczywistością materialną jest warunkiem *sine qua non* osiągnięcia za jego pomocą celów, jakie stawia sobie ich wytwórca. Czy ten sam warunek obejmuje także sztuki piękne? Czy podlegają mu w równej mierze taniec, muzyka, poezja czy malarstwo?

Pytanie to postawili jako pierwsi starożytni Grecy, wróćmy więc do nich, bowiem skłaniają do tego następujące racje: są oni fundatorami naszej, europejskiej kultury; w ich czasach wszystko było klarowniejsze; w interesującej nas sprawie związku sztuki z prawdą nie powiedziano później nic nowego.

Myśliciele greccy dostrzegli, że sztuki piękne³ wyzwalają potencjał duchowy człowieka, że intensyfikują jego życie osobowe, różne przecież od życia biologicznego, i że nie pozwalają człowiekowi pozostać obojętnym na to, czego dzięki nim doświadczył, co w juch lub dzięki nim poznał. Skoro tak jest, należy — za Grekami — postawić pytanie ostateczne: czy zależy to od ścisłego związku tych sztuk z prawdą, czy też od swoistej dla nich i niezależnej od prawdy siły perswazji?

Charakterystyczne, że chociaż żywiono dla sztuki wielki podziw, wielu dawnym myślicielom jawiła się ona jako dziedzina moralnie podejrzana, ponieważ — jak niektórzy sądzili — mami ona pozorem, zwodzi wymysłem i udawaniem prawdy, posługując się „syrenim śpiewem” piękna zręcznie podstawia fikcję za rzeczywistość. I tak, według Pindara, „oszukują nas baśnie ozdobione barwnymi wymysłami”, Gorgiasz zaś — jak zaświadcza W. Tatarkiewicz — „nie lękał się twierdzić, że celem sztuki jest wprowadzać duszę w błąd i uwol-

³ Chociaż wyrażenie „sztuki piękne” pojawia się na dobre dopiero w połowie wieku XVIII za sprawą Ch. Batteux (*Les beaux arts réduits a un même principe*, Paris 1747), pojęcie sztuk tego rodzaju nieobce było starożytnym, ale nie w tym sensie, że wyróżnia je piękno, bowiem cała ludzka wytwórczość podporządkowana była doskonałości i objęta była jedną teorią, lecz w rozumieniu np. Arystotelesa, który poezji, malarstwu czy muzyce przypisuje funkcje dostarczania wytechnienia, pouczenia i radości z ich poznania; użyteczność tych sztuk jest innego rodzaju niż sztuk rzemieślniczych, są one bowiem ważne dla kształtowania ducha ludzkiego.

nić wyobraźnię", co jeden z jego uczniów uznał za miarę wartości i popularności sztuki mówiąc: „W tragedii i malarstwie najwyżej ceni się tego artystę, który najlepiej w błąd wprowadza”. Podobnego zdania byli Tukidydes i Heraklit oraz Sekstus Empiryk, który demaskuje zgubny wpływ sztuk pięknych wypowiadając znamienne słowa: „Jedni dążą do prawdy, innym zaś chodzi o to, by panować nad umysłami, panuje się zaś nad nimi raczej przez zmyślenie niż prawdę" (*Adv. mathem.* I 297).

Z przytoczonych opinii wynika, że sztuki piękne są fałszywe, ponieważ ich dzieła są niezgodne z rzeczywistością dostępną zmysłom, to zaś sprawia, iż są one niebezpieczne dla człowieka, bowiem można go za ich pomocą z rozmysłem oszukiwać; są one co prawda — by posłużyć się określeniem Dantego „pięknym kłamstwem", ale piękne kłamstwo pozostaje zawsze kłamstwem, czyli rodzajem fałszu.

Zauważmy jednakże, że wymienieni myśliciele są przeciwko takiej sztuce, która nie spełnia podstawowego w ich mniemaniu warunku prawdziwości, jakim ma być jej zgodność z rzeczywistością, a z tego wynika, że sztuka spełniająca ten warunek musi być *ex definitione* prawdziwa i ze wszelkimi miarągodna polecenia. Takie przekonanie, nieobce wielu starożytnym, wyraża znacznie później Leonardo da Vinci: „Najbardziej godne pochwały jest to malarstwo, które wykazuje największą zgodność z rzeczą odtwarzaną. Mówię o tym ku zawstydzeniu tych malarzy, którzy chcą poprawiać dzieła natury" (*Traktat o malarstwie*, frg. 411). Jeśli nie wytaczają oni oskarżeń przeciwko sztuce jako sztuce, zatem — można sądzić — chcą zdemaskować taką jej wizję, która nie respektuje zalecanego przez nich kryterium. Domyślamy się, że chodzi im o tzw. maniczną koncepcję sztuki, według której jej źródło, a szczególnie źródło poezji, tańca i muzyki jest „nie z tego świata". Zwolennicy tej koncepcji są jednakże przekonani, że mania czy entuzjazm nadaje sztuce jej właściwe oblicze i zarazem sprawia, iż jest ona przejawem najwyższej prawdy. Ma się rozumieć, nie idzie im o prawdę rozumianą jako zgodność sztuki ze światem poznawal-

⁴ Zob. W. Tatarkiewicz, *Prawda w sztuce*, w tegoż: *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, 101, 103.

nym zmysłowo, nie chodzi o prawdę dostępną wszystkim ludziom, ale o prawdę przez duże „P”. Jej depozytariuszami są bogowie, bóstwa, muzy bądź też kosmiczna *vis incognito.*, za których sprawą artyści ulegają osobliwemu, lecz szlachetnemu szałowi, niezrozumiałemu dla nich samych natchnieniu, które jest warunkiem dostępu do prawdy i warunkiem jej adekwatnego wyrażenia. Jak mówi Pindar: sztuka dotyczy „rzeczy, których bogowie mogą nauczyć poetów, a których śmiertelni odkryć nie są zdolni” (Pean VI 51). *Porte parole* Platona, Sokrates w dialogu z aktorem Ionem powołuje się na opinię, według której „wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te poematy mówią... (pieśniarz) nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu... poeci nie są niczym więcej, tylko tłumaczami bogów w zachwyceniu; każdego jakiś bóg w zachwytyt wprawia” (Ion 533 E, 534 C). Jeżeli ktoś zapragnie doświadczyć tej prawdy — mówią manicy — musi bezwiednie ulec tańcowi czy muzyce bądź też poddać sztukę, szczególnie poezję stosownym zabiegom hermeneutycznym.

Zatem według maników ich sztuka jest bardziej prawdziwa od tej, która wzoruje się na świecie dostępnym zmysłom, problem jednakże tkwi w tym, czy mania zawsze i bezwarunkowo objawia prawdę, czy — inaczej rzecz ujmując — bogowie mogą i chcą nas zwodzić? Wydaje się, że przed tym pytaniem stanął Platon, który był pełen respektu wobec twórców-maników, ale z racji systemowych ich sztukę potępiał.

Zdaniem Platona sztuce urzeczywistnianej na sposób maniczno-ekspresyjny należy postawić następujące zarzuty: po pierwsze, wywiera ona niekorzystny wpływ na młodzież, bowiem opanowując jej umysły i ciała niewłaściwie ją usposabia, burzy właściwy człowiekowi i pożądanym w nim ład umysłowy i moralny, a ponadto — po drugie — „Poeci są jak jasnowidze i wróżbici, nie wiedzą nic, o czym mówią. A zarazem zauważyłem, że z powodu swej poezji mają się za uczonych także w tych sprawach, w których wcale uczeni nie są” (*Obrona Sokratesa* VII C). Dlatego właśnie twórcy-manicy zostali skazani na

banicję z przyszłego, idealnego państwa, które miało być celem życia jego obywatela. Platon nie miał także uznania dla sztuki naśladowującej zastany świat, świat opinii-doksi „bo jakim dobrem jest owoc naśladowania tego, co samo jest naśladowaniem? „Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy daleko stoi" (*Państwo* 605 A). Owszem, można podziwiać tak realistyczną, że aż prowadzącą do iluzji sztukę Zeuksisisa, ale gdyby racja bytu sztuki miała się sprowadzać do reduplikowania świata, który sam jest cieniem i pozorem prawdy, byłaby ona pozbawiona głębszego sensu. Ostatecznie, sztuka przez duże „S" to dla Platona sztuka „taka jak podało prawo", sztuka zgodna z tym, co „rzeczywiście rzeczywiste", czyli pozostająca w zgodzie ze światem idei (*Prawa* 660 A). Skoro zaś idee są przedmiotem poznania filozoficznego, artysta powinien „rytmem i harmonią przedstawiać... we właściwy sposób jedynie postawę mądrych, mężnych i ze wszechmiar cnotliwych mężów", czyli filozofów (*Prawa* 660 A).

Ze zwolennikami pierwszego ze stanowisk łączy Platona podejrzanie, co do wartości manichejskiej teorii sztuki, a szczególnie tajemniczego i poza racjonalnego źródła jej prawdziwości, różni go od nich rezerwa wobec sztuki naśladowującej świat doksalny. To ostatnie łączy go z manikami, zbliża go do nich również przekonanie o transcendentnym wobec świata charakterze kryterium jej prawdziwości, ale dzieli teza o jego czysto racjonalnym źródle, bo sztuka — jak powiada — to „przemysłana robota", a nie tak czy inaczej rozumiana ekspresja. Charakterystyczne, że przedstawiciele tych różniących się przecież poglądów są przekonani, że sztuka jest rodzajem (bezpośredniego) poznania.

Kiedy dotrzemy do Arystotelesa, mamy prawo podejrzewać, że nasz problem ulegnie modyfikacji, że stanie się problemem daleko bardziej złożonym. W związku z tym przypomnijmy sobie zręby jego teorii sztuki.

Według Stagiryty sztuka jest „trwałą dyspozycją do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia" (*Etyka Nikomachejska* 1140 a 9), zatem u jej podstaw leży ludzki intelekt: „Przez sztukę powstaje wszystko to, czego forma jest w duszy" (*Metafizyka* 1032 b 1). Jest ona czymś dodanym do natury, ponieważ „nie są wytworami sztuki

te rzeczy, które z konieczności istnieją lub powstają w sposób zgodny z nakazami natury", tworzy ona te „rzeczy, które mogą być i nie być", a więc takie, które są niekonieczne, ale tworząc je „sztuka naśladuje naturę" (*Fizyka* 194 a 21-22; *Meteor.* 381 b 6).

Domyślamy się, że dalsza prezentacja tej teorii domaga się wyjaśnienia pojęcia „natura", nie musimy jednak tego robić, bowiem dla naszych celów będzie wystarczające, jeśli spytamy, czy Arystoteles rozumiał przez naturę to samo, co jego poprzednicy? Pamiętamy, że jedni głosili, iż prawda sztuki to jej zgodność ze światem przyrody: sztuka ma ów świat odzwierciedlać, a jakiegokolwiek odstępstwo od tej zasady dyskwalifikuje ją w aspekcie prawdziwości. Jeśli się zgodzimy na tę upraszczającą, ale za to ujednoznaczniącą interpretację, spytajmy, czy według Arystotelesa naśladowanie natury to jej kopiowanie? Odpowiada on następująco: „Sztuki bądź uzupełniają naturę tym, czego ona nie zdoła zrobić, bądź ją naśludują" (*Fizyka* 199 a 15) i wielokrotnie daje do zrozumienia, że sztuka naśladuje naturę „w sposobie jej działania". Tym samym oddala tezę, jakoby sens sztuki sprowadzał się do kopiowania twórców przyrody, bowiem artysta — po pierwsze — uzupełnia naturę, a — po drugie — naśludując ją tworzy rzeczy, których w świecie nie ma: „Zadaniem poety nie jest mówić o tym, co się rzeczywiście stało, lecz to, co mogłoby się stać" (*Poetyka* 1451 a 36). Przy okazji warto podkreślić, że wskazując na te momenty sztuki Arystoteles odsłania jej ostateczną rację bytu: gdyby natura działała doskonale, sztuka byłaby zbędna, a zatem — powtórzmy — naśladowanie jej dzieł byłoby pozbawione głębszego uzasadnienia. W wielu miejscach Stagiryta daje wyraz przekonaniu o wytwórczym charakterze sztuki, na przykład kiedy mówi, że poznanie obrazu malarskiego dostarcza nam powodów do radości, ponieważ rozpoznajemy w nim znane nam (przynajmniej co do gatunku i rodzaju) przedmioty, a kiedy obraz przedstawia to, czego nie znamy lub co jest empirycznie niemożliwe, raduje nas samo ich poznanie bądź poznanie sztuki, która je wytworzyła (*Poetyka* 1448 b 4; *Retoryka* 1371 b 4; *O częściach zwierząt* 1 5).

Już na podstawie tego można sądzić, że Arystoteles był niechętny pogładowi o manicznym źródle sztuki, I rzeczywiście, jej genezę wi-

dział w przyrodzonej człowiekowi skłonności do naśladowania, która — jeśli zostanie dostrzeżona i poddana kształceniu — może się rozwinąć w cnotę sztuki. Znamy także wypowiedź Stagiryty dotyczącą źródła poezji, którą najchętniej wiązano z manią i najdłużej nie zaliczano do grona sztuk; brzmi ona następująco: „... poezja jest raczej sprawą przyrodzonych zdolności niż szału. Wśród poetów bowiem pierwsi łatwiej przystosowują się do tematu, a drudzy tracą nad swą pracą kontrolę" (*Poetyka* 1455 a 30).

Zatem momentem rozstrzygającym o prawdzie sztuki nie jest ani jej proste podobieństwo do rzeczywistości, ani jej ponad-naturalne pochodzenie, ani — wreszcie — konieczność naśladowania świata idei, ponieważ — jak pisze Arystoteles — „wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i wynalazczym obmyślaniami... rzeczy... których źródło tkwi w wytwarzającym" (*Etyka Nikomachejska* 1140 a 9). Sztuka jest z tego świata, bowiem pojawia się ona wtedy, „gdy z wielu doświadczeń zrodzi się jedno ogólne ujęcie podobnych rzeczy" (*Metafizyka* 981 a 5).

Czy wobec tego Arystoteles nie brał pod uwagę możliwości zachodzenia związku sztuki z prawdą rozumianą logicznie? Za taką interpretacją zdaje się przemawiać następująca jego wypowiedź: „Wartość dzieł sztuki tkwi w nich samych; nie trzeba nic więcej od nich żądać ponad to, że mają pewien kształt" (*Etyka Nikomachejska* 1105 a 27). W innym miejscu sformułowane są warunki tego, co Stagiryta określił metaforycznie mianem „pewnego kształtu”; są to: początek, środek i koniec oraz prawdopodobieństwo, konieczność i możliwość (*Poetyka* 1451 b 27; a 36; 1460 b 8; *Retoryka* 1409 a 35). W świetle tych dookreśleń dzieło sztuki jawi się jako byt — by tak rzec — obojętny na zewnętrzną wobec niego rzeczywistość, ponieważ posiada ono właściwe sobie warunki swego sensu. Wszystko, co je buduje i określa, jest zawarte w nim samym, a na dowód tego niech służą następujące słowa Stagiryty: „W poezji rzecz niemożliwa (empirycznie), ale trafiająca do przekonania, jest lepsza niż możliwa, ale nie budząca wiary" (*Poetyka* 1461 b 11).

Zauważmy w związku z tym, że pozostaje nam możliwość poszukiwania takiego związku sztuki z prawdą, który byłby związkiem nie-

jako wewnętrznym dla samej sztuki, inaczej mówiąc, kryterium prawdziwości sztuki byłoby wewnętrzne wobec samej sztuki. Za tą koncepcją opowiadają się głównie sami jej twórcy, co jest z wielu względów zrozumiałe, ponieważ — jak sądzą oni sami, a także orędujący im teoretycy — przykładanie do sztuki jakiegokolwiek zewnętrznej wobec niej miary jej prawdziwości (resp. wartości) prowadzi nieuchronnie do normatywizmu, do cenzurowania sztuki, do prób zniewalania artystów i podporządkowywania sztuki innym dziedzinom życia, na przykład polityce, religii czy filozofii⁵. Wynika z tego, że sztuka będzie najprawdziwsza wówczas, jeśli pozostawi się ją sobie samej.

Odróżnijmy od siebie dwie sprawy, jakie się nam na siebie nałożyły; po pierwsze, bezdyskusyjne, znane z historii przypadki zniewalania sztuki i związane z tym pytanie: co w samej sztuce sprawia, że można ją wykorzystywać dla obcych jej celów, i po drugie, problem prawdziwości sztuki sondowany przez nas w aspekcie hipotezy: czy

⁵ Współczesny estetyk amerykański Arthur C. Danto jest zdania, że pomiędzy sztuka a filozofia od jej początków toczy się batalia polegająca na tym, iż filozofia nie posiadająca racji bytu, wyręczana przez sztukę filozofia będąca właściwie naśladowaniem sztuki (.), pragnie sztukę podporządkować sobie, spetryfikować ją narzucając jej peta teorii i w ten sposób uśmiercić ją. Jednakże sama sztuka okazuje się silniejsza od filozofii, tak jak — powiada Danto — *pathos* jest silniejszy od *logos*. Danto pisze: „Dzieło sztuki wygląda tak, jakby miało być do czegoś użyteczne, jednak z punktu widzenia prawdy filozoficznej nie jest użyteczne, a jego logiczna bezcelowość łączy się z bezinteresownością jego odbiorców, gdyż jakiegokolwiek użycie, do którego mogłoby być zastosowane, jest albo użyciem niewłaściwym, albo perswazją”. Omawiany autor przychyliła się do koncepcji sztuki jako rodzaju retoryki, przypisuje sztuce siłę perswazyjną, której to filozofia musi się obawiać. Zob. *Filozoficzne zniewolenie sztuki*, Studia Estetyczne XXIII 1986-1990, 17-34, tłum. Marek Janiak.

Polemika z przedstawionym poglądem to sprawa dalsza: można mieć nadzieję, że nasze rozważania pokażą, że diagnoza Danto jest logicznie nietrafna. Wypada dodać, że retoryka sama jest sztuką, w związku z czym ryzykowne byłoby twierdzenie, iż np. taniec czy muzyka to fragment retoryki, a po drugie, retoryka to *ars bene dicendi*. a to domaga się wyjaśnienia, na czym polega *bene dicendi*, czy np. na tym, że należy kogoś — niezależnie od prawdy — po prostu przekonać czy też należy go przekonać do prawdy czy „w” prawdzie.

prawda jest wewnętrzną sprawą sztuki? Zatrzymajmy się przy tym drugim.

Sięgnijmy wpierrw do któregoś ze współczesnych teoretyków sztuki; jeśli to będzie Roman Ingarden, nie ma potrzeby uzasadniać, dlaczego właśnie on. Otóż zdaniem polskiego fenomenologa prawdziwość rozumiana jako związek dzieła sztuki z rzeczywistością pozartystyczną w jakimkolwiek jej aspekcie nie jest koniecznym, ani wystarczającym warunkiem jego wartości, ani nie daje wystarczającej podstawy dla jego interpretacji tzw. prawdziwościowej. Nie ma sensu — powiada Ingarden — „wylawianie sądów i całych systemów filozoficznych”, ponieważ poznawcza funkcja sztuki polega na docieraniu do „najistotniejszych związków pomiędzy ostatecznymi jakościami”, a właśnie na tym polega jego funkcja odkrywczą, która jest jego funkcją właściwą i samoistną. Dlaczego? Albowiem „poetyckie przedstawienie daje więcej niż pozapoetycka interpretacja. Więcej mianowicie o to wszystko, co nie da się opisać przy pomocy racjonalnych pojęć”. Bez entuzjazmu Ingarden dodaje, iż: „Teoretyczne ujęcie tylko pojęciowo określa, nazywa albo to lub owo o nazwanym sądzi”⁶.

Kiedy Ingarden poddał analizie słowa „prawda” i „prawdziwy” w ich możliwych zastosowaniach do sztuki, pośród sondażowych różnic zwrócił uwagę na możliwość (dla samego Ingardena była to tylko możliwość, gdyż kwestia wymagała dalszych rozważań) mówienia o prawdziwości dzieła sztuki, gdyby się je potraktowało jako wynik pewnego poznania⁷. Spróbujmy pójść tym tropem, ale niestety musimy zrezygnować z traktu wyznaczonego przez filozofię Ingardena, ponieważ zarysowana przez niego perspektywa domaga się osobnych, interpretujących jego myśl rozważań⁸. Wróćmy do Arys-

⁶ Roman Ingarden, *O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze*, w tegoż: *Studia z estetyki*, I 1966, 445nn.

⁷ *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*, w tegoż: j.w., 397.

⁸ Niepokój budzi rezerwa Ingardena do wiązania sztuki z rzeczywistością, a zwłaszcza platońskie co do swego pochodzenia przekonanie, podzielane zresztą przez wielu twórców i estetyków, a szczególnie tych, którzy są przychylni tzw. antysztuce, według którego sztuka jest rodzajem pozmniejszającego na wnikaniu

totelesu i do komentującego jego tezy Tomasza z Akwinu; jest to niezbędne, ponieważ przypomnianym zrębom arystotelesowskiej teorii sztuki należy dać odpowiednie tło filozoficzne i w ten sposób szukać dla nich rozwinięcia.

Arystoteles wyróżnia trzy sfery świadomego życia człowieka: *theoria*, *praxis* i *poiesis* (*Metafizyka* VI 1); celem sztuki jest dobro zamierzonego dzieła, a ponieważ sztuka dotyczy tego, co „może być i może nie być” (*Etyka Nikomachejska* VI 4 1140 a), ustala ona jedynie cele szczegółowe, dotyczące określonego rodzaju sztuki (bo nie dla każdej ze sztuk to samo jest równie słuszne) lub celu *hic et nunc* dzieła. Życie ludzkie nie jest sumą celów partykularnych, jego cel ostateczny, czyli najwyższe dobro, do którego człowiek chce dążyć, jest przedmiotem poznania teoretycznego. Wynika z tego, że sztuka — jako podległa celowi ostatecznemu — nie jest dziedziną bezwzględnie autonomiczną, autoteliczną czy autarkiczną (samowystarczającą i „samozrozumiałą”). Co więcej, jest ona podległa moralności, która koordynuje ludzkie postępowanie w perspektywie życia jako właśnie najwyższego dobra. Dokładniej mówiąc, twórca ponosi dwójaką odpowiedzialność: odpowiada on jako twórca za znajomość własnej sztuki i stopień jej zrealizowania w dziełach oraz jako człowiek, bowiem jego produkcje artystyczne wywierają realny wpływ na życie innych ludzi, wywołują w nim nierzadko głębokie i trwałe zmiany. Artysta nie przestaje być człowiekiem i źle się dzieje — na co kładzie nacisk Tomasz z Akwinu — jeżeli jego dzieła rozmyślnie zwodzą czy usposabiają do czynów moralnie niegodziwych (STh I-II, q. 21, a. 2 ad 2; q. 57, a. 4 ad 3).

Zatem sztuka i zakłada, i wymaga prawdziwej wiedzy o świecie oraz dobrej woli; nie wystarczy jej sama dobra wola, bo przecież twórca może być przez kogoś oszukany lub sam może ulec złudzeniu i działając w dobrej wierze przyczynić się nieświadomie do zła. Przekonanie to znajdziemy u Cyserona, według którego „sztuka do-

w konieczne związki „pomiędzy ostatecznymi jakościami”. Wiąże się to z tezą o obiektywnym istnieniu takich ostatecznych (metafizycznych?) jakości, co rodzi pytanie o ich związek z realnym światem.

tyczy tych rzeczy, o których posiadamy wiedzę" i chociaż — jak dodaje — „prawda zwycięża naśladowanie", dzieje się tak dlatego, ponieważ jest ona koniecznym jego warunkiem (*De oratore* II 7, 30). Myśl tę udobitnia Horacy twierdząc, że „początkiem i źródłem dobrego pisania jest mądrość" (*De arte poetica* 309).

Znamiennie, że ci twórcy i teoretycy, którzy dostrzegają związek sztuki z wiedzą i moralnością, są jednocześnie świadomi, iż posługując się wytworami sztuki, można innych zwodzić, czyli — mówiąc językiem współczesnym — manipulować. Co to jest manipulacja? Słusznie podejrzewamy, że jest ona czymś złym, czego każdy pragnąłby uniknąć, a można by ją nazwać bez obaw sztuką zwodzenia, zręcznego wprowadzania w błąd, sztuką polegającą na zastosowaniu przymusu za pomocą środków niejawnych i dla celów niegodziwych moralnie⁹. Co sprawia, że można manipulować za pomocą dzieł sztuk pięknych? Można sądzić, że możliwość tę dopuszcza zawarta w nich swoista siła oddziaływania, która polega na tym, że sztuka operuje środkami obrazowymi (resp. obrazem). Dodajmy, że manipulacja nie jest równoznaczna wykorzystaniu środków obrazowych, bowiem wówczas cała sztuka byłaby manipulowaniem, lecz na wykorzystaniu siły oddziaływania obrazu. Spójrzmy na niektóre kwestie związane z teorią obrazu.

Z racji swego zmysłowego (lub quasi-zmysłowego) charakteru obraz działa na swego odbiorcę bezpośrednio; oddziałuje on przede wszystkim na zmysły i uczucia oraz na wyobraźnię, ponieważ jest konkretnym, jednostkowym przedmiotem (przedstawia takie przedmioty). Obraz angażuje także, choć w różnym stopniu, intelekt, bowiem jego zmysłowa faktura jest czymś świadomie i celowo ufor-

⁹ Rozważający kwestię istoty manipulacji Zygmunt Ziębiński zauważa, iż klasyczna łacina nie zna słowa *manipulatio*. Zob. *Wychowanie a manipulacja*. Poznań 1981, 6. Wydaje się, że obecne w językach nowożytnych słowo „manipulacja" pochodzi od łacińskiego *manus*, to zaś należy wiązać ze sztuką zonglowania czy prestidigitatorstwem polegającym na umiejętnym, wywołującym iluzję posługiwaniu się przedmiotami za pomocą ręki. Wydaje się, że stąd się bierze to zapożyczenie. Ziębiński trafnie rozpoznaje istotę manipulacji: jest ona sztuką ukrywania mechanizmu oddziaływania na drugich.

mowanym, a więc wyposażonym w określony sens przedmiotowy, czymś, co taki sens sugeruje lub przedstawia. Obraz (resp. to, co w nim przedstawione) to twór schematyczny i „znakowy”, przeto zakłada on ludzką świadomość, przez którą jest on aktualizowany (czyli wyprowadzony z możliwości do aktu) i konkretyzowany (wypełniane są miejsca tzw. niedookreślone). Ujmując rzecz inaczej, obraz (to, co w nim przedstawione) istnieje naszym istnieniem i „żyje” naszym życiem (psychicznym), jak się mówi, jest on co do swej pozycji bytowej „zawieszony” na spełnianych przez jego odbiorcę aktach poznawczo-pożądkawczych, istnieje on intencjonalnie, czyli o tyle, o ile jest przedmiotem ludzkiego poznania i miłości¹⁰. Wydaje się, że wymienione momenty dostatecznie nam tłumaczą, dlaczego zdarza się, iż tracimy dystans przedmiotowy wobec dzieł sztuki i dlaczego im — niekiedy wbrew naszej woli i zdrowemu osądowi — ulegamy. Czy nie znamy takich sytuacji z własnego doświadczenia?

Czy obraz jest prawdziwy, dlatego że przedstawia przedmioty konkretnie istniejące? Czy przestaje być obrazem, jeżeli jedynie wzoruje się na takich przedmiotach? A może traci swą prawdziwość dopiero wtedy, kiedy przedstawia coś, co wykracza poza nasze normalne doświadczenie? Odpowiedź już znamy: w żadnym z tych przypadków nie jest on ani mniej, ani więcej obrazem, w żadnym z nich nie jest mniej lub bardziej prawdziwy jako obraz. Po to, aby był obrazem, wystarczy, aby posiadał „pewien kształt” i respektował zasady, jakie wymienił Arystoteles. Czy z tego wynika, że prawdziwość dzieła sztuki jest jego immanentną własnością, a jej wystarczającym probierzem „pewien kształt”?

Teoretycy sztuki wyróżniają szeregi znaczeń, w jakich słowo „prawda” stosuje się do dzieł sztuki. Przywołany na świadka W. Tatarkiewicz lojalnie ostrzega: „Zagadnienie prawdy w sztuce nie jest jedno, jest takich zagadnień wiele, bo wyraz „prawda” ma wiele znaczeń, a wraz ze zmienionym znaczeniem zmienia się też zagadnienie¹¹”. Ale z tego, co wiemy, znawcy naszego problemu raczej unikają lub

¹⁰ W sprawie dyskusji na temat sposobu istnienia dzieła sztuki zob. A. B. Stępień. *Propedeutyka estetyki*, dz. cyt., 62-69.

¹¹ *Prawda w sztuce*, dz. cyt., 101.

są przynajmniej powściągliwi w rozstrzyganiu, czy sztuka ma związek z prawdą rozumianą logicznie, której klasyczne sformułowanie brzmi: *Veritas est adaequatio intellectus et rei*. Na ogół mówi się o prawdzie tzw. artystycznej, którą zasadniczo sprowadza się do tego wszystkiego, co przyczynia się do sprawnego urzeczywistnienia dzieła, co nadaje mu jedność, „szczerłość” i moc oddziaływania na odbiorcę¹².

Nasuwa się jednak neodparte podejrzenie, że gdybyśmy problem prawdy sztuki ograniczyli wyłącznie do kwestii jej prawdziwości w sensie artystycznym, to albo każde dzieło sztuki byłoby prawdziwe po prostu, jako zgodne, niesprzeczne z samym sobą (lub regułami wytwarzania branymi *in abstracto*), na czym właśnie opierałaby się jego siła oddziaływania na odbiorców, albo prawda logiczna nie wchodziłaby w grę w przypadku sztuki. Z drugim trudno się zgodzić, bo jaki sens miałyby nasze spory o nią, na jakiej podstawie twierdziłibyśmy, że niektóre dzieła sztuki są dla nas kanoniczne, dlaczego zaś innym odmawialibyśmy prawa bytu w kulturze pomimo to, że wyróżniałyby się one oryginalnością i sprawnością artystyczną? Zauważmy także, że utożsamienie prawdy sztuki z jej prawdą artystyczną prowadzi do relatywizmu, jeśli nie do dowolności w dziedzinie sztuki, a ponadto, nigdy nic wiedzielibyśmy, czy ma miejsce manipulacja za pomocą sztuki, a dokładniej mówiąc, problem manipulacji tego rodzaju po prostu nie istniałby dla nas. Jak wobec tego wytłumaczyć jego obecność w kulturze?

Dodatkowego argumentu dostarcza sztuka nowoczesna, nazywana na ogół antyszuką, która jest działalnością programowo antyartystyczną, a więc taką, która widzi swój sens w rezygnacji ze środków twórczych, jakimi posługiwali się artyści tzw. tradycyjni. Antyartyści

¹² Różne znaczenia słów „prawda” i „prawdziwość” w zastosowaniu do sztuki zebrał i krytycznie uporządkował Antoni B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, dz.cyt., 100-105. W obrębie pojęcia prawdy w sensie praktycznym Stępień wyróżnia tzw. prawdę pojetyczną (artystyczną w szerokim sensie), a rozumie przez nią „zgodność poznania z należytych wytwarzaniem”, ale dodaje: „Aby coś było prawdziwe... pojętycznie, musi być prawdziwe DO prostu, w sensie poznawczym”

są głęboko przekonani, że eliminacja wartości tzw. artystycznych nie tylko nie pociąga za sobą eliminacji prawdy z terenu sztuki, ale wręcz, jeśli nie nareszcie i ostatecznie pozwala jej prawdę (lub prawdę innego rodzaju, np. prawdę egzystencjalną) wydobyć na światło dzienne.

Tak więc próba wyjaśnienia naszego problemu za pomocą wyłącznego odwołania się do pojęcia prawdy artystycznej prowadzi do szeregu trudności, co oczywiście nie oznacza, że pojęcie to nie ma zastosowania do sztuki. Wróćmy wobec tego jeszcze raz do wcześniej przedstawionych teorii związku sztuki z prawdą. Poznaliśmy trzy podejścia, według których sztuka jest rodzajem (bezpośredniego) poznania tego, co rzeczywiste: 1. sztuka jest naśladowaniem-odzwierciedlaniem tego (i w granicach tego), co zastane, 2. sztuka to naśladowanie idei resp. tego, co idealne, 3. sztuka to ekspresja prawdy pozaempirycznej, prawdy wyższego rzędu. Pamiętamy, że wbrew tym poglądom Arystoteles twierdzi, iż sztuka nie jest poznaniem, jest ona twórczością, ale jako twórczość naśladowcza wyrasta ona z poznania. Zanim twórca pozna posiadane przez siebie naturalne uzdolnienia oraz własną sztukę, poznaje on — tak jak każdy człowiek — otaczającą go rzeczywistość. To poznanie (wiedza) dostarcza pierwszych impulsów, nasuwa określone możliwości lub konieczność, nieodzowność czegoś, w czym odkrywa on rację bytu dla wybranej sztuki. Jeśli tak jest, związek sztuki z prawdą nie będzie związkiem bezpośrednim: sztuka wyrasta resp. jest wszechstronnie warunkowana przez poznanie-wiedzę o realnym świecie, a ta wiedza jest właśnie albo prawdziwa, albo fałszywa (resp. niepełna, powierzchowna, bezkrytyczna itp.). W związku z tym należy od siebie odróżnić prawdę artystyczną sztuki od prawdziwości wizji świata, jaka leży u podstaw artystycznej koncepcji jej wytworów. Wizja rzeczywistości, na tle której rodzi się koncepcja dzieła sztuki, usprawiedliwia tę koncepcję, stanowi rację bytu, zaistnienia określonego wytworu.

Pamiętamy, że celem sztuki jako sztuki jest dobro zamierzonego dzieła; wytwór jest prawdziwy artystycznie, jeżeli jest wiernym ucieleśnieniem zamysłu twórczego, zasad sztuki, według których miał

powstać. Dzieła wszystkich sztuk służą przekształcaniu świata, oddziałując na nas wywołują realne zmiany w naszej psychice, w poglądach i postawach. Leżące u ich podstaw koncepcje nie powstają w próżni, są one „z tego świata”, bowiem sztuka naśladuje naturę i usuwa z niej braki, to zaś zakłada poznanie racji, dla których określony wytwór ma powstać. Racje te suponują konkretną wizję rzeczywistości, a rzeczywistość ta jest jedna i wspólna dla wszystkich artystów niezależnie od sztuki, jaką uprawiają. Jeżeli wspomniana wizja jest zgodna ze światem, daje to rękojmię, że powstały na jej tle wytwór sztuki będzie służył człowiekowi, że będzie go humanizował bez względu na to, czy jest narzędziem ułatwiającym życie, czy też dziełem sztuki pięknej. Jeżeli jest ona fałszywa, otworzy to możliwość, że dzieło będzie godziło w człowieka, choć będzie sprawne artystycznie i choćby artyście przyświecały najczystsze intencje.

Mówiliśmy już o tym, że najprostsze narzędzie zakłada prawdziwą koncepcję świata, bez niej nie mogłoby ono pełnić przewidzianych dla niego funkcji, śmieszyłoby nas, byłoby dziwolągiem. Narzędzie musi być zgodne z prawami przyrody, jeśli ten warunek jest spełniony, jest ono wówczas prawdziwym dziełem sztuki jako sztuki. Ale musi ono być także w zgodzie z ostatecznym celem życia ludzkiego, bowiem jego zgodność z prawami materii nie gwarantuje realizacji tego celu. Jeśli odstępimy od tej zasady, łatwo będzie o dzieła artystycznie wzorcowe, ale jednocześnie logicznie fałszywe. Za przykład niech posłuży obóz koncentracyjny: zbudowano go, ponieważ koncepcja świata i człowieka leżąca u jego podstaw była fałszywa. Jeżeli człowiek nie uzgodni się prawdziwościami ze światem, fałszywość jego wiedzy przechodzi na czynności oraz na wytwory. I w tym właśnie miejscu sztuka spotyka się z prawdą logiczną.

Tezy powyższe można bez obaw, chociaż *mutatis mutandis* odnieść do dzieł sztuk pięknych. One także, chociaż w inny sposób, bardziej niepostrzeżenie mogą nas wręcz odczłowieczać, swym syrenim śpiewem, tym, że są modne, nowatorskie wzbudzać w nas najwznioślejsze uczucia i myśli po to, aby nas przekształcić na czyjś użytek.

Spójrzmy na przedstawioną propozycję rozumienia związku sztuki z prawdą z innego punktu widzenia. Sztukę badamy w trzech aspek-

tach: pytamy o jej „co”, o jej „jak” oraz o jej „dlaczego”. Pytania: „Co to jest sztuka?” i „Dlaczego sztuka?” („Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki?”) to pytania filozoficzne, natomiast pytanie o „jak” sztuki, czyli o jej różne, ale faktyczne sposoby jej urzeczywistniania, jest pytaniem typowym dla humanistyki. Poznanie humanistyczne przebiega przez trzy etapy: opisu, interpretacji oraz oceny. Czy ocena dotyczy wyłącznie — jakby chcieli niektórzy teoretycy humanistyki — artystycznej strony dzieła sztuki? W odpowiedzi zauważmy, że nawet ci humaniści, którzy programowo odzęgnają się od ferowania ocen — jak mówią — zaangażowanych światopoglądowo, często rozmijają się z własnymi deklaracjami i ocen takich dokonują. Świadczy to o tym, że poznanie humanistyczne sięga znacznie głębiej, niż się jego niektórym znawcom wydaje. Na etapie oceny humanista poszukuje ostatecznej racji pojawienia się w kulturze tego oto konkretnego wytworu (kierunku, prądu itp.). Dzięki tej ocenie ustala on wartość poznawczą (resp. prawdziwość) tego dzieła, którą można by określić — za F. Znanieckim — jego współczynnikiem humanistycznym, i przyznaje mu stosowne miejsce w dorobku kulturowym człowieka, wyznacza mu określoną pozycję w hierarchii tego, co w tym dorobku cenne i dobre dla człowieka.

Jeśli nie humanista, to kto ma dokonać takiej oceny? Czy na przykład filozof sztuki czy estetyk? Może polityk, uczony czy kapłan? Owszem, ale wyłącznie *pro domo sua*, bowiem dokonanie takiego zabiegu nie wchodzi w zakres ich kompetencji. Filozofia dostarcza kulturze fundamentu, ponieważ uzgadnia człowieka ze światem w bezinteresownym poznaniu prawdy, a w ten sposób dociera do ostatecznego kryterium poczynań ludzkich rozgrywających się w porządku praktycznym i poetycznym. Wskazuje to na ścisły i niezbywalny związek, jaki zachodzi pomiędzy humanistyką a filozofią, a jest to związek szczególny, w którym *philosophia ancilla humanisticae est!*

Dzięki wiedzy filozoficznej humanista może w sposób prawomocny poznawczo, a nie wedle jakiejś opcji czy światopoglądu oceniać, czyli rozstrzygać o prawdziwości dzieł człowieka. Ma się rozumieć, stawia to przed nim duże wymagania, musi on być kimś więcej niż

naukowiec i kimś więcej niż filozof — ale jest to już zagadnienie odrębne, w które nie ma potrzeby dalej wchodzić. W każdym razie pełne poznanie humanistyczne, to znaczy takie, które nie stroni od wnikania w problem, na czym polega prawdziwość zakorzenienie się sztuki w świecie, sztuki widzianej poprzez jej różnorodne historyczne i ideowe realizacje, ma pełne prawo do odpowiedzialnego, uzasadnionego rekomendowania nam dzieł wartościowych oraz uczenia nas, jak należy ze sztuką obcować, aby umiejętnie i wszechstronnie ją poznawać, a także bezinteresownie, czyli zgodnie z prawdą oceniać, a to znaczy także: być bez respektu dla artystycznie sprawnych, nowatorskich i modnych, lecz ideowo miąkłych czy wręcz fałszywych, być bez respektu dla dziwołągów, jakie produkują tzw. anty-artysty.

Na zakończenie przypomnijmy, że obok prawdy artystycznej sztuki rozumianej na ogół jako zgodność dzieła ze wszystkimi środkami, jakie były niezbędne do jego zbudowania, wyróżniliśmy prawdziwość logiczną sztuki, która polega na zgodności suponowanej przez koncepcję dzieła wizji świata z samym światem.

Henryk Kiereś

ZUSAMMENFASSUNG

Kunst und Wahrheit

in dem Artikel wird nach der Verbindung zwischen der Kunst und der Wahrheit gefragt, die in Sinne des Altertums als *adaequatio intellectus et rei* verstanden wird. Die Frage wird auf der Grundlage der drei verschiedenen philosophischen Interpretationen ueber den Begriff der Natur gestellt, die zu drei Erklarungen ueber die Erscheinung Kunst fuehren, und zwar zur manisch-expressiven, „eidetischen“ und „privativen“* Theorie. Die beiden ersten Auffassungen verstehen die Kunst — fälschlicherweise! — als eine Art der unmittelbaren Erkenntnis der Natur, wohingegen die „privative“ es zulaesst,

dass ueber den mittelbaren Charakter der Wahrheit der Kunst und ihrer Werke geredet wird. Die Vorstellung von Kunst und die Kunst selbst entstehen auf der Grundlage eines Weltverstaendnisses durch den Kuenstler, wobei dieses Verstaendnis entweder mit der Welt uebereinstimmt oder eben nicht uebereinstimmt. Das Problem der Wahrheit der Kunst wird also auf einer Achse angeordnet sein: die Welt-sicht, die durch die kuenstlerische Doktrin bestimmt ist, und die Welt selbst. Eine solche Erklaerung begruendet das Bestehen einer humanistischen Erkenntnis, deren Gegenstand die menschlichen Werke sind und erhellt den Charakter dieser Erkenntnis.

Uebersetzer: Klaus-Peter Friedrich