

Józef Tarnowski

Wartości dzieła sztuki

Sztuka i Filozofia 3, 127-137

1990

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

WARTOŚCI DZIEŁA SZTUKI

Jedną z najbardziej „jadowitych” kwestii estetyki jest pytanie o to, czym jest dzieło sztuki. Zadowolająca odpowiedź na to pytanie pozwoliłaby na definicyjne wyodrębnienie dzieł sztuki spośród innych obiektów kulturowych, a tym samym na dystynktywne określenie dziedziny zainteresowania estetyki przedmiotowej, jak ją nazywa Leon Petrażycki¹, co w konsekwencji mogłoby się przyczynić do przewyciężenia powszechnie dziś rejestrowanego kryzysu w estetyce².

Jeśli spojrzymy na dzieło sztuki zgodnie z ideą współczynnika haumanistycznego, sformułowaną przez Florianą Znanieckiego³, to nasze wyjściowe pytanie rozdzieli się na dwa, jeszcze bardziej fundamentalne pytania: 1) o to, jaka jest *natura ontologiczna* dzieła sztuki, oraz 2) o to, jaka jest jego *natura aksjologiczna*. W artykule tym podejmuję próbę naszkicowania odpowiedzi na *drugie pytanie* poprzez konceptualizację aksjologicznej świadomości świata sztuki (tj. kompetentnych odbiorców sztuki) w części obejmującej wartości, których nośnikiem są dzieła sztuki. Próba ta wyrasta z przeświadczenia, iż w procesie odbioru więcej wiemy o dziele sztuki, niż je rozumiemy, szczególnie jeśli idzie właśnie o aksjologiczną zawartość dzieła. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest fakt, iż estetyka nie dostarcza nam dostatecznie subtelnych narzędzi konceptualnych, które pozwalałyby na adekwatną pojęciową analizę wartości rozpoznawanych w dziele sztuki przez świat sztuki, jakkolwiek bez dostatecznej wyrazistości i selektywności.

W estetyce XX wieku istnieje wiele stanowisk w sprawie aksjologicznej natury dzieła sztuki⁴. Autorem koncepcji najtrafniej, moim zdaniem, konceptualizującej świadomość aksjologiczną świata sztuki jest Stanisław Ossowski, toteż jego pogląd posłuży mi jako punkt wyjścia rozważań.

„Posiadamy — pisze Ossowski — dwie całkiem różne koncepcje wartości: przypisujemy przedmiotom wartość bądź ze względu na to, jak powstały, bądź ze

¹ Petrażycki wyróżnia estetykę przedmiotową, której dziedziną są dzieła sztuki, oraz estetykę podmiotową, której dziedziną są przeżycia estetyczne (L. Petrażycki: *O istocie piękna i zjawisk estetycznych*. W: *O nauce prawa i moralności*. Warszawa 1985, s. 471).

² Egzemplifikacją tego są np. materiały z konferencji zebrane w: M. Gołaszewska (red.): *Kryzys estetyki*. Kraków 1983.

³ Zob. F. Znaniecki: *Wstęp do socjologii*. Poznań 1922, s. 32—33.

⁴ Typologię stanowisk przeprowadził B. Dziemidok w artykule *O artystycznych i estetycznych wartościach sztuki*. „Półrocznik Filozoficzny Młodych” 1986, nr 2.

względu na to, co nam dają”¹. W praktyce wartościowania dzieł sztuki dwoistość owa przejawia się w tym, że raz przypisuje się dziełu wartość estetyczną ze względu na to, jak silnie wzbudza w odbiorcy przeżycie estetyczne, innym zaś razem ze względu na artyzm, z jakim zostało wykonane, przy czym — zauważa Ossowski — oba rodzaje ocen często pomieszane są ze sobą, w konsekwencji czego pojęcie wartości estetycznej stanowi zbitkę pojęciową. Ossowski proponuje przeto pojęciowe rozdzielenie dwu rodzajów wartości. Pojęcie *wartości estetycznej* rezerwuje dla tego typu wartości, którego kryterium jest przeżycie estetyczne odbiorcy, natomiast ten rodzaj wartości, którego kryterium jest artyzm i kunszt, określa mianem *wartości artystycznych*. Wartości estetyczne uważa Ossowski za demokratyczne, gdyż każdy odbiorca ma, jego zdaniem, prawo wyrokować o nich na mocy własnego przeżycia estetycznego, a oceny wszystkich odbiorców są równoprawne. Natomiast wartości artystyczne uważa za arystokratyczne, gdyż ocena ich wymaga kompetencji z zakresu historii sztuki.

Koncepcję Ossowskiego — blisko pięćdziesiąt lat później — rekapitułuje i rozwija Tomasz Kulka². Obie propozycje będą traktował łącznie, gdyż uzupełnienia Kulki mieszczą się logicznie w ideach Ossowskiego. Kulka przytacza przykłady wartościowań dzieł sztuki przez krytykę artystyczną, potwierdzające trafność pojęciowego rozgraniczenia wartości dzieła sztuki na estetyczne i artystyczne (*artystyczno-historyczne*, jak je też nazywa). Ponadto wykazuje efektywność eksplikacyjną swej koncepcji w odniesieniu do niektórych spośród głównych aksjologicznych typów sztuki: dzieła sztuki, wiernej kopii oraz mistrzowskiego naśladownictwa stylistycznego. Mianowicie, dzieło sztuki to przedmiot, w którym obecna jest pewna minimalna przynajmniej wielkość obu wyróżnionych wartości³. Z kolei wierna kopia, tj. kopia nieodróżnialna od oryginału „gołym okiem”, posiada wartość estetyczną równą oryginałowi, zaś wartość artystyczną zerową. „Intuicyjnie — pisze Kulka — rzecz jest naprawdę całkiem prosta do uchwycenia. Nie zechcemy przecież tych samych zasług przypisać komuś, kto tylko skopiował dzieło i komuś, kto wniósł w jego stworzenie wiele pomysłowości i oryginalnej myśli”⁴. Na koniec, przypadek naśladownictwa nie konkretnych dzieł, lecz stylu artystycznego, np. falsyfikaty van Meegerena naśladowujące styl Vermeera. Wartość estetyczna podróbek tego typu może dorównywać wartości dzieł oryginalnych, ale ich wartość artystyczna jest dużo niższa, choć nie zerowa. „Skoro bowiem — pisze Kulka — przed przyznaniem się van Meegerena (do fałszerstwa — przyp. mój — J.T.) wśród znawców panowała powszechna zgoda co do tego, że *Spotkanie pod Emaus* jest

¹ St. Ossowski: *U podstaw estetyki*. Warszawa 1958, s. 284.

² T. Kulka: *The Artistic and Aesthetic Values of Art*. „The British Journal of Aesthetics” 1981, nr 4. Polski przekład: *O artystycznej i estetycznej wartości sztuki*. W: M. Gołaszewska (red.): *Estetyka w świecie*, t. I. Kraków 1984, tł. M. Godyń.

³ T. Kulka: *O artystycznej...*, wyd. cyt. s. 97.

⁴ Tamże, s. 95.

jednym z ostatnich dzieł Vermeera, to dlaczego mielibyśmy wartość estetyczną tego obraz oceniać inaczej dziś, kiedy ustalono, że w istocie nie namalował go Vermeer. Znaczący nie dlatego zblądzili, że przyznali temu obrazowi wysoką wartość estetyczną; popełnili błąd po prostu w ocenie jego wartości historyczno-artystycznej”¹.

Koncepcja Ossowskiego-Kulki, choć *prima facie* wydaje się użytecznym narzędziem analizy pojęciowej różnych typów aksjologicznych dzieł sztuki, wymaga przetestowania. Zasadnicze pytania, jakie nasuwają się pod jej adresem, to, po pierwsze, czy koncepcja ta obejmuje *wszystkie istotne typy aksjologiczne* przedmiotów estetycznych (o które skądinąd toczą się spory w estetyce współczesnej), oraz po drugie, czy formułuje ona *dostatecznie określone kryteria oceny* obu typów wartości, a co za tym idzie, czy ujęcie typów aksjologicznych jest dostatecznie precyzyjne. Odpowiedź na oba pytania jest, w moim przekonaniu, negatywna. Ani Ossowski, ani Kulka *nie definiują kategorii arcydzieła, dzieła akademickiego i kiczu*. Sądzę, że o ile omawiana koncepcja pozwala na zdefiniowanie dwóch pierwszych kategorii, to pojęcie kiczu jest przy jej użyciu niedefiniowalne². Zasadniczym powodem tej „ułomności” jest to, iż obaj estetycy — Ossowski *implicite*, zaś Kulka *explicite* — przyjmują jednobiegunową skalę wartości: od zera do wartości dodatniej maksymalnej. Tymczasem w świadomości aksjologicznej świata sztuki (jak i w świadomości potocznej) kicz jest rozpoznawany nie jako obiekt, któremu brak wartości dodatniej, lecz jako posiadający wartość ujemną. Wskazują na to określenia, które odnoszone bywają do kiczu: niedobry, nietrafny, odpychający, sztampowy, cikliwy, niezdarne itd. Kicz jest więc postrzegany jako zły, nie zaś jako nie posiadający żadnej wartości, tj. neutralny aksjologicznie. Natomiast możliwe definicje brakujących kategorii brzmieć by mogły następująco: *arcydzieło* to przedmiot, który posiada wysoką wartość artystyczną i maksymalną wartość estetyczną; *działło akademickie* to przedmiot, który posiada wysoką wartość estetyczną, a zarazem niską, ale mi zerową, wartość artystyczną. Sądzę, że omawiana koncepcja nie pozwala na precyzyjniejsze zdefiniowanie obu pojęć, a zarazem iż ani te zrekonstruowane definicje, ani wcześniej przytoczona definicja kopii nie są dostatecznie adekwatne, albowiem nie konceptualizują zawartego w aksjologicznej świadomości świata sztuki przekonania, że zarówno wierna kopia, jak i dzieło akademickie są owocami mistrzowskiego opanowania warsztatu artystycznego.

Błąd obu estetyków tkwi w tym, jak sądzą, że przyjmują oni niejednorodne kryteria wartości artystycznej. Ossowski pisze, że przypisujemy wysoką wartość artystyczną przedmiotowi, który „jest wytworem wielkiej pomysłowości, zręcz-

¹ Tamże, s. 96.

² Taki jest jak sądzą, powód, dla którego Kulka w innym tekście kicz definiuje nie w kategoriach wartości artystycznych i estetycznych, lecz — za Goodmanem — przez brak w przedmiocie wartości kognitywnych. Zob.: T. Kulka: *Kitsch*. „The British Journal of Aesthetics” 1988, nr 1.

ności albo wielkiego napięcia mocy twórczej”¹. Kulka, podsumowując przytoczone przez siebie, sformułowane przez krytyków, oceny *Panien z Avignon* Picassa pisze, że krytycy chwalą dzieło, mając na myśli jego „oryginalność, doniosłość w dziejach sztuki (...), mówią że dzieło jest bardzo wpływowe, że prezentuje nowy sposób przedstawiania”². W intencji obu autorów, wymienione przez nich kryteria są ze sobą spokrewnione i konstytuują jeden rodzaj wartości dzieła — wartość artystyczną. Tymczasem w obu przypadkach mamy do czynienia z różnymi jakościami, nie zawsze występującymi łącznie. Kunszt, oryginalność, pomysłowość, zręczność — to jakości, które bez wątpienia współwystępują w arcydziele. Doskonała kopia arcydzieła ucieleśnia z całą pewnością wielką zręczność i kunszt warsztatowy, wszakże pozbawiona jest pomysłowości i oryginalności. Arcydzieło jest twórcze, wierna kopia jest odtwórcza. Dzieło akademickie ucieleśnia kunszt artystyczny, lecz stopień jego oryginalności jest niewielki, gdyż powieliła ono zastany repertuar środków artystycznych; jest oryginalne w sensie swej jednostkowości, nie jest jednak nowatorski. Czym innym jest więc *kunszt nowatorstwa*, czym innym zaś *kunszt zręczności*. Dzieła nowatorskie są zazwyczaj doskonale warsztatowo, jednakże wiele dzieł doskonałych warsztatowo nie charakteryzuje się nowatorstwem.

Napięcie mocy twórczej to jakość nie dzieła, lecz aktu twórczego; w tej mierze, w jakiej ucieleśnia się w dziele, tworzy jego wartość artystyczną. Oryginalne, twórcze, nowatorskie dzieła mogą odgrywać doniosłą rolę w dziejach sztuki, jak np. kubistyczne dzieła Picassa, ale też mogą nie wywrzeć większego (lub nawet żadnego) wpływu na rozwój sztuki, jak np. formistyczne dzieła Witkacego. Oryginalność i nowatorstwo to własności przedmiotu, wywarcie wpływu na rozwój sztuk to cecha nie przedmiotu, lecz procesu. Pierwsze jest kryterium wartości historyczno-artystycznej, drugie jest konstatacją historyczną — nie można ich ze sobą mieszać.

Kategoria wartości artystycznej jest zatem w obu koncepcjach zbitką pojęciową. Aby bardziej adekwatnie skonceptualizować świadomość aksjologiczną świata sztuki, trzeba przeto odróżnić od siebie pojęciowo tę wartość, którą przypisujemy obiektowi oceniając go ze względu na nowatorstwo artystyczne, twórcze rozwiązanie problemów artystycznych etc., od tej wartości, którą przypisujemy przedmiotowi oceniając go ze względu na kunszt warsztatowy, fachowość, sprawność i doskonałość rzemieślniczą etc. Dla określenia pierwszego typu wartości pozostawiam termin *wartości artystycznej historycznej* (*artystyczno-historycznej*), natomiast dla określenia drugiego typu wartości wprowadzam termin *wartości artystycznej rzemieślniczej* (*artystyczno-rzemieślniczej*). Takie pojęciowe rozgraniczenie zgodne jest nie tylko z profesjonalną świadomością sztuki, ale także z obiegowym rozróżnieniem pomiędzy artystą

¹ St. Ossowski: *U podstaw...*, wyd. cyt. s. 285.

² T. Kulka: *O artystycznej...*, wyd. cyt. s. 91.

a rzemieślnikiem artystycznym. Na przykład filmy wytwórni Hollywoodzkiej uważane są za konwencjonalne majstersztyki, gdyż w sposób perfekcyjny wykorzystują zastany język artystyczny, nie rozwijając go jednak. Natomiast dzieła Bergmana czy Felliniego uważane są nie tylko za doskonale warsztatowo, ale zarazem za twórcze i nowatorskie, gdyż wnoszą nowe rozwiązania zagadnień narracji, planu, dialogu, etc. Pierwsze posiadają więc tylko wartość artystyczno-rzemieślniczą, drugie zaś posiadają zarówno wartość artystyczno-rzemieślniczą, jak i artystyczno-historyczną.

Najwyższa wielkość dodatnia wartości artystyczno-historycznej przysługuje arcydziełu, niewielka — dziełu akademickiemu, zerowa — wiernej kopii, zaś ujemna — wytworowi trywializującemu zastane środki artystyczne. Skala wielkości artystyczno-historycznych jest więc dwubiegunowa: od wielkości maksymalnej ujemnej do maksymalnej dodatniej.

Podobnie jest w przypadku wartości artystyczno-rzemieślniczej. Wytwory nieudolne, nieudane, nietrafne, złe — to nośniki ujemnej wielkości tej wartości. Skala wielkości wartości artystyczno-rzemieślniczej jest więc także dwubiegunowa. Na ujemnym końcu tej skali plasują się obiekty w najwyższym stopniu nieudolne warsztatowo (jednym z przypadków tego typu jest kicz — kwalifikacja ta nie stanowi jednak jego pełnej aksjologicznej definicji). Na dodatnim krańcu skali plasują się natomiast dzieła mistrzowskie warsztatowo, tj. majstersztyki. Podkreślenia wymaga fakt, iż majstersztykami w tym sensie mogą być wytwory o różnej wartości globalnej — od wiernej kopii, przez dzieło akademickie, po arcydzieło¹.

Ani wartości artystyczno-historyczne, ani artystyczno-rzemieślnicze nie są „demokratyczne” w sensie Ossowskiego, albowiem warunkiem ich adekwatnej oceny jest posiadanie przez odbiorcę kompetencji z zakresu historii i natury środków artystycznych.

Ossowski i Kulka przyjmują, iż *wartością estetyczną* dzieła sztuki jest *piękno jego jakości zmysłowych*, zaś kryterium piękna jest przeżycie estetyczne odbiorcy (można ujęcie to poszerzyć o jakości wyobrazeniowe, by obejmowało również literaturę). Pogląd ten wydaje się trafnie konceptualizować aksjologiczną świadomość świata sztuki przynajmniej w odniesieniu do muzyki absolutnej i abstrakcyjnej sztuki wizualnej. Jednakże już w przypadku malarstwa przedstawiającego, a tym bardziej sztuk złożonych: filmu, teatru czy opery, rzecz komplikuje się, bowiem odróżniane tam bywa piękno dzieła jako przedmiotu estetycznego (artefaktu), od piękna przedmiotu przedstawionego przez to dzieło. Za Witkacym można pierwsze nazwać *pięknem formalnym*, zaś drugie *pięknem życiowym*. Często bywa tak, że dzieło uważane za piękne formalnie przedstawia przedmioty oceniane jako piękne życiowo — wówczas predykaty oceniające

¹ Analiza ewolucji świadomości świata sztuki w zakresie artystycznego arcydzieła i rzemieślniczego majstersztyku zawarta jest w książce: W. Cahn: *Arcydzieła*. Warszawa 1988.

odnoszą się równocześnie do obu tych rodzajów wartości. Jednakże bywa i tak, że dzieło uważane za piękne przedstawia przedmioty uważane za brzydkie. Sytuację taką można nazwać *paradoksem Goodmana*. „Powszechnie uważa się — pisze Goodman — że dobry obraz jest ładny. Na wyższym poziomie *ładny* jest zastąpiony przez *piękny*, ponieważ najlepsze obrazy często nie są ładne, lecz są w oczywistym sensie brzydkie. Jeśli więc piękno wyklucza brzydotę, to nie jest miernikiem wartości estetycznej, jeśli zaś piękno może być brzydkie, wówczas jest mylącym synonimem wartości estetycznej”¹. Goodman nie rozwiązuje swego paradoksu, lecz przyjmuje rozwiązanie redukcjonistyczne: eliminuje ze swej filozofii sztuki — jako nietrafną — kategorią piękna. Również Tatarkiewicz, zdając sprawę z dwuznaczności tych kategorii, przyjmuje rozwiązanie redukcjonistyczne. Odrzuca jednak nie kategorię piękna, lecz kategorię brzydoty, zdefiniowawszy ją negatywnie, jako brak piękna. „Prawdą jest — pisze Tatarkiewicz — że reakcja na brzydotę jest estetyczną, i nieraz równie silna jak na piękno, ale — to ta sama kategoria; kto wymienia brzydotę jako oddzielną kategorię, ten powinien również wymienić brak wzniosłości itd.”².

Wszystkie z zaprezentowanych ujęć ignorują fakt, iż dla aksjologicznej świadomości świata sztuki — jak i dla świadomości potocznej — zarówno piękno, jak i brzydota są realnymi jakościami przedmiotów, nie tylko dzieł sztuki, ale i przedmiotów pozaartystycznych; np. użytkowych, ludzkiego ciała, twarzy, zwierząt, roślin, kwiatów, krajobrazów, zjawisk atmosferycznych itd. Pozorny paradoks bierze się z tego, iż dzieła oceniane są nie tylko ze względu na piękno lub brzydotę formalną, lecz także ze względu na piękno lub brzydotę życiową, *tak jak gdyby* przedmioty przedstawione były przedmiotami rzeczywistymi. Paradoks powstaje tylko w wyniku pomieszania tych dwu typów ocen. Sądzę, że o ile paradoks Goodmana można przypisać świadomości potocznej, to w profesjonalnej świadomości świata sztuki oba rodzaje wartościowania i wiążące się z nimi wartości estetyczne dzieł sztuki, choć nie skonceptualizowane, są od siebie odróżniane. Trzeba je przeto oddzielić od siebie pojęciowo. Aby to jednak uczynić, trzeba, choćby szkicowo, zoperacjonalizować pojęcie przeżycia estetycznego, będącego kryterium wartości estetycznej. Właściwą dla tego inspiracją może być *projekt estetyki podmiotowej* Leona Petrażyckiego. Dla Petrażyckiego dwa zasadnicze rodzaje przeżyć emocjonalnych doznawanych w odbiorze estetycznym dzieł sztuki (jak i przedmiotów pozaartystycznych) to *przeżycia repulsywne*, tj. odpychające, oraz *przeżycia atrakcyjne*, tj. przyciągające. Pierwsze są reakcją na to, co jest postrzegane jako brzydkie, szkaradne, obrzydliwe; drugie są reakcją na to, co ładne, śliczne, piękne, zachwycające etc. Petrażycki podkreśla, że estetyka podmiotowa analizować powinna nie tyle stany emocjonalne wzbudzone przez obiekt, co *działanie* czy *akcję* (dynamikę) tych *emocji*.

¹ N. Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis 1976, s. 255.

² Wł. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1986, s. 185.

Jak lakonicznie to ujmuje: „Atrakcyjne dodatnie emocje — akcja poznania i trzymania się blisko. Repulsywne — ignorowanie, odwracanie się i unikanie, trzymanie się daleko”¹.

Repulsja i atrakcja to zatem reakcje, które mogą być wzbudzone zarówno przez formę dzieła sztuki, jak i przez świat przedstawiony w dziele sztuki, a także przez przedmioty pozaartystyczne. Dwa pierwsze rodzaje reakcji tworzą dziedzinę badawczą estetyki podmiotowej, ostatnie są poza zakresem zainteresowania estetyki. Atrakcji wzbudzonej przez formę dzieła sztuki odpowiada dodatnie wielkości wartości estetycznej formalnej, najwyższą wartością tego typu jest *piękno formalne*. Repulsji wzbudzonej przez formę odpowiada ujemne wielkości wartości estetycznej formalnej, najniższą jest *brzydota formalna*. Z kolei, atrakcji wzbudzonej przez świat przedstawiony dzieła odpowiada dodatnie wielkości wartości estetycznej życiowej, najwyższą wartością tego typu jest *piękno życiowe*. Repulsji wzbudzonej przez świat przedstawiony odpowiada ujemne wielkości wartości estetycznej życiowej, najniższą jest *brzydota życiowa*. Piękno formalne i brzydota formalna są to więc skrajne wielkości na dwubiegunowej skali *wartości estetycznej formalnej (estetyczno-formalnej)*, natomiast piękno życiowe i brzydota życiowa są to skrajne wielkości na dwubiegunowej skali *wartości estetycznej życiowej (estetyczno-życiowej)*².

Na tle przedstawionej kategoryzacji znika paradoks Goodmana: jest to bowiem — częsty dość w sztuce — przypadek, gdy dzieło jest nośnikiem piękna formalnego i brzydoty życiowej. Fakt, iż wiele arcydzieł jest tak właśnie ocenianych ujawnia, iż piękno estetyczne życiowe nie jest traktowane przez świat sztuki jako obligatoryjny składnik dzieła sztuki³. Skądinąd trudno byłoby wskazać w obrębie sztuki wysokiej obiekt egzemplifikujący przypadek odwrotny, tj. będący nośnikiem brzydoty formalnej i zarazem piękna życiowego. Wytwory tego typu, odrzucone przez świat sztuki, zalegają lamus historii sztuki. Szczególnym przypadkiem podwójnej brzydoty, zarówno formalnej, jak i życiowej, jest kicz (nie stanowi to jednak jego warunku wystarczającego).

Demokratyczne, w sensie Ossowskiego, nie są ani wartości życiowo-estetyczne, albowiem ich ocena wymaga kompetencji kulturowej umożliwiającej „zdekodowanie” dzieła, a ponadto normy piękna czy brzydoty życiowej regulowane są kulturowo, ani też wartości formalno-estetyczne, jako że ich ocena wymaga fachowej wiedzy o dziejach sztuki. Arystokratyczny charakter wszystkich wymienionych wartości jest gwarancją intersubiektywności ocen dzieł

¹ L. Petrażycki, dz. cyt. s. 473.

² Wspomnieć wszakże trzeba o pewnej próbie stworzenia estetyki rzeczywistości przyrodniczej, jaka podjęta jest w książce Y. Sepänmaa: *The Beauty of Environment*. Helsinki 1986.

³ Aczkolwiek zdarzało się w dziejach sztuki, że piękno życiowe było „dobrze widziane”, np. w akademizmie czy impresjonizmie. W sztuce XX wieku pojawiły się kierunki, które proponowały nową kodyfikację piękna życiowego, w szczególności w opozycji do kanonów tradycyjnych, np. futuryzm czy turpizm.

sztuki, a w konsekwencji trwałości i ciągłości sztuki jako zjawiska społecznego.

Dzieła sztuk wykonawczych — muzyki, teatru, pantomimy, baletu — w takiej mierze, w jakiej są wykonaniami zapisów, są nośnikami dodatkowych wartości wnoszonych przez wykonawców. Można je nazwać *wartościami artystycznymi wykonawczymi* (*artystyczno-wykonawczymi*). Wykonanie może być znakomite bądź poślednie, złe lub wspaniałe, konwencjonalne bądź nowatorskie etc. Wartości doskonałe artystycznie tworzą więc skalę dwubiegunową. Wykonanie doskonałe artystycznie aktualizuje zarazem wszystkie pozostałe wartości dzieła, wykonanie złe niweczy te wartości. Rozpoznawanie i rozróżnienie wartości artystyczno-wykonawczych wymaga kompetencji z zakresu natury i historii środków wykonawczych, są to więc także wartości arystokratyczne w sensie Ossowskiego.

Wymienione rodzaje wartości *nie wyczerpują uniwersum aksjologicznego dzieła sztuki*. Dzieła sztuki są nośnikami także innych rodzajów wartości: filozoficznych, religijnych, moralnych, światopoglądowych, ludycznych, historiograficznych, ideologicznych, socjologicznych, psychologicznych, a nawet przyrodoznawczych. Sądzę, że wartości te składają się w świadomości aksjologicznej świata sztuki — aczkolwiek nie „bez reszty” — na dwa typy zasadnicze. Pierwszy z nich tworzą opisowe składniki wymienionych wartości — można go nazwać *wartością poznawczą* dzieła; drugi rodzaj tworzą normatywne składniki tych wartości — można go nazwać szeroko rozumianą *wartością etyczną* dzieła. Kryterium tak rozumianej wartości etycznej dzieła jest siła waloryzacji — mówiąc najogólniej — form życia indywidualnego i zbiorowego. Podkreślenia wymaga fakt, że waloryzacja taka podlega ocenie zawsze z punktu widzenia jakiegoś porządku wartości — w przypadku analizowanego tu świata sztuki jest to porządek wartości wpisany w kulturę europejską, ufundowaną na tradycji judeo-chrześcijańskiej oraz grecko-rzymskiej. Wartości etyczne dzieła są ponadkulturowe w tej mierze, w jakiej wartości etyczne innych kultur świata pokrywają się z wartościami kultury europejskiej. Wartości te tworzą skalę dwubiegunową, na której ujemnym końcu plasują się wytwory szkodliwe, złe, demoralizujące etc., zaś na krańcu dodatnim są dzieła „zawierające silny ładunek humanizmu”, dobre moralnie, uszlachetniające etc.

Wartość poznawczą mają te dzieła, które w sposób nowatorski i zarazem prawdziwy rozpoznają świat rzeczywisty. Kryterium to jest zrelatywizowane do standardów poznawczych obowiązujących poza sztuką w danej epoce historycznej. Wartości poznawcze tworzą skalę dwubiegunową. Na ujemnym ramieniu tej skali znajdują się dzieła, które przedstawiają rzeczywistość nieprawdziwie, mistyfikująco, kłamliwie etc. Dodatnią wartość poznawczą mają te dzieła, które prawdziwie przedstawiają świat, najwyższą zaś wartość mają dzieła sztuki będące odkryciem w dziedzinie poznania świata. Niektóre z dzieł o wysokiej wartości poznawczej wywołały zmianę w społecznym rozumieniu świata, nie

można jednak tego typu „rewolucji poznawczej” traktować jako kryterium wartości poznawczej dzieła, albowiem kryterium takie dotyczy nie samego dzieła, lecz jego społecznego odbioru¹. Ponadto nie zachodzi taka zależność, iż wszystkie dzieła nowatorskie poznawczo wpłynęły na zmianę w społecznej percepcji świata; koniecznym, ale nie wystarczającym tego warunkiem jest upowszechnienie — zaistnienie dzieła w skali społecznej. Ocena dotycząca samego dzieła wymaga porównania go z innymi dziełami sztuki oraz z innymi formami świadomości społecznej danej epoki (filozoficznymi, naukowymi, religijnymi itd.) — jej kryterium jest więc historyczno-porównawcze.

A zatem zarówno wartości moralne jak i wartości poznawcze wymagają *kompetencji historyczno-kulturowej* oceniającego, są więc arystokratyczne w sensie Ossowskiego².

Przedstawiona typologia wartości przedmiotu estetycznego dokonana została niejako „zbiorczo”, jest abstrakcyjnym zsumowaniem wartości, których nośnikami są dzieła różnych dziedzin sztuki. Motywem, który przyświecał temu przedsięwzięciu było przekonanie, iż dla świadomości świata sztuki sztuka stanowi jedność³, pomimo znanych argumentów na rzecz tezy, iż pojęcie sztuki jest niejednorodne i konotuje rodzinę znaczeń⁴. Jednakże, aby możliwa była aksjologiczna analiza konkretnych dzieł, *kategorie* poszczególnych wartości *muszą być skonkretyzowane* w odniesieniu do każdej z dziedzin sztuki i do każdego stylu artystyczno-estetycznego w obrębie każdej dziedziny sztuki osobno. Z braku miejsca na taką konkretyzującą analizę, zmuszony jestem ograniczyć się do kilku pobieżnych uwag w tym względzie.

Po pierwsze, skale większości poszczególnych wartości zawarte implícite w aksjologicznej świadomości świata sztuki mają charakter — rzecz oczywista — nie ilościowy, lecz jakościowo-porównawczy (punkty na tych skalach wyznaczone są przez oceny typu: X jest lepsze od Y pod względem k), i ich rekonstrukcja ilościowa nie wydaje się możliwa. Po drugie nie jest tak, że dowolne dzieło sztuki jest nośnikiem wszystkich wymienionych wartości. Mogą być one obecne — co nie znaczy, że w każdym przypadku są obecne — w dziełach literackich, operowych, filmowych, pantomimicznych, teatralnych, oraz w przedstawiających dziełach sztuk plastycznych. Natomiast muzyce instrumen-

¹ Czyni to np. G. Hermerén w artykule *Interactions*. W: P. J. McCormick (ed.): *The Reasons of Art*. University of Ottawa Press, Ottawa 1985.

² Warto na marginesie zwrócić uwagę na zjawisko współwystępowania wartości. Np. warunkiem wysokiej wartości etycznej dzieła jest równoczesna obecność wysokiej wartości poznawczej. Wytwór mistyfikujący, fałszujący rzeczywistość nie może być równocześnie wartościowy etycznie.

³ Podobnego zdania jest np. M. Praz, który pisze, że „idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej, i coś głębszego niż próżna spekulacja”. M. Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Warszawa 1981, s. 6—7.

⁴ Zob. M. Weitz: *Rola teorii w estetyce*. W: M. Gołaszewska (red.): *Estetyka w świecie* t. I. Kraków 1984.

talnej i sztukom plastycznym nieprzedstawiającym odmawia się wartości estetyczno-życiowej (i z tego powodu uważa się je za „najczystsze” ze sztuk). Po trzecie, kwestia obecności wartości poznawczych i estetycznych w muzyce oraz sztukach plastycznych nieprzedstawiających jest przedmiotem pewnej konfuzji w obrębie świadomości aksjologicznej świata sztuki. Mówiąc najogólniej, stanowisko w sprawie wartości poznawczej dzieła zależy od tego, czy zawartość poznawcza jest rozumiana wąsko, tj. tak, iż za jej nośnik uznaje się tylko symbole w formie zdaniowej lub symbole „przekładalne” na symbole językowe (za takie uważa się przedmioty i sytuacje przedstawione w dziełach sztuk plastycznych, pantomimie, balecie), czy też szeroko, tak że obejmują wszelkie inne symbole tworzące sztukę. Tylko w drugim przypadku rzeczony rodzaj dzieł uważa się za nośniki wartości poznawczych, a zarazem wartości etycznych¹. Po czwarte, jeśli za prototypowy aksjologiczny model dzieła sztuki przyjąć taki przedmiot, który jest nośnikiem wszystkich rodzajów wartości właściwych danej dziedzinie sztuki — co wydaje mi się zgodne z intuicją zawartą w aksjologicznej świadomości świata sztuki — to *awangardy XX wieku* można rozumieć jako *próby redukcji uniwersum aksjologicznego sztuki*. Na przykład, w obrębie sztuk plastycznych formizm, kubizm i abstrakcjonizm eliminują wartości życiowo-estetyczne, poznawcze i etyczne; dadaizm, oprócz tych, eliminuje dodatkowo wartości rzemieślniczo-artystyczne. Kresem eliminacyjnego rozwoju plastyki XX wieku jest skrajny konceptualizm, który wraz z eliminacją artefaktu eliminuje wszelkie wartości dzieła sztuki jako prototypu². Analogonem formizmu w plastyce jest w literaturze — postulowana przez Poego i Mallarmégo — poezja czysta, oraz kontynuująca te pomysły poezja konkretna i poezja lingwistyczna.

Przedstawiona konceptualizacja wartości dzieła sztuki pozwala na *zdefiniowanie zasadniczych aksjologicznych typów dzieł sztuki* dla warunków normalnych, tzn. przy założeniu, że nie działają żadne czynniki zakłócające wartościowanie dzieł sztuki, np. czynniki polityczno-ideologiczne bądź merkantylne.

1) *Arcydzieło* to artefakt, który jest nośnikiem najwyższej wielkości wszystkich rodzajów wartości właściwych danemu stylowi i danej dziedzinie sztuki.

2) *Dzieło akademickie* to artefakt, którego wartości estetyczne, poznawcze, etyczne i artystyczne rzemieślnicze są dodatnie, zaś wartość artystyczno-historyczna jest niewielka.

3) *Doskonale naśladownictwo* stylistyczne to artefakt, którego wartość artystyczno-historyczna jest niewielka (niższa niż dzieła akademickiego), zaś pozostałe wartości zbliżone są do wartości dzieł oryginalnych.

¹ Por. N. Goodman: *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press 1984, ss. 189—200; Wł. Ławniczak: *Orientacja filozoficzna w nauce a problem tzw. nieprzedstawiających dzieł sztuki plastycznej*. „Studia Estetyczne” 1978, nr XV s. 185—197; M. Piotrowski: *Autonomiczne wartości muzyki*. Poznań 1984, R. II. 2.

² W sprawie kategorii prototypu zob. T. P. Krzeszowski: *Wstęp do wydania polskiego*. W: G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1988.

4) *Wierna kopia* to artefakt, którego wartość artystyczno-historyczna jest zerowa, zaś pozostałe wartości są identyczne z wartościami dzieła oryginalnego¹.

5) *Kicz* to artefakt, którego wielkości wszystkich wartości są ujemne. Odmianą kiczu jest sztuka totalitarna.

6) W *sztukach wykonawczych arcydzieło* posiada najwyższą wartość artystyczno-wykonawczą, *wykonanie akademickie* — niewielką dodatnią, zaś wykonanie złe, *kiczowe* — wartość ujemną.

7) Dzieła sztuki — w sensie aksjologicznym — to artefakty plasujące się na skali wartości globalnej począwszy od doskonałych naśladownictw stylistycznych po arcydzieła. Wytwory plasujące się na tej skali od kiczu do wiernej kopii nie są honorowane wyróżniającym mianem dzieł sztuki. Wierne kopie są natomiast uważane za mistrzowskie dzieła rzemiosła artystycznego — majstersztyki.

Na koniec można się pokusić o próbę *definicji aksjologiczno-pragmatycznych* dwóch skrajnych typów idealnych, będących ekstrapolacjami rzeczywistych typów aksjologicznych dzieł sztuki, tj. *absolutnego arcydzieła i absolutnego kiczu*:

1) *Arcydzieło absolutne* jest to taki artefakt, iż każda zmiana doń wprowadzona zmniejsza jego globalną wartość.

2) *Kicz absolutny* jest to taki artefakt, iż każda zmiana doń wprowadzona zwiększa jego wartość globalną².

Wynika z tych definicji, że arcydzieła absolutnego nie można poprawić, zaś kiczu absolutnego nie można pogorszyć. Pomiędzy tymi dwoma typami idealnymi plasują się wszystkie rzeczywiste wytwory artystyczne³.

Zaprezentowana próba typologii wartości, jakich nośnikami są wytwory sztuki, wymaga szczegółowej konkretyzacji w odniesieniu do wszystkich dziedzin sztuki i wszelkich stylów artystyczno-estetycznych. Ponadto, szczególnie ważny wydaje się problem rekonstrukcji rozmaitych układów kryteriów stosowanych przy globalnej ocenie dzieł, na mocy których ustala się hierarchie wartości. Są to problemy zasługujące na osobne opracowanie, w tym zaś nie ma już dla nich miejsca.

¹ Terminy: „falszerstwo”, „falsyfikat”, to terminy z dziedziny nie estetyki, lecz etyki sztuki; w estetyce odpowiadają im terminy: „kopia” i „naśladownictwo”.

² Są to modyfikacje definicji podanych przez T. Kulkę dla: dzieła absolutnie dobrego (*absolutely right*) i absolutnie złego (*absolutely wrong*). Zob. T. Kulka: *Art and Science: An Outline of a Popperian Aesthetics*. „The British Journal of Resthetics” 1989, nr 3.

³ W estetyce formułowane były stanowiska redukujące uniwersum aksjologiczne dzieł sztuki. Na przykład, Lew Tołstoj zredukował wartość dzieła sztuki do wartości moralnych, a Nelson Goodman zredukował wartości dzieła sztuki do wartości poznawczych. W świetle idei zawartych w tym artykule są to koncepcje nieadekwatne w stosunku do aksjologicznej świadomości świata sztuki, przeto można je rozumieć jako indywidualne, normatywne projekty estetyczne. Zob. Lew Tołstoj: *Co to jest sztuka?*. Kraków 1980, R. XX; N. Goodman: *Languages...*, wyd. cyt. R. VI.