

# Józef Tarnowski

---

## Wartość poznawcza i wartościowanie dzieła sztuki

---

Sztuka i Filozofia 5, 202-211

---

1992

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Józef Tarnowski*

## WARTOŚĆ POZNAWCZA I WARTOŚCIOWANIE DZIEŁA SZTUKI

### I

Humaniści zorientowani scjentystycznie upatrują wartości poznawczej przede wszystkim (lub wyłącznie — w skrajnym przypadku) w nauce, zaś sztuce odmawiają waloru poznawczego. Ojcem duchowym tej formacji jest Rudolf Carnap. Utrzymywał on, że sztuka, podobnie jak metafizyka, służy do wyrażania „poczuć związanych z życiem”, takich jak: „postawy życiowe, nastawienia uczuciowe i wolicjonalne do otaczającego świata, do współludzi, do zadań, które człowieka angażują, do losu jaki przypadł mu w udziale”<sup>1</sup>. Artysta to człowiek obdarzony talentem do wyrażania siebie w „języku” sztuki. Gdy w swym dziele mówi coś — dajmy na to — o Księżycu czy burzy, sztormie czy mgle, to nie mówi nic o nich jako obiektach i zjawiskach przyrodniczych, lecz tylko o swoich poczuciach jakoś z nimi związanych. Zdania, które znajdujemy w dziełach sztuki (lub odpowiedniki zdań w sztukach niejęzykowych), to zdania „pozorne”, nie służące do przedstawiania stanów rzeczy. Nauka i sztuka są więc dla Carnapa rozdzielnymi dziedzinami ludzkiego doświadczenia, pierwsza służy poznaniu, druga służy ekspresji.

Jest oczywiście, że pogląd Carnapa dłaby się utrzymać jedynie przy skrajnie rygorystycznym rozumieniu kategorii poznania, zgodnie z którym do godności poznania pretendować mogą jedynie twierdzenia teoretyczne nauk przyrodniczych. Taki radykalizm epistemologiczny więcej zaciemnia niż odsłania. Gdybyśmy go przyjęli, to nie tylko sztuce

---

<sup>1</sup> R. Carnap: *Oceny i normy to wypowiedzi pozbawione sensu*. W: I. Lazari-Pawłowska (red.): *Metaetyka*. Warszawa 1975, s. 83.

odmówić musielibyśmy wartości poznawczej, lecz zarazem humanistykę, a także nauki społeczne, kulturowe i historyczne wykluczyć musielibyśmy z właściwej dziedziny poznania. Oznaczałoby to sprowadzenie roli tych nauk do działalności światopoglądowotwórczej jedynie, na równie ze sztuką nie podlegałyby one wartościowaniu poznawczemu. Rzeczywiste funkcjonowanie nauki i sztuki przeczy pogładowi Carnapa, zarówno dzieła sztuki jak i twierdzenia wymienionych nauk są uważane za nośnik wartości poznawczych, przeto filozofia nie może tego faktu zapoznawać<sup>2</sup>.

## II

Skrajnie przeciwny wobec Carnapowskiego pogląd w omawianej sprawie reprezentuje w filozofii współczesnej Nelson Goodman. Głosi on tezę, że istotą dzieła sztuki jest jego treść kognitywna, zaś inne jego składniki są wobec niej pochodne: „Używanie symboli ponad bezpośrednią potrzebę służy rozumieniu, nie praktyce (...). Celem podstawowym (sztuki — J.T.) jest rozumienie w sobie i dla siebie; praktyczny użytek, przymus tworzenia, komunikacyjna użyteczność są zależne od tego celu”<sup>3</sup>. Utrzymanie tego poglądu byłoby możliwe jedynie za cenę przyjęcia bardzo szerokiego znaczenia kategorii, rozumienia, przy którym do jego zakresu wchodziłyby oprócz myśli także percepcje, wolicje i emocje — i tak też czyni Goodman. W efekcie Goodmanowski kognitywizm zaciera zupełnie różnice pomiędzy nauką i sztuką, obie traktując jako równorzędne sposoby kreacji świata<sup>4</sup>. Dzieła sztuki, na równi z twierdzeniami nauki podlegają dlań wartościowaniu kognitywnemu, lecz kryterium wartości kognitywnej nie jest prawda, lecz dopasowanie (*fitness*) do zastanych wizji świata.<sup>5</sup> Pogląd taki prowadzi do solipsyzmu (z czego Goodman zdaje sobie sprawę<sup>6</sup>) i jest, podobnie jak pogląd Carnapa, niezgodny z rzeczywistym

<sup>2</sup> Można sobie pomyśleć, że społeczna samoświadomość sztuki jest fałszywa. Filozof nie może jednak przyjąć takiej tezy jako przesłanki *ad hoc*, musiałby wpiერw jej dowieść.

<sup>3</sup> N. Goodman: *Languages of Art*. Hackett Publishing Comp., Inc., Indianapolis 1988, s. 258.

<sup>4</sup> Goodman poświęcił temu zagadnieniu swą książkę *Ways of Worldmaking*.

<sup>5</sup> Zob. N. Goodman, C. Z. Elgin: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Routledge, London 1988, s. 155—166.

<sup>6</sup> N. Goodman: *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1984, s. 32—33.

funkcjonowaniem zarówno sztuki, jak i nauki w kulturze.

### III

Ostre przeciwstawienie wiedzy naukowej sztuce znajdujemy nie tylko w filozofii scjentyistycznej, ale także — co może budzić uzasadnione zdziwienie — w antynaturalistycznym nurcie humanistyki naszego wieku. Na przykład, Max Scheler wiedzę — rozumianą jako *ujęcie tego, co jest* — przeciwstawia sztuce, rozumianej jako „*tworzenie czegoś, co nie jest w ten sposób*”, co byłoby tego godne jednak, czy też zasługiwałoby na to wedle pewnych estetycznych idei wartości<sup>7</sup>. Sądzę że pogląd ten — dosyć rozpowszechiony — ufundowany jest na podwójnie błędnym przekonaniu. Po pierwsze, iż nauka daje wiedzę pewną, absolutną i prawdziwą, po drugie, że sztuka, ponieważ operuje materiałem nie pojęciowym, lecz oglądowym, nie zawiera żadnych stwierdzeń o realnym świecie. Tymczasem, zgodnie z poglądem Poppersa wyrażonym w *Logice odkrycia naukowego*<sup>8</sup>, a nie kwestionowanym w metodologii nauki, teorie naukowe dają wiedzę hipotetyczną — są właśnie tworzeniem tego, co nie jest, tj. teoretycznych wizji świata realnego. Z drugiej strony, artystyczne wizje świata są *de facto przekładalne* na język pojęć i twierdzeń o świecie rzeczywistym (i dzięki temu są dla nas tak ważne!). Sądzę, że sam Scheler bliski był zrozumienia tego, gdy pisał o tzw. „*poezji idei*” (*Boska komedia* Dantego, *Faust* Goethego, *poezja intelektualna* Schillera), iż chociaż nie posługuje się ideami, to „*mówi «o» nich za pomocą obrazów, wartości nastrojowych, postaci, konkretnych wydarzeń i czynów, które mogą łącznie wskazywać w sposób symboliczny na pewną ideę*”<sup>9</sup>. Zabrakło Schelerowi konsekwencji myślowej.

### IV

Zasadnicza różnica pomiędzy nauką i sztuką polega tedy nie na tym, że nauka tworzy wiedzę, zaś sztuka formy oglądowe, albowiem obie

<sup>7</sup> M. Scheler: *Metafizyka i sztuka*. „*Studia Filozoficzne*” 1979, nr 2, s. 55.

<sup>8</sup> K.R.Popper: *Logika odkrycia naukowego*. Warszawa 1977, R.I.

<sup>9</sup> M. Scheler, *op. at.*

tworzą wiedzę, co jest oczywiste dla świata sztuki<sup>10</sup> i zwykłych odbiorców (oraz cenzury totalitarnej!). Obie tworzą wiedzę poprzez budowanie modeli świata. Zasadnicza różnica polega na sposobie budowania owych modeli. Nauka tworzy je poprzez użycie pojęć odnoszących się do wielkości abstrakcyjnych oraz twierdzeń wiążących te wielkości określonymi zależnościami (funkcjami), natomiast sztuka kreuje fikcyjny świat przedmiotów (w tym postaci) posiadających określone własności, powiązanych określonymi zależnościami, posiadających określoną dynamikę etc. W obu przypadkach różne są sposoby odnoszenia modeli do świata rzeczywistego. W przypadku nauki, aplikacja wizji abstrakcyjnej zawartej w hipotezie polega na dedukowaniu z niej konsekwencji obserwacyjnych i empirycznym ich testowaniu. W przypadku sztuki, aplikacja fikcji artystycznej (świata przedstawionego dzieła sztuki) do świata realnego polega na rozumieniu jakiegoś fragmentu rzeczywistości jako analogicznego ze światem fikcyjnym dzieła. A ponieważ istnieć może wiele kryteriów podobieństwa fikcji artystycznej i świata rzeczywistego, przeto dzieło służyć może do rozumienia wielu jego fragmentów — i na tym polega „otwartość” dzieła. Na przykład wiele typów sytuacji międzyludzkich daje się rozumieć przez analogię do jakiejś sytuacji fikcyjnej opisanej w dziele literackim. Znakomicie pokazuje to Milan Kundera na przykładzie *Zamku* i *Procesu* Kafki.

Kundera wywodzi abstrakcyjny model biurokratyzmu totalitarnego zawarty w tych powieściach nie z przekonań politycznych Kafki, jako że — wedle zachowanych świadectw — Kafka nie posiadał poglądów politycznych, lecz z jego obserwacji relacji i zachowań członków jego własnej rodziny, zdominowanej przez autorytarnych rodziców<sup>11</sup>.

Wizja świata, którą stworzył Kafka, pozwala zrozumieć pewne aspekty politycznych systemów totalitarnych, mimo iż w intencji autora do nich się nie odnosiła (nie mógł znać, ani nie przewidywał powstawania komunizmu, faszyzmu, nazizmu), dzięki temu, że w rzeczywistym świecie — takim, jaki rozpoznajemy środkami pozaartystycznymi — zachodzi analogia pomiędzy autorytarną rodziną a totalitarnym państwem. I dzięki temu poprzez fikcyjny świat tych powieści, tj. abstrakcyjny model biurokratyzmu totalitarnego w nich przedstawiony, można zrozumieć tak odrębne sfery bytu jak związki wewnątrzrodzinne oraz relacje łączące

<sup>10</sup> Por. A. Danto: *Filozoficzne zniewolenie sztuki*. „Studia Estetyczne” 1986—1990.

<sup>11</sup> M. Kundera: *Kafkowski świat*. „Tygodnik Solidarność” (10.XI.1989).

jednostki z wyalienowanymi instytucjami. Dzieło sztuki odkrywa więc analogię zachodzącą w realnym świecie, stawia hipotezę, która może być sprawdzona innymi środkami, np. na bazie wiedzy politologicznej, socjologicznej, psychologicznej, pedagogicznej etc.

## V

W różnych dziedzinach sztuki wizje świata tworzone są różnymi środkami, toteż ich funkcje poznawcze są zróżnicowane. Jasno rozumiał to Cassirer, pisząc: „Sztuki plastyczne sprawiają, że świat widzimy dostępny naszym zmysłom w całym jego bogactwie i różnorodności. Cóż byśmy wiedzieli o niezliczonych subtelnym różnicach w wyglądzie rzeczy, gdyby nie dzieła wielkich malarzy i rzeźbiarzy. Podobnie poezja jest objawieniem naszego życia osobistego. Dramaturg, powieściopisarz i poeta liryczny wydobywają na światło dzienne nieskończone możliwości, których mieliśmy jedynie niejasne i tajemne przecucie. Taka sztuka jest (...) prawdziwym objawieniem naszego życia wewnętrznego”<sup>12</sup>.

Podobną myśl, odnoszącą się do powieści, wypowiada Hermann Broch: „Odkryć to, co tylko powieść może odkryć, to jedyna racja bytu powieści”<sup>13</sup>. Przeto — zgodnie z tym poglądem — istnieje pewna autonomiczna sfera poznania realizowana wyłącznie przez sztukę (oprócz innych sfer poznania realizowanych innymi środkami, np. przez naukę, doświadczenie potoczne etc.).

Milan Kundera akceptując ideę Brocha, rozciąga jej znaczenie na historię powieści — ujmuje ją lapidarnie jako sekwencję odkryć, nie zaś sumę tego, co zostało napisane. „Wystarczy otworzyć *Bycie a czas* — pisze Kundera — aby się przekonać, iż wszystkie analizowane przez Heideggera tematy egzystencjalne były ukazywane, odkrywane i badane przez powieść w ciągu czterech wieków jej istnienia. Powieść odkrywała jedno po drugim różne wymiary egzystencji: wraz z Cervantesem i jemu współczesnymi badała naturę przygody, wraz z Richardsonem zaczęła badać to, «co się dzieje wewnątrz» i ujawniać zakryte życie uczuć, wraz z Balzakiem odkrywała ludzkie zakorzenienie w historii, wraz z Flaubertem eksplorowała *terra* wcześniej *incognita* codzienności, wraz z Tołs-

<sup>12</sup> E. Cassirer: *Esej o człowieku*. Warszawa 1971, s. 276—277.

<sup>13</sup> Cytat za: M. Kundera: *The Novel in Europe*. „The New York Review”, 19 July 1984.

tojem skupiała się na roli irracjonalności w ludzkim zachowaniu i decyzjach. Mierzyła czas: efemeryczną przeszłość wraz z Proustem, efemeryczną teraźniejszość wraz z Joycem. Wraz z Tomaszem Mannem pytała o rolę mitów, które z głębi czasu wpływają na ludzką aktywność<sup>14</sup>. Powieść, która nie uczestniczy w owej sekwencji odkryć, wyklucza się z historii powieści. To — zdaniem Kundery — zdarzyło się w porewolucyjnej Rosji. „Czyż jednak w komunistycznej Rosji — zapytuje dydaktycznie Kundera — nie opublikowano w ogromnych nakładach setek i tysięcy powieści? Oczywiście, ale powieści te nie dodają nic do poznania bytu, nie odkrywają żadnych nowych fragmentów egzystencji, one potwierdzają tylko to, co powszechnie się mówi. Co więcej, potwierdzając to, co się mówi (mówiąc to, co należy mówić), spełniają swój cel, realizują swój status, są użyteczne w swoim społeczeństwie. Nie odkrywając niczego, nie uczestniczą w sekwencji odkryć, którą konstytuuje dla mnie historia powieści. Same siebie umieszczają poza tą historią, lub — jeśli kto woli — są to powieści po końcu powieści<sup>15</sup>”.

## VI

Kundera w przytoczonych wypowiedziach zakłada *implicite* jednobiegunową skalę wartości poznawczej: od zera do wielkości maksymalnej dodatniej. Nośnikiem najwyższej wielkości wartości poznawczej są powieści, które wniosły istotny wkład w samopoznanie ludzkości — to nie budzi zastrzeżeń. Powieść komunistycznej Rosji jest z kolei przykładem nośnika zerowej wartości poznawczej. Nasuwa się tu pytanie, czy dotyczy to także powieści socrealistycznej okresu stalinowskiego (i jej „bierutowskiego” odpowiednika w PRL)? Czy ona *tylko* niczego nie odkrywa? Czy jest *tylko* jałowa poznawczo? Oczywiście — nie! Jak pisze Igor Gołomsztok — badacz sztuki totalitarnej — „Istota totalitaryzmu ujawnia się najbardziej przejrzyście w języku sztuki. Język ten zdeteminowany jest główną funkcją przeznaczoną sztuce w systemie totalitarnym, funkcją propagandy i wychowania mas w duchu konkretnej

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

ideologii”<sup>16</sup>. Funkcją totalitarnej propagandy jest wpajanie społeczeństwu zmistyfikowanego obrazu rzeczywistości. Ideologie totalitarne komunizmu, faszyzmu i nazizmu tworzyły paranoiczne fikcje zafalszowujące, zakrywające świat, jakim był w rzeczywistości. Sztuka będąca przedłużeniem ideologii i pełniąca funkcje indoktrynacyjne, nie jest neutralna poznawczo, ona nie powtarza tego, co wszyscy wiedzą, ona kłamie, fałszuje świat, mistyfikuje go, zakrywa, zaciemnia. Jej wartość poznawcza nie jest więc zerowa, lecz jest ujemna. Sztuka totalitarna jest nośnikiem ujemnej wielkości wartości poznawczej. (Trzeba zatem odróżnić sztukę totalitaryzmu od sztuki totalitarnej. W czasach, gdy totalitaryzm jest bardziej opresyjny, rodzi się sztuka totalitarna, gdy jest mniej opresyjny, sztuka mniej kłamie, częściej powiela banały, jest więc sztuką jałową poznawczo — obie tworzą sztukę totalitaryzmu<sup>17</sup>).

## VII

Skala wielkości wartości poznawczej jest zatem dwubiegunowa: przebiega od wielkości najniższej ujemnej, przez wielkość zerową, do wielkości najwyższej dodatniej. Nośnikami ujemnej wielkości wartości poznawczej są m.in. wytwory socrealistyczne, kicze, nośnikami wielkości zerowej są typowe dzieła sztuki akademickiej i wytwory sztuki masowej, nośnikami wielkości dodatniej są wartościowe dzieła sztuki, zaś maksymalnej dodatniej — arcydzieła.

<sup>16</sup> I. Gołomszok: *Język artystyczny w warunkach totalitarnych*. „Nowa” 1980, s. 37.

<sup>17</sup> Groteskowo zabawnym (jak by nie był ponury i straszny dla ofiar totalitaryzmu) elementem socrealizmu jest jego panestetyzm ideologiczny, towarzyszący poczwornej estetyzacji zideologizowanej totalitarnej rzeczywistości społecznej. W organie estetyki radzieckiej „*Woprosy teorii sowieckowo izobrazitelnowo iskusstwa*” z roku 1950 czytamy: „Nazywamy pięknym nasze socjalistyczne społeczeństwo nie znające ucisku człowieka przez człowieka, nazywamy pięknymi heroiczne czyny naszych obywateli, nazywamy piękną naszą miłość do socjalistycznej Ojczyzny. (...) z drugiej strony, wszystkie przeżytki kapitalizmu w naszym kraju i ludzkiej świadomości nazywamy i mamy prawo nazywać szkaradnymi i ohydnyymi” (Cytat za: Gołomszok, op. cit., przyp. 16, s. 38). Przytoczony tekst głosi więc tezę, że sztuka tworzy piękno przez dokładne odtwarzanie pięknych elementów świata socjalistycznego. Gołomszok interpretuje to jako estetykę z odwróconymi znaczeniami (tj. wartościami estetycznymi): to co piękne w wolnym świecie (i wolnej estetyce) jest brzydkie w socrealizmie i vice versa. Sądzę, że komentarz Gołomszoka nie jest trafny. „Piękno” socrealistyczne nie jest brzydota udającą piękno rzeczywiste, lecz jest (niezamierzonym) kryptonimem ideologicznej mistyfikacji świata, jest więc kryptonimem ujemnej wielkości wartości poznawczej.



Wartościowanie poznawcze danego dzieła sztuki polega na uplasowaniu go na skali wielkości wartości poznawczej, właściwej dla danego okresu historyczno-artystycznego, danej dziedziny sztuki, danego stylu etc. Skale takie są najczęściej entymematycznymi składnikami rzeczywistych wartościowań przeprowadzanych przez ewaluatorów sztuki, dałyby się one zrekonstruować przy użyciu trzech predykatów porządkujących: 1) „ $X$  jest równocenne poznawczo z  $Z$ ”, 2) „ $X$  jest cenniejsze poznawczo niż  $Y$ ”, oraz 3) „ $X$  jest mniej cenne poznawczo niż  $Y$ ”, (gdzie „ $X$ ” i „ $Y$ ” reprezentują konkretne dzieła sztuki), przy zastosowaniu wspomnianej relatywizacji.

Wartościowanie poznawcze jest istotnym składnikiem globalnej oceny dzieła sztuki. Jednakże sztuka nie jest monolitem, stanowi — co wskazał Weitz — rodzinę podobieństw. Poszczególne jej składniki różnią się na tyle między sobą, iż nie jest możliwe skonstruowanie jednego, uniwersalnego aksjologicznego modelu dzieła sztuki. Skoro podstawą funkcji poznawczej jest aplikowalność świata przedstawionego do świata rzeczywistego, to nie wszystkie dziedziny sztuki mogą uczestniczyć w poznaniu. Malarstwo abstrakcyjne, muzyka absolutna czy balet nieprzedstawiający nie są nośnikami wartości poznawczej, nie podlegają przeto wartościowaniu poznawczemu.

Podlegają mu zaś powieść, dramat, poezja, film, przedstawiające sztuki plastyczne — aczkolwiek w nierównym stopniu. Dla świadomości aksjologicznej świata sztuki dodatnia wielkość wartości poznawczej jest warunkiem *sine qua non* powieści jako dzieła sztuki, inaczej jest natomiast w przedstawiających sztukach plastycznych — jest tam składnikiem pożądanym, aczkolwiek nie koniecznym, tj. jeśli w danym dziele jest obecna, to podnosi jego wartość globalną, jeśli zaś jest zerowa, to nie obniża wartości globalnej. We wszystkich dziedzinach sztuki jest natomiast tak, iż ujemna wielkość wartości poznawczej obniża wartość globalną dzieła, aż do dyskwalifikacji z obrębu sztuki włącznie. Tym się tłumaczy wyeliminowanie ze sztuki wytworów socrealistycznych, nawet tych, które są poprawne warsztatowo, a więc spełniają bazowy warunek dzieła sztuki.

## VIII

Dzieła sztuki są nośnikami także innych rodzajów wartości: 1) artystyczno-historycznej, której kryterium jest nowatorstwo „języka” artystycznego; 2) artystyczno-rzemieślniczej, której kryterium jest mist-

rzostwo warsztatowe; 3) estetyczno-formalnej, której kryterium jest piękno formalne; 4) estetyczno-życiowej, której kryterium jest piękno życiowe<sup>18</sup>. Każda z nich tworzy — podobnie jak wartość poznawcza — dwubiegunową skalę wielkości, o charakterze porównawczo-jakościowym<sup>19</sup>. Globalna ocena danego dzieła sztuki polega na uplasowaniu go na wszystkich wyróżnionych skalach.

Wzajemne relacje wartości w dziełach różnych dyscyplin, okresów etc. zasługują na osobne opracowanie, tutaj poprzestanę na konstatacji, że warunkiem uznania dzieła nieprzedstawiającego za wybitne jest jego wysoka pozycja na skalach 1—3 wymienionych wyżej, zaś dzieła przedstawiającego — dodatkowo na skali wartości poznawczej<sup>20</sup>. Oceny tego typu oferowane przez ewaluatorów (krytyków) w odniesieniu do dzieł nowych, są następnie „testowane” przez świat sztuki i jeśli zostaną zweryfikowane (potwierdzone przez innych ewaluatorów), to utrwalają się jako kanon oceny danego dzieła sztuki, jeśli zaś nie, to rozpoczyna się dłuższy lub krótszy okres ścierania się różnych wartościowań<sup>21</sup>.

## IX

Jest pewną oczywistością społecznokulturową fakt istnienia gorszych i lepszych krytyków, a wśród lepszych — ewaluatorów bardzo dobrych. Na pytanie, kto jest bardzo dobrym ewaluatorem dzieł sztuki, odpowiedź w przedstawionym kontekście jest prosta: jest to taki krytyk, który potrafi dane dzieło sztuki zlokalizować adekwatnie na respektowanych (choć nie w pełni uświadamianych) przez świat sztuki skalach aksjologicznych. Idealnym ewaluatorem byłby taki krytyk, który nigdy się w ocenach nie myli, tj., który zawsze adekwatnie, czyli w zgodzie

<sup>18</sup> Wymienione rodzaje wartości rekonstruuje w artykule *Wartości dzieła sztuki* („Sztuka i Filozofia” 1990, vol. 3).

<sup>19</sup> W przeprowadzonej przez T. Pawłowskiego typologii skal pomiarowych skale te podpadają pod typ skal porządkujących. Zob.: T. Pawłowski: *Pomiar w naukach humanistycznych*. W: *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*. Z.N. im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 468.

<sup>20</sup> Niespełnienie tego warunku przez żaden film było powodem nieprzyznania przez jury Festiwalu Filmów Polskich w Gdyni 1991 głównej nagrody — zgodnie z orzeczeniem komisji.

<sup>21</sup> Tak się dzieje oczywiście w warunkach normalnych, tj. gdy życie sztuki nie jest zakłócone przez czynniki polityczne, ekonomiczne etc.

z funkcjonującymi społecznie kryteriami, lokalizuje dzieła sztuki na skalach ocennych. Idealnym ewaluatorem jest więc podmiot wyposażony w pełną kompetencję aksjologiczną sztuki<sup>22</sup>.

Pytanie o to, jak to się dzieje, iż wśród realnie istniejących krytyków zdarzają się wybitnie ewaluatorzy, nie jest pytaniem z dziedziny estetyki, lecz psychologii — jest, jak mi się zdaje, na równi z problemem istnienia jednostek obdarzonych genialną inwencją twórczą, jednym z najbardziej beznadziejnych problemów poznawczych, przed którymi stoi psychologia. Szczęśliwie dla estetyki, to co dla psychologii jest problemem, dla estetyki jest faktem.

---

<sup>22</sup> Por.: L. Nowak: *Myśl o czymś jest właśnie. Nie ma więc teorii bytu i teorii poznania: jest metafizyka*. „Pismo literacko-artystyczne” 1989, nr 7—8, s. 106.