

Artur Mordka

Między sztuką a prawdą

Sztuka i Filozofia 12, 216-220

1996

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.

Artur Mordka

MIĘDZY SZTUKĄ A PRAWDĄ

Piotr Kmiec, Grzegorz Sowiński,
Tadeusz Gustaw Wiktor (red.),
*Sztuka wobec prawdy. Nałęczowskie
Dni Filozoficzne 1993, 1994, 1995,*
Nałęczów 1995.

Wydana właśnie książka *Sztuka wobec Prawdy*, będąca zbiorem artykułów filozofów i filozofów-artystów oraz ilustrowana pracami artystów i artystów-filozofów, jest rezultatem spotkania Filozofii i Sztuki, jakie miało miejsce podczas Nałęczowskich Dni Filozoficznych 1993, 1994, 1995.

Oś problemową prawie trzydziestu artykułów tworzy pytanie o relację między Sztuką a Prawdą. W. Stróżewski w otwierającym zbiorze artykule *Płaszczyzna sensu w dziele malarskim* pisze: „O jednej rzeczy trzeba jednak wspomnieć na zakończenie. Otóż szczególną rolę w ramach owego sensu integralnego pełni – niewątpliwie – sens estetyczny. Ma on zdolność wnikanía we wszystkie inne sensy dzieła, które niejako uszlachetnia, nadając im swoisty blask i godność. Dostrzeżemy to bez trudu, jeśli uświadomimy sobie, że szczytem wartości estetycznych jest piękno – wartość tak olśniewająca, a zarazem tak trudna do wyjaśnienia” (s. 21).

Celem sztuki jest zatem realizacja piękna, nie zaś prawdy. Artysta w tworzeniu posługuje się rzeczywistością wymyśloną, a jego zadaniem nie jest odkrywanie prawdy, lecz urzeczywistnianie piękna. Artysta jest twórcą. W tym prostym zdaniu ujawnia się jego powołanie: ma tworzyć rzeczy piękne, nie prawdziwe. Prawda, o ile występuje w dziele, jest podporządkowana idei piękna, traci przeto swoją autonomiczną pozycję i staje się *quasi*-prawdą. Przejście takie, dokonujące się w pracy twórczej, oznacza zniesienie samej prawdy. Gdyż tylko ona – zdaniem J. Dębowskiego – jest wartością niewrażliwą na jakąkolwiek inną wartość. Użyta instrumentalnie, traci swą istotę. Zarazem wspomniany filozof docenia jej znaczenie estetyczne, gdy mówi o prawdzie instrumentalnej: „W sztuce bowiem mamy do czynienia z prawdą w bardzo specjalnym sensie: po pierwsze, z prawdą pojętą, co najwyżej, jako *aletheia* oraz, po drugie,

z prawdą programową, instrumentalną, podporządkowaną pięknu i przemawiającą do nas jedynie w kontekście piękna” (*W obronie bezwzględności prawdy*, s. 168). Dlatego artysta ma pełne prawo odejścia od adekwatnego opisu rzeczywistości. Może posługiwać się w swej pracy twórczej nie tylko *nie*-prawdą, ale *anty*-prawdami. Wszystko winno prowadzić do wytworzenia ostatecznego sensu – piękna. „Prawdą bowiem można zabijać. W znaczeniu przenośnym zabijać ludzką wiarę i nadzieję na możliwość zmiany nieznośnego stanu rzeczy, osłabiać ducha walki o zagubioną czy poniżoną godność człowieka” (J. Mizińska: „*Okrucieństwo*” czy „*słodycz*” prawdy?, s. 148). Prawdą można w sztuce zabić piękno. Widz złęczony i przerażony – a ma prawo takim się czuć oglądając d o k u m e n t – nie przeżyje estetycznie dzieła.

Nie ma jednak zgody wśród samych filozofów na takie ujęcie relacji Sztuka-Prawda. H. Kiereś, wychodząc od arystotelesowsko-tomistycznej koncepcji sztuki, uznaje ją za „dziedzinę adekwatnego realizowania się prawdy i wolności” (*Sztuka-prawda-wolność*, s. 216). Argumentuje również, że u podstaw każdej teorii sztuki leży określona koncepcja natury. Dopiero poprzez realizowanie prawdy wytwór artysty może stać się arcydziełem. O wartości dzieła decyduje zatem moment pozaestetyczny (ściśle teoretyczny) – jego prawdziwość. Tezę tę podważa – wychodząc jednak z innych przesłanek – T. Szkołut w swym artykule *Prawda sztuki – prawda polityki*, stwierdzając, że „o wartości artystycznej dzieła nie przesądza wartość (*resp.*słuszność) zawartych w nim idei społeczno-politycznych, że «prawda artystyczna» to coś więcej niż najszlachetniejsza nawet «prawda polityczna» (...)” (s. 209). Można odpowiedzieć: to nawet coś więcej niż „prawda jako taka” – to piękno.

Swoistym kontrapunktem artykułu T. Szkołuta jest tekst B. Smoczyńskiej *Sztuka wobec prawdy kobiet*. Analizując ruch feministyczny autorka mocno podkreśla instrumentalny, a zarazem ideologiczny charakter sztuki feministycznej. W niej to wartość dzieła wypełnia się w realizowaniu celów tego nurtu społecznego. Kobieta tworzy, gdyż dąży do zniesienia systemu patriarchalnego, ujawnienia pozytywnej wizji własnej kobiecości, czy wreszcie ze zwykłej chęci odegrania się na mężczyznach. Tymczasem sztuka nie znosi kiczu. I jeżeli jakiegokolwiek dzieło ludzkiego ducha zostaje zaklasyfikowane jako bezwartościowe, wówczas jest bez znaczenia, czy zostało stworzone przez kobietę, czy mężczyznę. Również bez znaczenia jest to, jak doszło do jego wytworzenia. W przeciwnym razie skazani jesteśmy na mało interesujące zagłębianie się w ludzkich słabościach. Rozumiał to doskonale Gombrowicz, który uczynił ze swego *Dziennika*

dzieło sztuki. To znaczy świadomie konstruował on – co podkreśla już w tytule – *Autobiografia konstruowana w Dzienniku Witolda Gombrowicza* – D. Józwiak – swoją autobiografię. Wiele można zarzucić Gombrowiczowi, ale nie to, że nie rozumiał tej okrutnej prawdy, iż prawdziwego czytelnika niewiele obchodzą męki twórcze artyści, a już zupełnie nie jego przeżycia psychiczne, że zatem prawdziwe dzieło sztuki winno być zobiektywizowane.

Czy jednak rezygnacja z urzeczywistnienia prawdy w sztuce nie prowadzi w sposób mimowolny do afirmacji momentów czysto irracjonalnych, do przyzwolenia na bałagan twórczy i źle pojętą wolność tworzenia? Czy takie na wskroś estetyczne nastawienie nie jest podstawową przyczyną kryzysu w sztuce? Czy zatem wartościowanie piękna prowadzi do pozbawienia wartości prawdy? Pośród tekstów zawartych w omawianym zbiorze znajdujemy dwa prezentujące przeciwne w tej kwestii stanowiska. Reprezentantem pierwszego – negatywnie nastawionego do momentów irracjonalnych – jest autor tekstu *Poeci metafizyczni* – P. Jaroszyński. Zdecydowanie krytycznie ocenia on powiększający się udział wyobraźni w tworzeniu, widząc w tym procesie – za Arystotelesem – „psychiczne zboczenie”, które w konsekwencji doprowadza do „orientalizacji kultury zachodniej”. Obronę i pochwałę momentów irracjonalnych głosi natomiast – analizując rzeczowo twórczość S. Przybyszewskiego – M. Szyszkowska: „Należy przede wszystkim przeżywać, odczuwać i doznawać. Mocne przeżycia pozwalają dostrzegać wielowymiarowość zjawisk. Uczucia i doznania – w ich skali sięgającej od melancholii poprzez rozpacz, ekstatyczne uniesienie po radość istnienia i poczucie transcendencji – towarzyszą przede wszystkim istnieniu artystów, czyli ludzi odznaczających się ponadprzeciętną wrażliwością i uczuciowością” (*Wokół filozofii twórczości*, s. 125). Trudno ocenić słuszność tych stanowisk. Wydaje się, że sztuka jest tym szczególnym obszarem działania ludzkiego, gdzie można zawiesić zasadę niesprzeczności i oddać się swobodnej grze wyobraźni i uczuć. Należy jednak podkreślić, że nie jest to gra pozbawiona reguł. Postępowanie się wyobraźnią – wypełniając miejsca niedookreślone – prowadzi do konkretyzacji dzieła sztuki i umożliwia przeżycie estetyczne, które dopiero może oddać sprawiedliwość dziełu. Jest oczywiste, że do takiego przeżycia nie doprowadzi wgląd ejdetyczny czy posłużenie się indukcją. Nie jest natomiast oczywistą rzeczą przeciwna: że „usypiając” rozum otwieramy się na piękno. Zapomina się często, że grozi nam wówczas chocholi taniec, w którym znika i piękno, i prawda. Pozostaje natomiast – odurzenie.

Rozważania dotychczas wspomnianych autorów charakteryzuje pewien formalizm. Nie orzekają oni, czym jest piękno, lecz wskazują na nie jako na warunek uprawiania sztuki. Nie mówią: prawdziwa jest taka a taka sytuacja przedstawiona w obrazie, lecz podają uzasadnienie, że prawda jako taka może stanowić (lub nie) cel dążeń artystycznych. Takie spojrzenie na sztukę, będące w istocie spojrzeniem *stricte* teoretycznym, zostaje uzupełnione od strony „metafizycznej”. F. Hunia pisze: „prawdziwym artystą słowa i dźwięku jest ten, kto posługując się nimi, wie, że ich źródłem jest milczenie, że są one przełamaniem i ofiarą milczenia. Podobnie prawdziwy malarz jest kimś, który wie, że obraz jest ikonofanią – ofiarą anikonicznej Rzeczywistości, której obraz pozwala wprowadzić przez moment zamigotać, ale stanowi tylko jej ograniczoną transparencję; nigdy nie jest jej pełnym *diaphaionon* – *pleroma tou Theou* (*Sztuka i mądrość*, s. 183). Autor porusza problem relacji Sztuka – Rzeczywistość, wskazując na to, że obraz jest jedynie – odwołując się do filozofii Jaspersa – szyfrem, w którym tylko przez moment migocze transcendencja. Sam fakt owego migotania sprawia, że w sztuce, ale i w filozofii dochodzi do swoistej dialektyki przedmiotowości i pozapredmiotowości. Dla A. Wierzbickiego wyrażalność (przedmiotowość) stanowi granicę możliwości realizowania przez sztukę wizji rzeczywistości ostatecznej. Analizując poezję Pasierba przypomina, że chrześcijaństwo jest religią wcielenia, przez co zaciera się ostra granica między *sacrum* a *profanum*. Wówczas to „empiryczna, zwyczajna czasoprzestrzeń staje się teatrem zbawienia. Poetycka konkretność służy religijnemu realizmowi” (*Mądrość poezji. O wierszach Janusza St. Pasierba*, s. 201). Jednakże artysta posługując się formą, musi mieć świadomość – co podkreśla A. Sawicki – jej skazy ontologicznej, permanentnej niemożliwości wyrażenia tego, co niewyrażalne. Jego przeznaczeniem są ciągłe porażki, gdyż z okien Pana Cogito „nie widać góry Karmel ani góry Parnas – tylko zimowy park, a dalej ośnieżony szczyt góry Kamionna” (... w *tym niewiedzy stanie*, s. 175). Pozostaje zatem „szamotanie się między przeciwieństwami”. W twórczości van Gogha doprowadziło ono do hiperfizyczności, transrealności przedmiotu. G.H. Wiktor opisując swe przeżycia z bezpośredniego obcowania z dziełami malarza, ujawnia na wskroś metafizyczny wymiar jego obrazów oraz samego życia: „Van Gogh, jako *człowiek religijny*, był zakotwiczony po drugiej stronie *realności*. Przygodnie zamieszkały w przestrzeni profanicznej, poprzez gnozę malarską ulatywał w *przestrzenie sakralne*, które były mu duchowym domostwem, dlatego gdy jeszcze żył, profani śmiali się z niego, wszak była między nimi

kosmiczna przepaść – On mocno chodził po nieboskłonie, oni mocarnie stąpali po Ziemi” (*Van Gogh – Ikonozof Wieczysty. Szkic do mistycznego portretu malarza*, s. 47).

Malarstwo van Gogha stanowi łagodne przejście od tego, co wyrażalne, do bytu niewyrażalnego, od Zachodu do Wschodu, Czegoś ku Nicości. F. Hunia sytuuje już sztukę w „świecie nicości”. Interpretując buddyzm, wskazuje na konieczność doświadczenia nicości, gdyż jedynie wtedy przedmioty tracą swą empiryczność, a zyskają metafizyczność. Na jego pytanie: „Czy rzeczywiście można oczekiwać, że malarstwo przekroczy kiedyś owo doświadczenie nicości, po którym góra znów stanie się górą, rzeka rzeką, drzewo drzewem: górą, rzeką, drzewem w ich metafizycznej czystości, którą buddyzm nazywa *Tathata* (Takością)?” – odpowiada (tak słowem, jak i obrazem) G. Głuchowski. Jego obrazy stanowią dzieło malarstwa tantryzmu Jogaczary. Są „bramą wiodącą do rzeczywistości transcendentnej, bramą, którą trzeba otworzyć, aby dojrzeć odwieczny dramat duszy, uwikłanej w formę zjawiskowości” (*Sztuka medytacyjna*, s. 132). Dramat ten usiłuje załagodzić G. Sowiński, widząc sztukę w „horyzoncie filozofii nihilologicznej”. Sztuka musi się skierować „ku nicości, przesunąć się ku nicości, płodzić w nicości. Ludzkości i sztuce potrzeba artystów «nihilistycznych» (*Między „nihilizmem” a postnihilizmem. Sztuka w horyzoncie filozofii nihilologicznej*, s. 92). Jego rozumienie *Nie-Nicości*, która nie jest zaprzeczeniem *czegoś* i nie ma w ogóle nic wspólnego z *Czymś*, zdaje się eliminować wszelką zjawiskowość, ale poprzez jej przekreślenie.

Tak oto od afirmacji przedmiotowości doszliśmy do jej zanegowania. Po tej przebytej drodze wolno nam teraz zapytać, jaki jest właściwy sens sztuki, co jest istotą arcydzieła? Czy należy jej szukać w szczególnym układzie sensów, doprowadzającym do sensu ostatecznego – piękna, czy w prawdzie, wyrażonej przez sztukę? Być może siła zawartych w niej idei stwarza arcydzieło. A. Stoffl w swym artykule *Arcydzieła w systemie wartości i koniunktur kultury* pozbawia nas złudzeń, że możliwa jest odpowiedź na te pytania. W gruncie rzeczy arcydzieło stanowi tajemnicę, która choć jest niewyraźna, to jednak w kulturze ciągle obecna.

Nie widać końca spotkania Filozofii ze Sztuką. Będzie ono trwało tak długo, jak długo artyści będą chcieli wnikać w teoretyczne podstawy swej twórczości, filozofowie zaś w pozaracjonalne źródła swego myślenia.