

# Stanisław Pazura

---

## Filozofia filozofii sztuki

---

Sztuka i Filozofia 4, 227-230

---

1991

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.

Stanisław Pazura

## FILOZOFIA FILOZOFII SZTUKI

Iwona Lorenc: *Dlaczego sztuka? Wprowadzenie do filozofii sztuki*. PWN, Warszawa 1990, 150 s., 18 ilustr.

Recenzując książkę Iwony Lorenc chciałbym ustrzelić parę ptaków jednocześnie. Zastanowić się, co przeczytałem i co o tym myślę. Wtrącić swój trzeci grosz do polemiki pomiędzy Grzegorzem Dziamskim i autorką („Edukacja Filozoficzna”, nr 9, 1989). Jakkolwiek bowiem polemizowano o wstępnej wersji myśli rozwiniętych w recenzowanej tu książce, nie sędzę, abym był nieoljalny wobec autorki czy jej polemisty, nawiązując do ich dyskusji przy nadarzającej się teraz okazji. Nikt nic nie straci, a wszyscy zyskują: dwoje autorów i czytelnicy obu periodyków. A także piszący te słowa — dużo sam się ucząc w tym trójgłosie i robiąc sobie niezasażoną — jak się okaże — reklamę.

### 1. DLACZEGO SZTUKA?

Dlaczego ta książka?

„Nie proponuję jakiejś nowej perspektywy — pisze Lorenc — która byłaby konkurencyjna wobec ujęć estetyki czy nauk zajmujących się sztuką. Chodzi raczej o pokazanie obecności istniejącego od dawna i nie dającego się dziś zlekceważyć sposobu myślenia o sztuce, który (...) jest otwarty na nowe formuły sztuki; wypływa z zamiaru przekroczenia przez filozofię barier poznania pojęciowego, sięga po sztukę jako środek pomocny zarówno w kształtowaniu, jak i artykulacji sensu ludzkiego świata” (s. 11). Zadaniem książki jest zrozumienie i uporządkowanie pewnych wypowiedzi o sztuce. Temu celowi podporządkowana jest struktura rzeczy *Dlaczego sztuka?*. Samo zaś jej zadanie — wstępnie zarysowane w podanym przytoczeniu — jest dwojako uzasadniane: poprzez gruntowne omówienie fundamentalnych zagadnień metodologicznych refleksji nad sztuką (r. 2 *Status i zakres przedmiotowy filozofii sztuki*) oraz dzięki ukazaniu tradycji i perspektyw filozofii sztuki. Tradycja to jej kantowski projekt (r. 3 *Immanuel Kant — sformułowanie problemu*), faza klasyczna (r. 4 *Trzy modele filozofii sztuki w klasycznej filozofii niemieckiej: eschatologia estetyczna — F. Schiller, sztuka jako narzędzie filozofii — F.W.J. Schelling, sztuka jako model totalności rozumu — G.W.F. Hegel*) oraz faza marksistowska (r. 5 *Sztuka*

w perspektywie filozofii Karola Marksa: przesłanki zmiany perspektywy filozoficznej, kategoria pracy a ideał aksjologiczny Marksa, realizacja ideału aksjologicznego a sztuka), po perspektywę dokumentującą poglądy na sztukę trzech czołowych filozofów naszego stulecia: T.W. Adorna, M. Heideggera i M. Merleau — Ponty'ego (r. 7 *Antymetafizyczne myślenie o sztuce*). Nazywam te trzy wątki myśli współczesnej *perspektywą*, bowiem stanowią one tak zwieńczenie dynamicznego, zróżnicowanego procesu rozwoju filozofii sztuki, jak żywy bodziec jej aktualnych przemian. Ciąg dalszy postępu filozofii sztuki dopisze historia myśli w tym — spodziewam się i cieszę — autorka książki i uczestnicy programu badawczego, którego jest animatorką. Zarysowaną strukturę teoretyczną dopełnia nieodzowna refleksja nad granicą i punktami stycznymi pomiędzy filozofią sztuki a innymi formacjami intelektualnymi, dzielącymi z nią wspólny przedmiot zainteresowań: sztukę. Namysł nad odgraniczeniem filozofii sztuki od nauk o sztuce — historii sztuki, jej psychologii oraz socjologii — oraz od estetyki to r. 1 *Sztuka jako przedmiot nauk humanistycznych i jako przedmiot estetyki*. Jakkolwiek autorka skromnie zastrzega, że omówienia „dyscyplin, które zajmują się sztuką inaczej niż filozofia sztuki” dokonała w tej książce „w sposób szkicowy i fragmentaryczny”, to wyniki odnośnej refleksji są nie do przecenienia. Podkreśliłmym bowiem, posługując się językiem klasyków myśli o sztuce, że „hier ist der Hund begraben”. Zaznaczmy, że problematyka rozdziału pierwszego rozwinięta jest dużo szerzej w poprzedniej pracy (*Wstęp do filozofii sztuki od Kanta do Lukácsa*, 1987) i odnośne jej fragmenty zachowały w pełni swój walor i stanowią trwałe element dorobku autorki. Z drugiej zaś strony *Wstęp* zarysował już jasno i precyzyjnie te wątki, które rozwija *Dlaczego sztuka?*. Takie spojrzenie na recenzowaną teraz pracę — odpowiedzialność za nie w pełni spada na recenzenta — uzasadnia uwagi, które poczynię w punkcie 2. Wróćmy jednak do *Dlaczego sztuka?*.

Jak już pokazałem, mamy tu — po Arystotelesowsku — początek, środek i (otwarty na przyszłość) koniec: granice filozofii sztuki, jej istota, jej perspektywy. Nie żyjemy już jednak w czasach Filozofa i mamy świadomość wzajemnych związków pomiędzy różnymi fazami naszego myślenia, jak i zależności tegoż od jego przedmiotu. Zdajemy sobie sprawę z (wzajemnych) relacji pomiędzy genezą i strukturą tak w sferze myśli, jak bytu. Wiemy także — co nie mniej ważne — o tym, że nasze myślenie jest niezbywalnie uwikłane w wartościowanie, wybory, aksjologię. (Wiemy? Wie o tym dobrze autorka. Czy jednak uwzględnia to w dostatecznej mierze jej poznański polemista? Przekonamy się o tym w punkcie drugim). Tak rozumiem — zgodnie chyba z intencją Iwony Lorenc — filozofię filozofii sztuki. Problem to kapitalnej wagi. Nie znam tak ambitnej próby zrozumienia struktury myślenia o sztuce: związków i opozycji, estetyki nauki o sztuce i jej filozofii. Zrozumienia projektu jednakże, nie zrozumienia „zdania sprawy”. Wyczerpały się możliwości „prostego” pytania: Co to jest nauka? Co to jest estetyka? Co to jest filozofia? Trzeba podejmować samodzielne decyzje w tej mierze. Co nie znaczy, że arbitralne rozstrzygnięcia. Trzeba dokonywać wyborów wśród zakreślonych już, szczycących się wielką

tradycją, perspektyw myślowych. Takiego wyboru dokonała Iwona Lorenc optując za tradycją Kanta, Schillera, Schellinga, Hegla i najwybitniejszego ucznia Hegla — Filozofa doby współczesnej — Marksa. I trzeba tu *Leider* (kto by nie pojął: „niestety”) dziś przypomnieć, że Marks różne miał (miewa, z naszego częściowo nadania), oblicza. Albo inaczej: jest wielu Marksów do wyboru, a odpowiedzialność za nietrafne wybory dzieli on z tymi, którzy wybierali. Nie był (może) dobrym prorokiem. Był zapewne bystrym i skromnym (przestrzegającym marksistów — cytologów przed mumifikacją jego odkryć) naukowcem: socjologiem, historykiem, ekonomistą. I był (i pozostanie) wielkim filozofem. Jego myśl niewątpliwie należy do wieku, w którym ją sformułował, ale jej walor nie przeminął z tamtym stuleciem (ani nie przeminie z tym). Będziemy go czytać (choć chwilowo mało kto to robi), tak jak jego wielkich poprzedników i następców, protagonistów i antagonistów.

Czas jednak wyjaśnić *Dlaczego sztuka?*: „W świadomości filozofów epoki Hegla (...) zjawisko alienacji wielu sfer rzeczywistości społecznej zostało dostrzeżone przez filozofię i opisane w postaci (...) dychotomii. Odkryto również, że ów dychotomiczny opis sprzeczności nie oddaje prawdy o rzeczywistości (...). Metodą filozoficzną przewyciężającą dychotomiczny sposób myślenia stała się metoda dialektyczna. Jej zadaniem jest ujęcie prawdy jako całości ponad pozorami sprzeczności między tym, co subiektywne i tym, co obiektywne, myśleniem i przyrodą, intelektem i zmysłami, formą i treścią, kulturą i naturą (...) właśnie dzięki filozoficznej refleksji nad sztuką doszło w idealistycznej myśli niemieckiej (...) do powstania koncepcji całości, która jest ponad sprzecznością, która jest obdarzona niezwykle siłą mediacji biegunów rozdzielonych przez rozszadek. Jest to totalność sztuki” (s. 51—52).

Filozofia sztuki zakłada — nie bez istotnych przesłanek, ale bez możliwości naukowego empirycznego wywodu — totalność sztuki. I wyciąga z tego różnorakie wnioski, które są opisane w książce Iwony Lorenc. Udatnej, potrzebnej, doniosłej książce.

## 2. FILOZOFIA NATURALIZMU ANTYPOZYTYWISTYCZNEGO.

Filozofię filozofii sztuki Iwona Lorenc jasno już wyłożyła we wzmiankowanym *Wstępie*. Nie można od nikogo wymagać, aby był jej (filozofii sztuki) wyznawcą, należałoby się jednak spodziewać, że tak wytrawny znawca myślenia o sztuce jak Grzegorz Dziamski zrozumie, o co tu chodzi. Dlaczego zatem nie pojął on koncepcji Lorenc?

Hipoteza moja brzmi: ponieważ pozostał on wyznawcą „naturalizmu antypozytywistycznego”, jak to ładnie niegdyś powiedziano w Poznaniu (*Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki* pod red. Jerzego Komity, Poznań 1973, s. 210). Zestawmy poszlaki potwierdzające tę hipotezę.

Posłuchajmy Lorenc: „Prawdopodobnie idzie tu o przeświadczenie Dziamskiego o istotnej tożsamości nauk, estetyki i filozofii — tak jak są one tożsame, jeżeli patrzeć na nie na przykład z pozycji scjentycznie rozumianego marksizmu”

(„Edukacja Filozoficzna”, j.w., s. 141). Nadużywając niezasłużonego autorytetu, którym mnie obdarza Dziamski, co słusznie kontruje Lorenc (niczego bowiem „wiele lat temu” nie „wykazałem” i nie „wystarczy sięgnąć” ani do mnie, ani do Sobieskiego — j.w., s. 136 i 139 — bo tempora mutantur et nos mutamur in illis) stwierdzam, że nie tylko prawdopodobnie, ale na pewno Dziamski jest (w tej polemice) scjentyistycznym naturalistą (rzekomo antypozytywistycznym). Tylko bowiem z takiej perspektywy można twierdzić, że „metodologiczną dojrzałość osiągnęła historia sztuki dopiero pod koniec XIX w. wraz z opracowaniem kategorii stylu”, a „socjologia sztuki konstytuuje się (...) wtedy, kiedy pytanie o stosunek sztuki do społeczeństwa zostaje uszczegółowione, skonceptualizowane i wyrażone w aparaturze pojęciowej przystosowanej do badań empirycznych” i dopiero Norbert Fugen, Harry Levin, Raymond Williams uprawiają socjologię sztuki jako „w miarę samodzielną dyscyplinę badawczą” (j.w., s. 132). Takie właśnie myślenie o sztuce — a nie stanowisko Lorenc — jest u schyłku XX w. „jawnym anachronizmem” (tamże). Właśnie dlatego, że jak nader trafnie uważa Dziamski „za każdą naprawdę istotną propozycją w historycznej, socjologicznej czy psychologicznej refleksji nad sztuką kryje się jakaś opcja filozoficzna” (s. 133). A opcja Habermasa (z 1985), Kmity (z 1982 r.) czy Dickie’go (z 1971 r.) nie jest nic mocniejsza od opcji Levinasa i Derridy — nie mówiąc o takich „przeżytkach” jak Husserl, Heidegger, Gadamer czy Jaspers (por. s. 134—135, i 142).

Nie przeczę bynajmniej, że spór filozofii analitycznej z „syntetyczną” — jak ją określił zbiorczo jeden z moich uczonych warszawskich kolegów — nie ma racji bytu. Żadnego z tych plemion prawdopodobnie nigdy nie da się wyplenić. Chodzi mi jedynie o to, aby nieco nadwątpić wiarę szeroko pojętych analityków (pozytywistycznych, logicznych, neopozytywistycznych, naturalistycznych i tych, co przyjdą) w posiadanie w garści prawdy absolutnej.