

Maciej Kijko

ORCID: 0000-0001-9858-4371

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Rola i miejsce refleksji nad sztuką w kształtowaniu się społeczno- regulacyjnej koncepcji kultury Jerzego Kmity

Abstrakt: Teoria kultury zaproponowana przez Jerzego Kmity jest projektem mającym na celu adekwatne wyjaśnianie zjawisk kulturowych i udziału w nich jednostek — uczestników kultury. Celem artykułu jest ukazanie obecnego w refleksji poznańskiego badacza namysłu nad sztuką jako jednego z istotnych czynników pozwalających na eksplikację szczegółowych problemów stojących przed badaczem kultury oraz ukazujących samą sztukę w kontekście społecznym: jako dziedzinę kultury podległą zapotrzebowaniom społecznym, mającym swoje społeczne funkcje i niemającą autonomicznego charakteru. Mimo że sam Jerzy Kmity nie koncentrował się na specyficznych problemach sztuki, jest ona istotnym punktem odniesienia dla jego refleksji nad kulturą.

Słowa-klucze: teoria kultury, społeczno-regulacyjna koncepcja kultury, Jerzy Kmity, estetyka

Krystyna Zamiara przy okazji osiemdziesięciolecia urodzin Jerzego Kmity dokonała analizy jego twórczej drogi jako kolejnych przesunięć problemowych¹. Swoją rekonstrukcję tych zmian akcentów odniosła do traktowania przezeń nauki i poznania naukowego: od Popperowskiego hipotetyzmu do teoretycznej historii nauki. Wydaje mi się jednak, że to tylko jedna z możliwości badania spuścizny Kmity w zakresie wszelkich wewnętrznych relacji łączących jego poszczególne, uobecnione w tekstach propozycje i stanowiska badawcze. Sam chciałbym przyjrzeć się drodze wyznaczonej etapami kariery akademickiej poświadczającej przesunięcie o nieco innym charakterze, wcześniejsze jeszcze niż opisane przez Zamiarę i w istocie bardziej chyba fundamentalne — otwierające bowiem drogę kolejnym. Innymi słowy, jeśli tekst Zamiary potraktować jako jakiś rozdział opisu biografii intelektualnej Kmity, ja chciałbym napisać kolejny, a ich porządek byłby taki, że sam piszę poprzedzający, gdy Krystyna Zamiara napisała już następny.

¹ K. Zamiara, *Droga twórcza Jerzego Kmity jako sekwencja przesunięć problemowych*, „Filosofia” 12, 2011, nr 1, s. 109–128.

Oba traktują o równoległe zachodzących procesach, w innych zespołach problemów. Dalsze rozdziały czekają być może jeszcze na napisanie.

Jerzy Kmita, twórca społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury, z wykształcenia był polonistą. W 1955 roku obronił pracę dotyczącą twórczości Mikołaja Reja w kontekście badań paremiograficznych, napisaną pod kierunkiem Jerzego Ziomka. W kolejnym roku otworzył przewód doktorski z zamiarem napisania rozprawy na temat sztuki poetyckiej Jana Kochanowskiego, który został zamknięty w związku z przeniesieniem się Kmity w 1957 roku do Katedry Logiki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza². Przenosiny te inicjują zajęcie się nową tematyką i prowadzą w konsekwencji do wypracowania teoretycznych narzędzi poznania kultury, których ranga jest nie do przecenienia.

W tym miejscu można by postawić kropkę i zakończyć wywód: znajduje się potwierdzenie zmiany zainteresowań naukowych i tym samym związku między początkowym a późniejszymi etapami drogi twórczej Kmity. To oczywiście namiarowe stwierdzenie; nie odnotowałem nic więcej niż kilka faktów pozostających z sobą w niejasnym przynajmniej związku. Równie dobrze, a nawet łatwiej byłoby stwierdzić — miast założonego w tym wypadku holistycznego ujęcia intelektualnej przestrzeni człowieka, każącego uznawać istnienie istotnych relacji między różnymi, z pozoru rozłącznymi, dziedzinami zainteresowań, na przykład, jednostki, i stąd wyprowadzonego wniosku — że młodzieńcze jeszcze w istocie zainteresowania literaturą³ nie ostały się wobec pojawiających się w trakcie studiów i pobudzonych nimi poszukiwań innym zainteresowaniom. W związku z tym zaznaczone wyżej przesunięcie mogłoby mieć charakter zdecydowanego otwarcia nowego, niezależnego względem wcześniejszych, pola zainteresowań. Jeśli więc wyrażać przypuszczenie o wadze inspiracji wyrastających z zainteresowań literaturą dla dalszych poszukiwań teoretycznych, należałoby wykazać wewnętrzny, nie tylko powierzchowny, związek między oznajmionymi już faktami. To postaram się uczynić w dalszych partiach tekstu.

Wpierw odnotować chciałbym jedynie obecność odwołań do literatury i tekstów jej poświęconych w kolejnych pracach Jerzego Kmity. Traktuję tu literaturę (*pars pro toto*) jako część świata sztuki i stąd uznaję rekursy do niej za wystarcza-

² M. Lutomska, *Kalendarium działalności naukowej prof. dr hab. Jerzego Kmity*, „Filo-Sofija” 12, 2011, nr 1, s. 91.

³ J. Grad, *Jerzy Kmita — uczoney, nauczyciel akademicki, organizator życia naukowego, popularyzator nauki*, „Filo-Sofija” 12, 2011, nr 1, s. 20. Zainteresowania wyrażające się także we własnych próbach poetyckich i przekładach na przykład Baudelaire’a — informację tę zawdzięczam profesorowi Janowi Gradowi, jednemu z opiekunów spuścizny po Jerzym Kmicie.

jące, by mówić w uzasadniony sposób o estetycznych wątkach w twórczości Kmita bez względu na szczegółowe już problemy stosowanych w kontekście różnych odmian sztuki kategorii i wartości estetycznych. Później poddam analizie sposób traktowania tekstów literackich i konsekwencje tego dla obrazu Kmitowskiej teorii.

W kolejnych książkach: *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej* (1971) oraz *Kultura i poznanie* (1985) konkretne problemy poznawcze analizowane są poprzez odwołania do przykładów literackich. W pierwszej z wymienionych prac Kmita nawiązuje do tekstów Słowackiego, Leśmiana, Harasymowicza. Przywołuje je jednak szczególnym trybie — przytaczając i dyskutując dotyczące fragmentów utworów wymienionych twórców interpretacje. Czyni to, by unaocznić kwestie wyjaśniania zjawisk artystycznych: możliwości poznania ich, interpretacji i zrozumienia. Skądinąd często podejmuje także wątki sztuk plastycznych, uznając ważność zaproponowanych przez siebie ustaleń dla sztuki w ogóle.

Podobnie czyni w *Kulturze i poznaniu*. Jeden rozdział tej książki poświęca komunikacji w dziele literackim, natomiast wprost oznajmia, że chodzi tu o wnioski swoją ważnością obejmujące całość świata sztuki. Szczegółowo interpretując kilkuwersowy fragment z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* w kontekście interesujących go kwestii, rozszerza zakres ważności swoich ustaleń:

Przechodzę w tym miejscu od rozważań nad literackim dziełem sztuki do formowania tez ogólniejszych: dotyczących wszelakiego dzieła sztuki przedstawiającej (plastyka, teatr, film). Niewątpliwie każda z tych odmian przedstawiającej praktyki artystycznej posługuje się semantyką odmienną od semantyki literackiej. Wspólne jest jednak tym odmianom wytwarzanie komunikacyjnej „wartości dodatkowej” poprzez apel do „metafizycznych” założeń owej semantyki lub (i) założeń przedmiotowo-realistycznych odsłanianych przy pomocy jej dekonwencjonalizacji⁴.

W tej właśnie książce obszernie analizuje wizję świata komunikowaną w dziele, traktując ją jako wartość estetyczną.

Jeszcze wcześniej, od połowy lat sześćdziesiątych, zaczyna Kmita publikować w poznańskim piśmie „Nurt” teksty poświęcone różnorodnym kwestiom, w tym także podejmuje problemy dotyczące literatury i statusu dzieł sztuki. Tworzy to odrębny korpus tekstów, w których teoria jest aplikowana do dyskusowania praktycznych problemów wynikających z interpretowania praktyki artystycznej i jej wytworów. Nie można tych artykułów, skierowanych do szerszego niż tylko naukowe grona odbiorców, traktować pobocznie, bowiem sam Kmita odwoływał się niejednokrotnie do w „Nurcie” zamieszczanych tekstów swoich współpracowników i badaczy związanych z rozwijanymi przezeń koncepcjami, a poza tym w inicjującym współpracę z czasopiśmie artykule *Na przykładzie „Morwy”* deklaruje:

⁴ J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985, s. 173, przyp. 2.

Zamierzam w rubryce niniejszej [*Refleksje i glosy* — M.K.] spisywać — w formie raczej swobodnej, choć nie felietonowej — pewne rozważania z reguły inspirowane lekturą najróżnorodniejszych tekstów, reprezentujących najróżniejsze dziedziny⁵.

Uszczegóławia to trochę dalej: „[...] każda z moich notatek stanowić będzie pewien przyczynek do tematu: literatura jako środek przekazywania informacji”⁶. Traktuje więc swój głos w prasie jako integralną część dociekań poznawczych i ogłaszania ich wyników. Gościnne łamy „Nurtu” skądinąd stały się dla członków szerokiego środowiska badaczy kultury miejscem ogłaszania ich refleksji i odegrały istotną rolę w popularyzacji ich perspektywy poznawczej⁷. Przy tym twórca i redaktor „Nurtu” Krzysztof Kostyrko stał się w 1976 roku inicjatorem i pierwszym dyrektorem Instytutu Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Współpraca Kmita z „Nurtem” trwała do połowy lat osiemdziesiątych, choć pod koniec miała sporadyczny charakter. Jednocześnie w tych latach Kmita swoje teksty zamieszcza też w miesięczniku „Odra”. Domagałaby się skądinąd ta część aktywności Jerzego Kmita osobnego opracowania i analizy.

Pozwalają dotychczasowe uwagi na stwierdzenie, że zasygnalizowany i przypuszczony na początku związek może być widoczny na głębszym poziomie i uzasadniony w odwołaniu do rzeczowych argumentów. Nawiązania do sztuki nie były przygodne, lecz wpisywały się w całokształt zainteresowań badawczych poznawczego kulturoznawcy. Kwestią, którą należy zbadać szczegółowo, jest charakter owej obecności sztuki w całości problematyki badawczej Kmita. Innymi słowy, jego propozycja estetyki dzieła sztuki i jej związek z wypracowaną ostatecznie społeczno-regulacyjną koncepcją kultury.

To ostatnie stwierdzenie jest o tyle istotne, że w poznańskiej szkole metodologicznej sztuką zajmowali się bezpośrednio Teresa Kostyrko i Włodzimierz Ławniczak. Kmita był uznawany za twórcę teoretycznej ramy w postaci społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury, którą wymienieni twórcy rozszerzali o ustalenia dotyczące dziedziny sztuki. Twierdzą jednak, że dociekania poświęcone poznaniu humanistycznemu, odwołujące się w dużej mierze do sztuki, były intelektualnym laboratorium i wstępnym etapem kształtowania się ogólnej teorii kultury oraz że Kmita zarysował pewnego rodzaju teorię estetyczną w ramach rzeczowej teorii,

⁵ J. Kmita, *Na przykładzie „Morwy”* [1965], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 13.

⁶ *Ibidem*.

⁷ To, że eseje zamieszczone w „Nurcie” odgrywają istotną rolę w twórczości Jerzego Kmita poświadcza też tom *Czarnoksięstwa humanistów* (2015), gromadzący teksty jego autorstwa dotyczące nauki, mód naukowych, społecznej roli nauki i jej oddziaływania. Z tego też powodu ciekawe i instruktywne są omówienie i dyskusja poświęcona tej książce. Zob. M. Rydlewski, „Czarnoksięstwa humanistów” jako część projektu „humanistyki naukowej”, *„Sensus Historiae”* 22, 2016, nr 1, s. 139–155; M. Kafar, M. Rydlewski, „Teksty mniejsze”, *lecz nie pomniejsze. Wokół Czarnoksięstw humanistów Jerzego Kmita — cz. I*, *„Sensus Historiae”* 23, 2016, nr 2, s. 153–172.

co postaram się pokazać. By to uczynić jednak, wpierw zarysuję ogólny kontekst, czyli samą wspomnianą wcześniej Kmitowską koncepcję kultury.

Konieczne jest jeszcze jedno zastrzeżenie. Celem niniejszego tekstu jest wydobycie na wierzch estetycznych wątków refleksji Kmity. Nie rekonstruję w nim całości tego, co w poznańskim środowisku kulturoznawczym napisano na temat sztuki. Na badaniach poświęconych sztuce skoncentrowała się przywoływana już wcześniej Kostyrko (by tylko do niej się ograniczyć), co poświadczają jej prace, jak choćby *Sztuka — przedmiot i źródło poznania*. Nie mam ambicji reprezentatywnego ukazania stanu refleksji estetycznej całego grona badaczy skupionych wokół Jerzego Kmity, a tylko prezentację estetycznych wątków z jego własnej twórczości.

||

Teoria kultury Kmity uchodzi za trudną i nieoczywistą. Widać to szczególnie w procesie dydaktycznym, podczas którego „kmitologia” jest często traktowana przez studentów jako hermetyczna, skomplikowana i trudna do zrozumienia⁸. Bierze się to (jak mniemam) nie tyle z wewnętrznych właściwości samej teorii, co sposobu jej prezentacji. Kmita kontynuował tradycję precyzji logicznej i pojęciowej właściwą dla szkoły lwowsko-warszawskiej i istotnych dlań Kazimierza Ajdukiewicza oraz Jerzego Giedymina. Stąd właśnie bierze się trudność w odbiorze jego tekstów: są wymagające i oczekują od czytelnika dużego wysiłku, by prześledzić precyzyjnie prezentowany ciąg rozumowania. W kontekście współczesnych, odmiennych względem wcześniejszych, modeli kształtowania tekstu literackiego (stylów literackich), do których należałyby te stosowane przez Kmitę, dla dzisiejszych adeptów kulturoznawstwa i innych dyscyplin humanistycznych, przyzwyczajonych do innego stylu, może to być kłopotliwy (być może nawet nie do spełnienia) wymóg.

Tymczasem sama teoria jest — w podstawowym wymiarze — intuicyjnie dość oczywista i prosta. Jako podstawowe założenie funduje ją uznanie kultury jako przestrzeni mentalnej. Ten sposób znajduje się w zbiorze ideacyjnych ujęć, podobnie jak chociażby poprzedzająca ją koncepcja Warda Goodenougha, aczkolwiek w przypadku Kmity mamy do czynienia ze znacznie bardziej rozbudowaną i wydajniejszą wyjaśniającą teorią. Oznacza to sprowadzenie kultury do przekonań. Mają one w ujęciu Kmity charakter normatywno-dyrektywalny: dotyczą, po pierwsze, tego, co należy czynić, po drugie, w jaki sposób i jakimi środkami należy założyć cel osiągnąć. Po tym wstępnym określeniu następuje uszczegóło-

⁸ To stwierdzenie opieram o własne doświadczenie dydaktyczne. Od ponad dwudziestu lat w ramach różnych kursów podejmuję zagadnienia związane ze społeczno-regulacyjną koncepcją kultury.

łowanie, wskazujące na społeczny i jednocześnie regulacyjny w tej przestrzeni charakter kultury. Przekonania te mają charakter obowiązujący o tyle, że dzięki nim członkowie danej społeczności skutecznie się z sobą komunikują i mogą tym samym efektywnie działać.

W autorskim ujęciu definicja kultury brzmi następująco:

zbiór przekonań normatywnych i dyrektywalnych, które: (1) powszechnie respektowane są w danej społeczności, (2) tworząc uwarunkowania subiektywno-racjonalne działań funkcjonalnych względem ustalonego stanu globalnego owej społeczności potraktowanej jako kontekst strukturalny tych działań⁹.

Znajomość i uznanie ważności przekonań dotyczących różnych aspektów życia pozwala mówić o społeczeństwie (grupie, społeczności). W przestrzeni norm i dyrektyw regulujących podstawowe nawet zachowania tworzy się wspólnota. To zarówno banalne „Widząc znaną sobie osobę pierwszy raz danego dnia należy ją powitać” i „Powitanie można zrealizować w ten, ten bądź ten sposób”, jak i w większej mierze rozpoznawane jako element kultury (religijnej): „Bogu należy oddawać cześć” i „Cześć można oddawać w ten, ten bądź ten sposób”. Na tym poziomie Kmitowska koncepcja uchwytuje coś bardzo oczywistego i jednocześnie trudno dostrzegalnego. Już samo to jednak pozwala na ciekawe rozwinięcia i uszczegółowienia.

Dokonuje mianowicie Kmita podziału kultury na dwa jej obszary: kultury symbolicznej i techniczno-użytkowej. Symboliczność kultury w tym wypadku pozbawiona jest przydawanej jej w potocznym rozumieniu cechy wieloznaczności, tajemniczości — chodzi o to jedynie, że symbol ma w tym momencie znaczenie czegoś nie naturalnego, a ustanowionego we wspólnocie. W tym kontekście respektowanie odnośnych przekonań normatywno-dyrektywalnych jest konieczne, by działanie odniosło skutek i zakończyło się komunikacyjnym sukcesem. W konkretnej sytuacji komunikacji językowej konieczne jest, by wszystkie jej strony respektowały te same przekonania co do tworzenia zdań, znaczenia słów itp. Jeśli ten warunek nie zostanie spełniony, nie dojdzie do komunikacji. W przypadku sztuki konieczne jest, by zarówno twórca, jak i publiczność uznawali jej istnienie jako odrębnej dziedziny, uznawali istnienie dzieła sztuki oraz posiadania i realizowania przez nie wartości estetycznych, jak też jego szczególnego, nieużytkowego przeznaczenia. W innym przypadku może dojść do sytuacji, że twórca dzieła zobaczy, jak jest ono wykorzystywane do podparcia kulejącej szafy (w przypadku rzeźby bądź tomu poezji) albo owinięcia kanapek (w przypadku szkicu na papierze). Może też dojść do sytuacji odwrotnej (jak było w przypadku traktowania tak zwanej sztuki prymitywnej), w której wytwórca wykonuje coś w jego mniemaniu użytkowego — chociaż ten użytek może mieć różny charakter — a publiczność interpretuje wytwór jako artystyczny z wszystkimi tego konsekwencjami. Konieczna jest tu uwaga istotna dla dalszego ciągu rozważań: z po-

⁹ J. Kmita, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2007, s. 57.

wyższego przykładu wynikają dwie przynajmniej rzeczy. Po pierwsze, sztuka jest w kontekście omawianej koncepcji nie czymś uniwersalnym, ale ma swoją wyrażną społeczną charakterystykę. By w ogóle mówić o dziele sztuki, musi istnieć w odnośnej wspólnocie kulturowej jego pojęcie. Po drugie, wartości estetyczne nie mogą być rozpatrywane jako mające uniwersalny albo też mocniej — transcendentny charakter, lecz są znowu zależne od ich rozumienia we wspólnocie właściwej dla odnośnego dzieła.

Z kulturą techniczno-użytkową mamy do czynienia w przypadku działań, dla których skuteczności nie ma potrzeby, by leżące u ich podstaw przekonania były konieczne przez wszystkie strony respektowane. By używać buty skutecznie, nie musi wzuwająca je osoba znać sposobu ich wytwarzania. By posługiwać się piórem jako narzędziem pisarskim albo — co bardziej chyba odpowiada praktyce współczesnej — komputerem i programem do edycji tekstów, nie trzeba znać sposobu ich produkowania, a w drugim przypadku też sposobów formułowania w języku kodów programu. Zarówno w jednym, jak i drugim przykładzie znajomość przekonań (tu mogących być określonymi jako przepisy czy recepty) i ich respektowanie jest istotne na poziomie technicznym, czyli wytwórczym.

Przestrzeń tak pojętej kultury odpowiada konsekwentnie (skoro przekonania normatywno-dyrektywne mają wskazywać sposoby działania) praktykom społecznym. Obok podstawowej, czyli materialnej — odpowiadającej za wytwarzanie dóbr konsumpcyjnych służących reprodukcji społeczeństwa i kultury — wyróżnia Kmita na przykład praktykę obyczajową, religijną, językową (w dużej mierze podstawową dla komunikacji i funkcjonowania innych praktyk) czy artystyczną.

Problemem szczególnie istotnym dla całości teoretycznego wysiłku Jerzego Kmity przy formułowaniu teorii kultury jest kwestia regulowania składających się na różne praktyki działań. W jaki sposób przekonania wpływają na podejmowanie działań i ich realizację, w jakim zakresie, jak rozległe? Tu stara się Kmita wyjść poza dwie skrajne opozycje indywidualizmu i antyindywidualizmu metodologicznego. Ustanawia bowiem podwójną, niedającą się rozdzielić optykę, ukazującą ludzkie działania uwarunkowane zarówno przez przekonania, jak i pokazując owe działania w szerszym kontekście strukturalnym. Na jednym poziomie, wychodząc od korekty Weberowskiego pojęcia działania celowo-racjonalnego, mówi o uwarunkowaniu subiektywno-racjonalnym. Podmiot realizuje działania na podstawie swojej wiedzy, wybierając scenariusz w danych okolicznościach najbliższy oczekiwanemu celowi. Wyrażna jest w tym miejscu korekta względem Webera — Kmita rezygnuje z pojęcia racjonalności jako uniwersalnego, relatywizując je do kulturowych warunków racjonalności. W ich kontekście działanie może być rozpatrywane jedynie jako mające podstawy racjonalne bądź nie. Możliwych scenariuszy dałoby się, inaczej mówiąc, zgromadzić, wymyślić wiele, w konkretnym przypadku jednak jednostka będzie rozpatrywała te tylko, które znajdują się w przestrzeni przekonań jej własnej kultury.

Temu — korespondującemu z postawą indywidualizmu metodologicznego — uwarunkowaniu odpowiada na drugim poziomie inne, nazwane przez Kmitę funkcjonalnym i właściwe dla postawy antyindywidualizmu metodologicznego. W tym przypadku praktyki i tworzące je działania umieszczone są w kontekście tworzącym strukturalne dla nich ramy. Jednostki będą podejmowały działania odpowiadające tym strukturalnym warunkom, wyznaczone przez nie i funkcjonalne względem nich, czyli takie, które prowadzą do odtworzenia bądź rozwoju kontekstu strukturalnego. Oba uwarunkowania rozważane razem pozwalają dopiero stworzyć pełen obraz działania kultury i jednostek w niej uczestniczących.

Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury rozwijała się w dyskusji i polemice z różnymi propozycjami, odegrała też istotną rolę jako nowatorskie na gruncie polskim podejście do poznania humanistycznego. Mając u podstaw Marksowski materializm historyczny (interpretowany w kategoriach metodologicznych), koncepcja Kmita łączy w sobie rozległe inspiracje: od twórczo interpretowanych wątków filozofii nauki — hipotetyzm Popperowski, po antypozytywistyczną filozofię humanistyki związaną z postaciami Wilhelma Diltheya i Maxa Webera. Poznański badacz czyni to, by sprostać wymogom spójności logicznej, jak i uwzględnić specyfikę kultury wynikającą z jej ludzkiego i społecznego — znaczącego — charakteru.

W kolejnych publikacjach Kmita osadza rozwijaną przez siebie teorię na tych podstawach, doskonaląc ją i konfrontując z kolejnymi, prowokowanymi przez inne koncepcje, problemami. W książce *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej* wykorzystuje teorię gier, teorię racjonalnego wyboru, strukturalizm i Diltheyowski antypozytywizm dla skonstruowania wydajnego narzędzia poznania humanistycznego. W *O kulturze symbolicznej* prezentuje szczegółowo Marksowskie podstawy swojej interpretacji materializmu historycznego i zastosowanie go do poznania kultury. W *Kulturze i poznaniu* interpretuje i rozwija pojęcie współczynnika humanistycznego zaproponowane przez Floriana Znanieckiego, a także uzasadnia niemożliwość przyrodoznawczej redukcji czynności kulturowych w dyskusji z Konradem Lorenzem. W *Społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury* napisanej z Grzegorzem Banaszakiem odnosi się w programie teoretycznej historii nauki do koncepcji rewolucji naukowych Thomasa Kuhna. W książce *Jak słowa łączą się ze światem* wreszcie podejmuje ze swoich pozycji teoretycznych polemikę z amerykańskim neopragmatyzmem reprezentowanym przez Hilary'ego Putnama, Donalda Davidsona i Richarda Rorty'ego. W każdym przypadku testuje możliwości i użyteczność własnej teorii, a jednocześnie umieszcza ją w kontekście rozległej debaty na temat poznania kultury.

Zarysowanie tego kontekstu było niezbędne, by móc uwyraźnić problemy właściwe rozważaniu sytuacji sztuki i dzieła artystycznego przez Kmitę. Mogą one być zrozumiane dopiero na tym tle.

Wpierw zaprezentuję zestaw pojęć służących do interpretacji sztuki w jej różnych wymiarach, prezentowanych na łamach „Nurtu”. W tekstach tam publikowanych widać wyraźnie zaczątki rozbudowanej później koncepcji i sposobu rozważania w jej przestrzeni problemów dotyczących sztuki i estetyki. W istocie artykuły Kmita publikował w „Nurcie” na różne tematy: starał się przybliżyć problemy współczesnej nauki związane z pojawianiem się atrakcyjnych werbalnie, jednak metodologicznie ułomnych, teorii bądź zwykłych hochsztaplerskich propozycji ubranych w szaty nauki; upowszechnić najnowszą refleksję humanistyczną w imię jej światopoglądowoczej misji. Dla tych celów sztuka (w różnych jej wymiarach i realizacjach) była nader poręcznym pretekstem.

Propedeutyczny charakter tekstów z „Nurtu” jest wielokrotnie wprost wyrażony, przy tym wprowadzanie przeciętnego odbiorcy w tajniki interpretacji i rozumienia dzieła sztuki oraz rozwijanie jego kompetencji w tym zakresie idą w parze z wprowadzeniem go we właściwą środowisku poznańskiemu perspektywę oglądu wyżej wymienionych problemów. Jest to skądinąd nieuniknione, bowiem nie sposób rozwijać czyichś kompetencji bez zaproponowania jakiegoś sposobu podejścia do sztuki (nawet przy sygnalizowaniu — polemicznym — istnienia innych możliwości w tym zakresie). Ma to znaczenie o tyle, że dokładnie odpowiada przyjmowanym w grupie założeniom o społecznym funkcjonowaniu sztuki — zależności między społeczną świadomością sztuki, a sposobami jej odbioru i interpretacji.

W owym czasie dość zgodnie badacze popularyzujący swoje dociekania w kolejnych numerach czasopisma uznawali, że ich ustalenia i propozycje można opatrzyć mianem semiotycznych. Była to przy okazji polemika z wieloma różnymi koncepcjami pojęcia znaku, co dało w efekcie projekt semiotyczny w istocie, naznaczony jednak swoistym rysem. Dla dalszych rozważań na temat relacji Kmitowskich tekstów poświęconych sztuce, jej poznaniu i interpretacji z tymi, w których formułuje swoją teorię kultury, czyli w istocie na temat relacji poznania sztuki do poznania kultury, należy zacząć od dookreślenia owego szczególnego pojęcia znaku, ustanawiającego faktycznie dziedzinę sztuki i jej wytwory. W tym momencie zaznaczają się już szczególne cechy refleksji Kmita, doprowadzające go do ogólniejszej teorii kultury.

Wieloznaczność pojęcia znaku jest dość oczywista i może powodować rozliczne problemy poznawcze. Jeśli chce się stworzyć takie jego pojęcie, które unikałoby tego kłopotu, oznacza to wyraźne dookreślenie i wyodrębnienie znaku spośród różnych innych sprowadzanych do niego potocznie fenomenów (na przykład odruchowe mrugnięcie okiem, dym unoszący się z komina będący efektem rozpalenia ognia w piecu). W kolejnych krokach, wychodząc od najogólniejszych założeń, stopniowo uzyskuje Kmita coraz precyzyjniejsze określenie znaku. Zawęża

wpierw jego pojęcie, uznając, że znak musi mieć charakter humanistyczny, co dokładniej rzecz ujmując (termin „humanistyczny” może być podobnie wieloznaczny jak i „znak”) oznacza, że można nim objąć tylko czynności racjonalne i ich wytwory. By jednak nie było wątpliwości, czym jest czynność racjonalna, także i jej definicja jest zaproponowana. Otóż ma nią być taka czynność, której realizacja stanowi skutek świadomego wyboru spośród wielu możliwości dostępnych podmiotowi. Wybór jest dokonywany w odniesieniu do przekonania, że czynność wybrana i zrealizowana urzeczywistnia najbardziej preferowany przez podmiot stan rzeczy. Ten zaś stan rzeczy może być scharakteryzowany przez odwołanie do wartości, którą jako rezultat stanowi. W związku z tym wartość najbardziej preferowaną, ze względu na którą podmiot wybiera taką, a nie inną czynność, nazywa Kmita sensem czynności.

To określenie jednak nie wystarcza, uznaje bowiem Kmita, że aby rozpoznać czynność jako znak, należy wpierw rozpoznać strukturę sensowną czyniącą ją znakiem. Jest to w istocie interpretacja czynności. I właśnie czynności, których sens w ten sposób się realizuje — poprzez interpretację — mogą być uznane za znaki. Innymi słowy, używając Kmitowskiego przykładu, otwarcie okna w ciepły dzień nie może być uznane za znak, bowiem nie jest na interpretację nastawione — jej sensem jest przewietrzenie pokoju, nie potrzebuje ona interpretatora.

Jeśli jednak cechą znaku jest nastawienie na interpretację, to należy też uznać, że istnieją reguły interpretacji właściwe dla przynajmniej minimalnej (jednak nie jednoosobowej) grupy, będące regułami interpretacji kulturowej. Dzięki nim jedna strona może zrozumieć czynności drugiej. Odwrotnie ta zależność też jest wyraźna — realizujący daną czynność, chcąc, by była ona zrozumiana, musi odwoływać się do owych ponadjednostkowych reguł. W tym też kontekście reguł interpretacji kulturowej zespół czynności, które są obejmowane jednolitym zestawem takich zasad, jest systemem czynności kulturowych, czyli w skrócie — systemem kulturowym.

W zależności od złożoności tych systemów i tym samym reguł interpretacji, sensory czynności mogą być mniej lub bardziej złożone. Zwykle jednak umyka to uwadze interpretatorów (podobnie jak i wiele poprzednio wyłożonych zależności) ze względu na „zautomatyzowane” przez wyuczenie stosowanie reguł interpretacji. Wydaje się jakoby sens objawiał się po prostu w czynności, był w niej zawarty. Staje się to wyraźne, gdy interpretacja napotyka opór. Kiedy czynność lub jej wytwór nie pozwalają odkryć swojego sensu niejako automatycznie i natychmiastowo, widać, że w grę mogą wchodzić reguły dodatkowe, dotychczas odbiorcy nieznanne bądź przez niego niestosowane. Sens będzie tak długo nieczytelny, aż nie przekroczymy tego ograniczenia oczywistości i nie spróbujemy rekonstrukcji sensu odwołującej się do reguł wykraczających poza te istniejące.

Taki sens wykraczający poza stosowane spontanicznie zespoły reguł interpretacyjnych, niedający się do nich zredukować, wymagający stworzenia dodatkowych, nowych hipotez interpretacyjnych, nazywa Kmita indywidualnym. Odróż-

nia odeń sens globalny, czyli przewidywany przez istniejące, charakterystyczne dla danego systemu kulturowego reguły interpretacyjne. Co łatwe do przewidzenia, wszelkie czynności o charakterze twórczym i ich wytwory posiadają oprócz sensu globalnego (niezbędnego dla podstawowego ich rozpoznania jako czynności racjonalnych) także indywidualny, domagający się ciągłego rozjaśnienia (co w istocie jest cechą charakterystyczną dzieła sztuki)¹⁰.

¹⁰ Nieco poza głównym nurtem rozważań chciałbym poczynić uwagę dotyczącą kwestii relacji sensu globalnego i indywidualnego oraz interpretacji historycznej i adaptacyjnej w kontekście założenia o racjonalności. Uwaga ta jest jednocześnie polemiczna względem rozstrzygnięć samego Kmity odnośnie do rozumienia interpretacji historycznej i adaptacyjnej.

Najlepiej założenie o racjonalności dostrójone jest do interpretacji humanistycznej w jej wariancie historycznym. W tym wypadku bowiem procedura rekonstrukcji kontekstu kulturowego właściwego dla czynności kulturowej i jej efektu (w postaci dzieła sztuki na przykład) bądź, dokładniej rzecz ujmując, rekonstrukcji przekonań konstytuujących rzeczoną czynność i jej efekt oraz cel (ostateczną wartość) odpowiada założeniu o racjonalności jako głoszącemu, że jednostka zamierzająca zrealizować określony przez siebie cel i mająca do dyspozycji wiele możliwych sposobów jego osiągnięcia wybiera spośród nich ten, który odpowiada realizacji najbardziej preferowanej wartości. I w jednym, i drugim przypadku mamy do czynienia z bardziej jeszcze fundamentalnym przekonaniem o zgodności jednostkowego dzieła z przekonaniami właściwymi jego kulturze — że, innymi słowy, wartości przezeń zawarte w czynności nie odbiegają od wartości kulturowych, co znaczy, że je po prostu reprodukuje. Z uznaniem, że preferowane wartości pojedynczej czynności dają się sprowadzić do wartości kulturowych, przez kulturę podpowiadanych. Interpretacja historyczna pokazuje, w jaki sposób w dziele realizuje się założenie o racjonalności, potraktowane w tym momencie jako odpowiednia konkretyzacja prawa idealizacyjnego.

Jeśli jednak zakładamy obok sensu globalnego istnienie sensu indywidualnego, mogłoby to potwierdzać zaproponowaną korektę dotyczącą możliwości konkretyzującego ujęcia założenia o racjonalności. Interpretacja historyczna pozostawia mniej lub bardziej obszerną przestrzeń niedającą się nią objąć — niewyczerpaną domenę interpretacji adaptacyjnej. Akceptując wcześniej orzeczoną zgodność interpretacji historycznej z założeniem o racjonalności, problem jest wyraźny: do czego może odwołać się interpretacja adaptacyjna? Możliwą chyba odpowiedzią na to pytanie jest uznanie, że w przypadku próby takiej interpretacji każdorazowo należy przyjąć *ex post* właściwą interpretatorowi konkretyzację założenia o racjonalności, jako odpowiadającą sensowi indywidualnemu — twórca nie przewidywał, a współ-tworzył ów następujący względem niego kontekst. Ta „współtwórcza współczesność” każdego klasyka zgodnie z wcześniejszym stwierdzeniem ma założoną niewyczerpywalność. Założoną i niedającą się unieważnić jednocześnie, bo popadnięcie w zapomnienie, które miałyby zanegować „aktualność” dzieła, może (jakkolwiek długo miałyby trwać) zostać uznane za „chwilowe”.

Przypomina to skądinąd Lemowską klasyfikację geniuszy: klasyki byłyby jednocześnie geniuszem pierwszego i drugiego rodzaju.

Jednocześnie należy uznać, że indywidualność sensu jest wyinterpretowana z dzieła: jeśli w wyniku interpretacji historycznej pojawi się niedająca się ująć w jej ramy reszta, stanowi to argument na rzecz indywidualnej właśnie wartości. W najprostszym przypadku mogą to być cechy zewnętrzne dzieła — jego kształt słowny, konstrukcja, w ostateczności — komunikowana wizja świata. Szczególnym przypadkiem mogą być odautorskie komentarze wprost oznajmujące, bądź tylko sugerujące, taki autorski zamiar: wyjście poza obszar uznanych wartości (estetycznych). Jednak pojawia się w tym momencie problem znaczenia takiego komentarza dla odpowiedniego rozpoznania dzieła: czy uznać autora za kompetentnego jednocześnie interpretatora własnego (zamierzonego w momen-

I to jeszcze jednak nie wystarczy, by precyzyjnie określić pojęcie znaku. Otóż tym, co domyka je definicyjnie, jest uwypuklenie jego komunikacyjnego sensu. Dopiero komunikowanie pewnego stanu rzeczy, a w szczególnym przypadku porządku wartości, czyni z czynności kulturowej lub wytworu znak. Znaki mają też swoje elementy dystynktywne niemające samodzielnego sensu komunikacyjnego, ale go dookreślające. Są one przy tym także znakami i stąd wyprowadza Kmita określenie znaku autonomicznego: to „z uwagi na dany system kulturowy — [...] czynność kulturowa lub wytwór kulturowy (z uwag na system), którego sensem globalnym — na gruncie odnośnego systemu — jest zakomunikowanie pewnego stanu rzeczy”¹¹. Znakiem *par excellence* jest znak autonomiczny, jak i jego element dystynktywny. Łatwo to unaocznic przez odniesienie do przedstawienia malarskiego, którego poszczególne fragmenty (elementy dystynktywne) są znakami, jednak samodzielnie nie mają sensu komunikacyjnego, przynależnego całości przedstawienia.

Tak określony znak, co chyba oczywiste, łatwo daje się odnieść do różnych kontekstów. Nie ogranicza się możliwości jego użycia tylko do dziedziny sztuki. Wyróżnia bowiem szeroką klasę czynności i wytworów, które są nakierowane na komunikację różnych stanów rzeczy i umocowane w przestrzeni kultury, dającej się w tym wypadku rozumieć jako podzielane reguły interpretacji. Zdanie na przykład jest znakiem autonomicznym, poszczególne zaś składające się nań słowa jego elementami dystynktywnymi.

Jednocześnie w trakcie dochodzenia do precyzyjnego ujęcia znaku uwyraźnia się szczególne podejście nie tylko do sztuki (dzieła sztuki), ale zasadniczo zarysowuje się podstawowy zrab pojęć ostatecznie organizujących Kmitowską teorię kultury. Niewystarczające, na przykład, dla zdefiniowania znaku pojęcie czynności racjonalnej odniesione do założenia o racjonalności jest już użytecznym określeniem, wskazującym czynności dające się umieścić i zrozumieć jedynie w przestrzeni kultury, co jest przykładem wskazującym na zasadniczy potencjał tkwiący w proponowanych rozwiązaniach. W dojrzałej postaci została ta teoria sformułowana na początku lat osiemdziesiątych, jednak pewne elementy, które później stały się konstytutywnymi jej częściami, były przez przyszłego twórcę poznańskiego kulturoznawstwa wcześniej — jak starałem się to pokazać — rozważane w kontekście ogólnych badań poświęconych poznaniu humanistycznemu

cie pisanie glosy bądź istniejącego już) dzieła (i czy, dodatkowo, uznać uprzywilejowanie autora w roli własnego interpretatora), czy też rozstrzygnąć odrębność obu tych figur i traktować wypowiedź odautorską jako jedną z możliwych interpretacji, choć niekoniecznie trafną, przesądzającą, ważniejszą.

Rozważania dotyczące globalnego i indywidualnego sensu dzieła oraz historycznej i adaptacyjnej interpretacji wprowadzają wątek sygnalizowany w poświęconych im tekstach, aczkolwiek nierozwinięty szerzej, dotyczący dogłębnie już w ramach społeczno-regulacyjnej koncepcji opracowanej problematyki uwarunkowania funkcjonalnego i subiektywno-racjonalnego.

¹¹ J. Kmita, *Znak* [1968], [w:] *Sztuka i jej poznanie*, s. 114.

i jego specyfice. Podsumowaniem tego etapu zainteresowań badawczych Jerzego Kmity jest wspomniana już książka *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*.

Dyskutuje w niej szczegółowo zaproponowaną przez siebie wersję podstawowej dla humanistyki metody badawczej — interpretacji. Jej rozumienie odległe jest od wariantów antynaturalistycznych, jak też chociażby od wszelkich redukcyjnych procedur pozytywistycznych. Argumentuje przy tym Kmita, że zaproponowana przezeń wersja interpretacji humanistycznej jest narzędziem odpowiadającym przyrodoznawczej procedurze wyjaśniania. Zapewnia to dyscyplina logiczna i uznanie założenia o racjonalności za konieczny element wyjaśniania, mający charakter zdania ogólnego — niezbędnego, by interpretacji zapewnić wynikanie logiczne wniosku z przesłanek. Warto przywołać w tym momencie założenie o racjonalności w jego precyzyjnym, definicyjnym ujęciu. W „Nurcie” przywoływane jest niejednokrotnie, jakkolwiek w pozbawionej formalizacji postaci:

Jeśli X (w czasie t) podjąć ma jedną z czynności $C1, \dots, Cn$, które na gruncie jego wiedzy (w czasie t) wykluczają się i (łącznie) dopełniają oraz niezawodnie prowadzą — odpowiednio — do rezultatów $S1, \dots, Sm$ ($m \leq n$), a przy tym rezultaty $S1, \dots, Sm$ uporządkowane są przez charakterystyczną dla X -a (w czasie t) relację preferencji, to X (w czasie t) podejmie czynność Ci ($i = 1, \dots, n$) związaną z dominującym (tj. najwyższej preferowanym) rezultatem Sj ($j = 1, \dots, m$)¹².

W tej też książce i inne pomysły, wcześniej referowane i podane w „Nurcie” z racji ich popularnonaukowego charakteru w sposób uproszczony, zyskują precyzyjne określenie. Doprecyzowywane są z użyciem aparatury logiki formalnej, zaś przesłanki teoretyczne takich, a nie innych rozstrzygnięć szeroko omówione. Ta praca jednak, choć zamyka pewien etap drogi intelektualnej Jerzego Kmity, otwiera przestrzeń innym zagadnieniom. I widać to znowu wyraźnie w tekstach z „Nurtu”, w których coraz wyraźniej namysł przesuwa się w stronę rozważania sztuki jako dziedziny kultury symbolicznej, skontrastowanej z kulturą techniczno-użytkową (*Homo symbolicus*), które to rozróżnienie załążkowo pojawiło się już w przypadku osobnego ujęcia czynności nastawionych i nie na interpretację. Przesuwa się też w stronę pojmowania sztuki jako praktyki społecznej, z wszelkimi z tego wynikającymi konsekwencjami (*Czy artysta jest twórcą dzieła sztuki?*). Termin „kultura symboliczna”, choć pojawia się już w początkach lat siedemdziesiątych, ma znaczenie odniesione do ówczesnie sformułowanego określenia kultury jako systemu reguł interpretacji. Do kultury symbolicznej zaliczyć należałoby w tym momencie szczególną czynność racjonalną, taką, która jest: „(a) nastawiona na interpretację, respektująca sens (b) przyporządkowany tej czynności przez reguły kulturowe danego systemu”¹³. W definicyjnym sformułowaniu brzmi to następująco: „kulturą w znaczeniu węższym (symboliczną) danej grupy (kulturowej) nazwiemy ogół charakterystycznych dla niej porządków wartości

¹² J. Kmita, *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971, s. 28.

¹³ J. Kmita, *Sens i konwencja* [1972], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, s. 206.

oraz zespół aktualizowanych przez nie systemu reguł kulturowych”¹⁴. Pokazuje to — w porównaniu z określeniem scharakteryzowanym wcześniej, będącym elementem całościowej już społeczno-regulacyjnej teorii kultury — trwający dłuższy czas teoretyczny namysł, by osiągnąć satysfakcjonujące i precyzyjne narzędzia intelektualne poznania kultury.

Szkic *O dwóch rodzajach wartości związanych z dziełem sztuki* opublikowany w 1973 roku w „Nurcie” podejmuje problem wartości artystycznych i estetycznych — różnic i łączących je zależności. Umieszcza go jednak Kmita w ramach wypracowywanego przez siebie i współpracowników kontekstu teoretycznego, co pozwala na nowatorskie względem tradycyjnych ujęć rozstrzygnięcia. W tym przypadku odwołuje się do pojęcia właściwego dziełu sztuki „współczynnika humanistycznego”, będącego przeformulowaniem terminu zaproponowanego przez Floriana Znanieckiego. I tak obejmuje on: „(1) odpowiednią kompetencję artystyczną (zbiór wchodzących w grę reguł interpretacji kulturowej dotyczących dzieł sztuki), (2) odpowiednią wiedzę o rzeczywistości pozaartystycznej, (3) określony kompleks hierarchii wartości”¹⁵. W tej postaci umożliwia interpretację konkretnego dzieła sztuki, czyli rekonstrukcji układu cech tego dzieła. Od sensu obejmującego całość dzieła (jego wizję świata) do sensów poszczególnych jego fragmentów.

W przyjętym przez Kmitę rozwiązaniu wartość estetyczna nie służy już żadnym innym celom, jest sensem dzieła. W tym kontekście jeśli sensem dzieła jest komunikowanie pewnej wizji świata, to mocą przyjętych założeń jest ona wartością estetyczną. Wartość zaś artystyczna byłaby środkiem (bezpośrednim bądź pośrednim) do realizacji wartości estetycznej. Ta zależność przypomina nieco często nawet na poziomie potoczności prowadzone dyskusje dotyczące formy i treści oraz ich wzajemnej relacji. Uwagę temu akurat zagadnieniu poświęcił Kmita kilka lat wcześniej w artykule „Co” i „jak” *dzieła sztuki*, argumentując, że nie da się niezależności formy od treści utrzymać, biorąc pod uwagę, że pytanie o treść jest jednocześnie zawsze też pytaniem o formę. „Jak” dzieła sztuki dałoby się odnieść w tym kontekście do wartości artystycznych — warsztatu, stylistyki zaprzęgniętej przez twórcę do realizacji zamierzonej przezeń treści — do „co” dzieła sztuki, pozwalającego na zrównanie z wartościami estetycznymi w dziele zawartymi, a najlepiej pasującego do wizji świata komunikowanej w dziele. Potwierdzać to może następujący cytat:

[...] formę danej całości artystycznej (dzieła lub jakiegoś jego składnika) stanowią te wszystkie bezpośrednie składniki owej całości, własności ich oraz relacje między nimi, których wspólnym sensem jest współkonstituowanie tejże całości; odwrotnie: treścią każdego z wymienionych składników jest odnośna całość¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, s. 207.

¹⁵ J. Kmita, *O dwóch rodzajach wartości związanych z dziełem sztuki* [1973], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, s. 284

¹⁶ J. Kmita, „Co” i „jak” *dzieła sztuki* [1969], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, s. 141.

Choć nie pojawiają się w tym kontekście określenia „wartości artystyczne” ani „wartości estetyczne”, to jednak zarysowana relacja między formą a treścią odpowiada relacjom między nimi.

W wydanej w 1985 roku książce *Kultura i poznanie* jeden z rozdziałów poświęca autor sztuce w jej literackim wymiarze. To rozdział *Komunikacja w dziele literackim*. Wcześniej, w roku 1981, zostaje opublikowana praca *O kulturze symbolicznej*, będąca pierwszą rozwiniętą prezentacją społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury. Ma ona charakter ogólny i dzieło sztuki wydaje się być poza obszarem szczegółowych zainteresowań Kmity. Dopiero w późniejszej o trzy lata książce widać, że jej problemy są bliskie teoretykowi kultury. Odnosząc się do swoich wcześniejszych ujęć poznania i interpretacji dzieła sztuki, formułuje w pełni sygnalizowaną dotychczas kwestię uznania wizji świata proponowanej w dziele za wartość estetyczną.

Definiując praktykę artystyczną przyjmuje, że w jej wytworach dominuje przekaz światopoglądowy. Nie znaczy to w żadnym razie czegoś, co można by porównać do propagandowych przekazów wskazujących wprost pewne elementy rzeczywistości jako (w uproszczeniu) złe czy dobre. Chodzi tu o taką konstrukcję tekstu literackiego (i innego wytworu sztuki), w której warstwa symboliczno-metaforyczna, konstrukcja świata przedstawionego, wizja świata ostatecznie na różne sposoby waloryzująco odnosi się do rzeczywistości potocznie rozpoznawanej jako „życie” po prostu.

Wchodziłaby tu w grę waloryzacja prostolinijna (pozytywnie bądź negatywnie rozpoznająca wartości stojące u podstaw „życia”), właściwa dla dawniejszej literatury. Współcześnie w większym stopniu wykorzystywane są inne odmiany waloryzacji: tragiczna, problematyzująca i negatywistyczna. W przypadku waloryzacji tragicznej, mającej swoje korzenie w antyku, podkreślona zostaje ambiwalencja wynikająca z (obiektywnej lub subiektywnej) niekoherencji różnych elementów rzeczywistości: działanie jednocześnie wiedzie do realizacji „dobra”, jak i „zła” (w odpowiednich ujęciach tych wartości, zależnie od kontekstu). Waloryzacja problematyzująca z kolei prezentuje rzeczywistość jako z gruntu wieloznaczną, z alternatywnymi porządkami aksjologicznymi, dając jednostce prawo, a nawet może obarczając obowiązkiem, samodzielnego wyboru. Waloryzacja negatywistyczna zaś samą możliwość takiego uporządkowania rozstrzyga negatywnie, „jakkolwiek nie czyni tego totalnie”¹⁷: taka waloryzacja byłaby wewnętrznie sprzeczna; zwykle może mieć charakter wezwania do ciągłego ponawiania aktów wyboru i zarzucenia iluzji istnienia stałego, bądź za taki uznawanego, porządku wartości.

W każdym przypadku — co warto wyraźnie zaznaczyć — wszystko to w odniesieniu do dzieła sztuki odbywa się nie wprost, a pozadyskursywnie poprzez wizję świata przez dzieło komunikowaną.

¹⁷ J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985, s. 170.

Z uwagi na tę pozadyskursywność komunikowanej przez dzieło wizji świata oraz niezbędne przy jej powstawaniu formowanie się rzeczywistości przedstawionej — opatrywać będziemy [...] ową wizję mianem estetycznej właśnie.

Ma ona charakter wartości stanowiącej miarę wartości dzieła w ogóle:

kulturowym sensem nadrzędnym dzieła sztuki przedstawiającej jest komunikowanie przezeń określonej estetycznej wizji świata; wszelkie inne, realizowane w dziele wartości stanowią środek realizacji tego właśnie sensu¹⁸.

Przywołane tu rozstrzygnięcia i założenia można potraktować jako bardzo wstępny, nigdy nierozwinięty przez Jerzego Kmitę, szkic teorii estetycznej, biorącej za swój początek społeczny charakter praktyki artystycznej i dzieł sztuki jako jej wytworów. To kolejna kwestia warta dogłębniejszego zbadania i rozwinięcia.

IV

Z powyższych uwag wynika, mam nadzieję przekonująco, że estetyczne (w szerokim sensie) zainteresowania Jerzego Kmity odegrały istotną rolę w kształtowaniu się jego społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury. Były swobodnym laboratorium, w którym sztuka, jako dziedzina kultury symbolicznej, pozwalała wypróbować kolejne narzędzia pojęciowe mające służyć jej poznaniu i interpretacji, by w efekcie (jako rozwinięte i uogólnione) mogły stać się pojęciowym oprządkowaniem ogólnych badań już kulturoznawczych, nieograniczających się do sztuki. W podobny chyba sposób epistemologiczne zainteresowania Kmity z książek *Skice z teorii poznania naukowego* (1976) i *Z problemów epistemologii historycznej* (1980) oraz licznych artykułów, w postaci teoretycznej historii nauki stały się integralną częścią jego szerokiego projektu teoretycznego. Sztuka i nauka, szczególnie wyróżniające się w przestrzeni społeczeństw zmodernizowanych, nastrożają równie szczególnych problemów poznawczych. Koncentracja na ich rozwiązaniu okazała się możliwością stworzenia kompleksowego projektu teorii kultury.

The role and place of reflection on art in the formation of Jerzy Kmita's socio-regulative concept of culture

Abstract

The theory of culture proposed by Jerzy Kmita is a project aiming at an adequate explanation of cultural phenomena and the participation of individuals — participants of culture — in them. The aim of the paper is to show the contemplation of art, present in the reflection of the Poznań

¹⁸ *Ibidem*, s. 174.

researcher, as one from among important factors allowing the explication of detailed problems the researcher of culture faces, and showing the art itself in the social context: as a field of culture subject to social demands, with its social functions and without an autonomous character. Although Jerzy Kmita himself did not focus on the specific problems of art, it is an important point of reference for his reflection on culture.

Keywords: theory of culture, socio-regulative concept of culture, Jerzy Kmita, aesthetics

Bibliografia

- Banaszak G., Kmita J., *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1991.
- Grad J., *Jerzy Kmita — uczony, nauczyciel akademicki, organizator życia naukowego, popularyzator nauki*, „Filo-Sofija” 12, 2011, nr 1, s. 19–68.
- Kafar M., Rydlewski M., „*Teksty mniejsze*”, *lecz nie pomniejsze Wokół Czarnoksięstw humanistów Jerzego Kmity — cz. I*, „Sensus Historiae” 23, 2016, nr 2, s. 153–172.
- Kmita J., „*Co*” i „*jak*” *dzieła sztuki* [1969], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 135–142.
- Kmita J., *Czarnoksięstwa humanistów*, Poznań 2015.
- Kmita J., *Czy artysta jest twórcą dzieła sztuki?* [1974], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 317–321.
- Kmita J., *Homo symbolicus* [1972], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 229–233.
- Kmita J., *Jak słowa łączą się ze światem. Studium krytyczne neopragmatyzmu*, Poznań 1995.
- Kmita J., *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985.
- Kmita J., *Na przykładzie „Morwy”* [1965], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 13–18.
- Kmita J., *O dwóch rodzajach wartości związanych z dziełem sztuki* [1973], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 284–291.
- Kmita J., *O kulturze symbolicznej*, Warszawa 1982.
- Kmita J., *O strukturalnym ujęciu rzeczywistości humanistycznej* [1968], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 86–99.
- Kmita J., *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2007.
- Kmita J., *Sens i konwencja* [1972], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 199–207.
- Kmita J., *Szkice z teorii poznania naukowego*, Warszawa 1976.
- Kmita J., *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*, Warszawa 1971.
- Kmita J., *Znak* [1968], [w:] *Sztuka i jej poznawanie*, red. T. Kostyrko, J. Grad, Poznań 2008, s. 107–114.
- Kmita J., *Z problemów epistemologii historycznej*, Warszawa 1980.
- Kostyrko T., *Sztuka — przedmiot i źródło poznania. Z metodologicznych problemów wyjaśniania zjawisk artystycznych*, Warszawa 1977.
- Lutomska M., *Kalendarium działalności naukowej prof. dr hab. Jerzego Kmity*, „Filo-Sofija” 12, 2011, nr 1, s. 91–94.
- Rydlewski M., „*Czarnoksięstwa humanistów*” *jako część projektu „humanistyki naukowej”*, „Sensus Historiae” 22, 2016, nr 1, s. 139–155.
- Zamiara K., *Droga twórcza Jerzego Kmity jako sekwencja przesunięć problemowych*, „Filo-Sofija” 12, 2011, nr 1, s. 109–128.

* * *

Maciej Kijko — doktor, pracownik Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się problemami teorii kultury, komunikacją międzykulturową, antropocentrem jako problemem dla badań kulturoznawczych. Wydał *Nikłą siłę. Szkice kulturoznawcze* (2017). Aktywny także jako popularyzator nauki i animator kultury.
maciej.kijko@amu.edu.pl