

MATEUSZ WOCH

ORCID: 0000-0002-7967-4301

Uniwersytet Wrocławski

Problematyka autonomii dzieła w świetle prywatywnej teorii sztuki

The Issues of Work of Art's Autonomy — According to Privative Theory of Art

Abstract: The purpose of this paper is consideration about issues of work of art's autonomy in regard to its creator and issue of artistic freedom according to privative theory of art connected to Aristotelian-Thomistic philosophy. Presented philosophy of art emphasizes analogical feature of art, and it includes in art's domain every intentional type of creation in unlike modern tendency to unification arts around idea of beauty whilst distancing from twentieth-century anti-essentialism. The main function of art understood in this way is replenishing privations found by man in the world. The essence of art is realization by creator his concept. From this point of view the aim of whole creation is good of work for itself which leads to recognition of autonomy and self-sufficiency of work of art.

Keywords: aesthetics, philosophy of art, classical definition of art, theory of art, neo-Thomistic aesthetics

Wprowadzenie

Stawiając pytanie o autonomię sztuki i poszukując odpowiedzi na nie, należy dokonać rozróżnienia między dwoma zasadniczymi znaczeniami terminu „sztuka”:

1. sztuka rozumiana dystrybucyjnie jako zbiór dzieł, artefaktów, czynności, które przynajmniej potencjalnie włącza się do dziedziny wytwórczości artystycznej, środowiska i instytucje związane z tworzeniem, przechowywaniem i udostępnianiem

tych wytworów oraz ich krytyką, teoretycznym opracowywaniem etc. (sztuka jako pewna dziedzina życia)¹;

2. sztuka jako konkretne dzieło: artefakt, tekst, przedstawienie, pokaz, performance etc.

Niniejszy artykuł dotyczy autonomii sztuki w tym drugim znaczeniu².

Wokół sztuki jako konkretnego, pojedynczego tworu artystycznego, z którym obcuje odbiorca w pojedynczym akcie doświadczania sztuki, problem autonomii dotyczy relacji dzieła z jego twórcą i w uproszczeniu można go sprowadzić do pytania: czy dzieło „broni się samo”? Czy możemy jako odbiorca doświadczać dzieła, interpretować je, nie znając kontekstu, jakim jest jego twórca? Oraz: czy znając ten kontekst, możemy wziąć go niejako w nawias i oceniać dzieło sztuki jako byt autarkiczny? Te problemy stają się szczególnie interesujące i istotne w przypadkach budzących kontrowersje i etyczne rozterki: czy obraz namalowany przez zbrodniarza może dostarczać nam właściwego przeżycia estetycznego? Albo czy powinniśmy próbować zobiektywizować (o tyle oczywiście, o ile jest to możliwe, wzięwszy pod uwagę subiektywność ludzkich gustów, doświadczeń i wynikających stąd sądów oraz samą naturę wartościowania artystycznego i estetycznego) ocenę dzieła artysty, który jest od nas tak światopoglądowo i etycznie odległy, że budzi to w nas dysonans? Innym wymiarem problematyki autonomii dzieła sztuki jest zagadnienie wolności i kreatywności artystycznej, związane z determinacją (albo jej przewyciężaniem?) twórców i ich dzieł przez zastane kanony estetyczne i artystyczne mody, reguły obowiązujące w danych dziedzinach sztuki.

Podane zagadnienia poddam analizie w kontekście definicji i teorii sztuki, które wywodzą się z czasów antycznych, zatem przedstawię taką interpretację klasycznych intuicji, która podkreśli ich aktualność wobec wciąż nierozstrzygniętych pro-

¹ By przeprowadzić takie wyodrębnienie sztuki od innych dziedzin, należy przyjąć, że jest to w ogóle możliwe, co nie jest oczywiste, wzięwszy pod uwagę zarówno rozmycie pojęcia sztuki wiążące się z estetycznym antyesencjalizmem, jak i ze specyfiką sztuki awangardowej i neoawangardowej, której przyświeca dowolność i subiektywność w określeniu zakresu sztuki (zob. J. Kosuth, *Art after philosophy*, [w:] *Art After Philosophy and After: Collected writings 1966–1999*, G. Guercio (ed.), Massachusetts 1991, s. 13–24), oraz istnienie takich przejawów artystycznej aktywności, które trudno precyzyjnie zakwalifikować jako „dzieło” lub „artefakt”. Dychotomię między sztuką a nauką zdają się podważać chociażby wskazywane przez T. Kuhna analogie w sposobie ich funkcjonowania — zob. L. Sosnowski, *Rewolucja w sztuce i nauce. T. S. Kuhn – A. C. Danto*, „Estetyka i Krytyka” 9–10 (2005–2006), s. 224–242. Jednakże Danto, będąc świadom tych podobieństw (np. pojęcie paradygmatu, któremu w świecie sztuki odpowiada pojęcie kanonu, tj. dzieł, których twórcy kontestują aktualnie obowiązujący paradygmat artystyczny) dokonuje odróżnienia „świata sztuki” (*artworld*) od „świata realnego” (*real world*); A. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 61 [3] (1964), s. 582–584. Na gruncie definicji sztuki opisywanej w niniejszym artykule, pojawia się natomiast trudność separacji obszaru sztuki ze względu na włączanie do niego przez tradycję antyczną i średniowieczną rzemiosł i czynności techniczno-fizycznych związanych z zarządzaniem (np. żywienie ludzi). Ten problem zostanie opisany w dalszej części tekstu. Przedstawione powyżej rozróżnienie ma charakter roboczy i służy przede wszystkim opisowi problematyki autonomii sztuki.

² W przypadku sztuki rozumianej jako określona sfera ludzkiej aktywności, problem autonomii dotyczy przede wszystkim jej relacji z pozostałymi obszarami realizowania się człowieka, takimi jak: nauka i filozofia; religia, kultura i szeroko pojęta ludzka „duchowość”; polityka i życie społeczno-ekonomiczne. Dystrybucyjnie ujętej sztuki dotyczy również spór o samą możliwość wyróżnienia sfery sztuki na tle pozostałych dziedzin.

blemów teoretycznych. Chociaż filozofia sztuki jest filozofią, zatem jej domeną są tak zwane wielkie pytania wobec odwiecznych problemów, to jednak historyczny rozwój sztuki, szczególnie od przełomu, jakim był artystyczny modernizm, podważył lub wręcz przekreślił niektóre dawne pojęcia i teorie. Zamierzam zatem przedstawić definicję i teorię sztuki, które ujmują sztukę analogicznie, poprzez określenie jej istoty oraz dostatecznych i ostatecznych racji. Jest to wyjaśnianie metafizyczne, oparte na tradycji filozofii arystotelesowsko-tomistycznej. Opis takiej definicji i towarzyszącej jej teorii będzie podstawą do udzielenia odpowiedzi na postawiony problem autonomii dzieła.

Klasyczna definicja sztuki i podstawy teorii prywatywnej

Klasyczna definicja sztuki (dalej: KDS) pojawiająca się w pismach w zmieniających wariacjach i obleczona w różne teorie, obowiązywała w filozofii europejskiej przez okres ponad dwóch tysięcy lat — od spotkania antycznych Greków z teoretycznym problemem sztuki do przełomu nowożytnego³. Definicję tę można wyrazić następująco: sztuka to dyspozycja wytwarzania/wytwarzanie wedle reguły. Definicja, chociaż zwięzła, nie jest wcale łatwa ani też jednoznaczna. Ponadto, jak pokazują dzieje filozofii sztuki, zdefiniowanie sztuki to za mało, by prowadzić nad nią zorganizowany namysł i musi zostać uzupełnione przez teorię — dającą sztuce uzasadnienie (przyczyny, racje jej istnienia), cechy swoiste oraz cel. Problem uzupełniania pozornie identycznych definicji o różne teorie ilustrują teoretyczne ujęcia sztuki dokonane przez najbardziej wpływowych myślicieli antycznych: Platona oraz Arystotelesa.

W *Gorgiaszu* Platon ustami Sokratesa mówi: „sztuką nie nazywam czegoś, co jest nieprzemyślaną robotą”⁴, uznając racjonalność, znajomość reguł, a przede wszystkim etyczność (wynikającą z funkcji jaką pełni dana sztuka wobec określonej części duszy) za kryterium wartościujące. Natomiast w *Państwie*, posługując się mimetyczną teorią sztuki, interpretowaną w duchu swojego idealizmu obiektywnego, Platon dokonał podziału sztuk na użytkowe, wytwarzające oraz naśladowcze, te ostatnie uznając za ontologicznie i etycznie gorsze⁵. Co istotne, Platon pozostawał wierny pogładowi obowiązującemu w świecie greckim, z którego wyłamał się dopiero Arystoteles — pogładowi o odrębności poezji od sztuki. Ponieważ za *techne* uznawano postępowanie wytwórcze wedle reguł, poezji nie włączano w zakres sztuki, uznając, że pochodzi z boskiego natchnienia. Poddający się temu natchnieniu poeta nie mógł powiedzieć nic o regułach swojej działalności, zatem jego twórczość nie była uznawana za sztukę, co nie oznacza, że nie dostrzegano analogii i wspólnych funkcji poezji i sztuk (wszakże na tym była oparta krytyka Platona)⁶.

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012, s. 21–34.

⁴ Platon, *Gorgiasz*, 465a, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.

⁵ Platon, *Państwo*, 430a n., tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.

⁶ M. Januszkiewicz, *O pojęciu mimesis w poetyce Arystotelesa*, „Sztuka i Filozofia” 21 (2002), s. 138–142; R. Michalski, *Antyczne źródła pojęcia mimesis*, „Filo-Sofija” 1 [5] (2005), s. 55–56, 60–61; A. Mathiensen, *Gorgiasz, Platon, Arystoteles o poetyckim zwodzeniu i mimetyce*, [w:] *Filozofia w literaturze i sztuce*, S. Dworak, M. Jaworska-Wołoszyn (red.), Gorzów Wielkopolski 2018, s. 24–25.

O ile filozofia sztuki Platona była podporządkowana jego nauce moralnej i politycznej, a dziedzinie ontologii jego rozważania nad ideą Piękną istniejącą obiektywnie i transcendentnie oraz relacji ludzkich wytworów wobec świata tych odwiecznych idei, to jego uczeń Arystoteles skupił się na samej teorii sztuki⁷. Stagiryta określił wszystko, co powstaje nie z mocy natury, lecz przez działalność człowieka, wytwarzaniem (*poiēsis*)⁸, któremu odpowiada trwała dyspozycja ludzkiego poznania, zdolność, sprawność techniczna (*techne*)⁹. Dokonawszy wyodrębnienia poszczególnych rodzajów ludzkiego poznania, wyróżnił trzy rodzaje nauk: praktyczne, wytwórcze oraz teoretyczne, a kryterium tego podziału był przedmiot, jakim zajmuje się dana dziedzina¹⁰. Przedmiot nauk wytwórczych ujął następująco: „Owóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą i być, i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze”¹¹.

Arystoteles w swojej teorii sztuki nie odszedł od definicji Platona, stwierdzając, że „sztuka jest identyczna z trwałą dyspozycją do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia”¹², jednakże „sprowadził sztukę na ziemię”, określiwszy ją jako dziedzinę ludzkiego poznania, rządzącą się własnymi prawami i posiadającą właściwy sobie przedmiot, jakim jest dzieło, wytwór — dziedzinę opartą na doświadczeniu i poznaniu zmysłowym¹³. Ponadto włączył on w zakres sztuk poezję¹⁴, a sztuki podzielił na mimetyczne i wytwarzające.

Myslicielem, który wraz z Arystotelesem ukonstytuował omawiany nurt filozofii sztuki, był św. Tomasz z Akwinu, który łącząc wątki platońskie i arystotelesowskie, określił sztukę następująco — *ars est recta ratio factibilium*¹⁵.

Między „wewnętrznym” a „zewnątrznym” rozumieniem sztuki

Analizując klasyczną definicję sztuki jako ludzkiej dyspozycji, rodzi się pytanie: czy tak rozumiana sztuka jest czymś wewnętrznym, czy zewnętrznym wobec człowieka? Pytanie to jest istotne wobec problemu autonomii sztuki i jej wytworów.

Wczytując się w ujęcia dokonywane przez klasyków, sztukę należałoby uznać za coś wewnętrznego, skoro *techne/ars* były rozumiane jako umiejętność/spraw-

⁷ A. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986, s. 50–51; A. Bator, *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krapca*, Wrocław 1999, s. 27–29.

⁸ Arystoteles, *Metafizyka*, VII, 7, 1032b, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2013.

⁹ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, VI, 3, 1139b, tłum. D. Gromska, Warszawa 2012.

¹⁰ Arystoteles, *Metafizyka*, VI, 1, 1025 b–1026b.

¹¹ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, VI, 4, 1140a.

¹² *Ibidem*.

¹³ Arystoteles, *Metafizyka*, I, 1, 980b–981b.

¹⁴ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, 1, 1447a, Warszawa 1988. Zob. również „Podobnie bowiem jak pewni artyści („Skoro wrodzony nam jest instynkt naśladowczy oraz poczucie melodii i rytmu (oczywiste to przecieź, że miary wierszowe są częsteczkami różnych rytmów), dlatego, ci, którzy pierwotnie byli najbardziej uzdolnieni w tym kierunku, doskonalać stopniowo swą sztukę improwizacji, dali początek poezji”, *ibidem*, 4, 1448b.

¹⁵ Tomasz z Akwinu, *STh*, I–II, q. 57, a. 4.

ność/dyspozycja/cnota do wykonania czegoś wedle jakiejś reguły. Zgodnie z takim rozumieniem sztuka jest immanentną przypadłością człowieka, a dzieła są jedynie jej zewnętrznym tworzywem¹⁶. Utożsamienie sztuki z dyspozycją prowadzi do wniosku, że faktycznie nie istnieje coś, co nazywa się potocznie „złą sztuką”, podobnie jak według klasycznej aretologii nie może istnieć „zła cnota”, gdyż ta jest „doskonałością władzy psychicznej i dlatego jej celem jest coś ostatecznego, na co dany byt potrafi się zdobyć”¹⁷. Błąd w sztuce i wadliwość dzieła wynikałyby zatem jedynie z uchybienia sztuce-cnocie przez wytwórcę, który z jakichś przyczyn nie dochował wierności zamierzonemu przez siebie zamysłowi, projektowi dzieła, analogicznie do człowieka, który uchybia cnocie, przy próbie jej realizowania¹⁸.

Odmianą interpretację KDS i jej teorię akcentującą „zewnętrzność” sztuki wobec osoby-twórcy zaproponował w swojej filozofii sztuki dwudziestowieczny neotomista Étienne Gilson. Zwrócił on uwagę, że redukcja sztuki do immanentnej dyspozycji ludzkiego intelektu, sprowadza ją do rodzaju ludzkiego poznania. Ten błąd redukcji sztuki do części intelektu, określił mianem „mentalizmu” (*mentalism*). Gilson poddał krytyce arystotelesowską koncepcję sztuki, sprowadzając dzieło do zamierzonego projektu, a jego realizację do dochowywania wierności temu projektowi, kładąc nacisk na zewnętrzne aspekty pracy twórczej — myśl Gilsona zachowuje wymiar intelektualny sztuki jako dyspozycji (gdyż zamysł, projekt jest konieczny do powstania dzieła), lecz rozbudowuje klasyczne rozumienie o aspekt „zewnętrzności” sztuki wobec jej twórcy, którą stanowią materialne czynniki konstytuujące dzieło i dokonywane na nich operacje, takie jak obróbka materiału, z którego powstaje dzieło, i konieczne ku temu sprawności fizyczne, a przede wszystkim nadaje sztuce autonomię ontologiczną, gdyż sztuka jest przede wszystkim tworzeniem czegoś, nadawaniem materii formy, dzięki czemu powstaje autonomicznie egzystujący byt artystyczny¹⁹. Sztuka w ujęciu Gilsona

¹⁶ J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, tłum. K. Górski, K. Górski, Warszawa 2001, s. 23: „Dzieło sztuki zostało przemyślane przed wykonaniem, zostało ukształtowane, przygotowane, zrobione, wyhodowane, dojrzało wreszcie w pewnej treści oderwanej, zanim się zmieniło w materię. I w tej formie zachowa na zawsze koloryt i smak ducha. Element formalny dzieła sztuki (ten, który się składa na jego gatunek i czyni je tym, czym ono jest) polega na regulowaniu dzieła przez inteligencję. O ile zmniejsza się udział tego elementu formalnego, o tyle rozprasza się realność sztuki. Dzieło zamierzone jest tylko materiałem sztuki, formą jego jest poprawny rozum [...] powiedzmy, iż sztuka jest poprawnym określeniem dzieł zamierzonych”.

¹⁷ Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, tłum. F. Bednarski, I-II, q. 55, a. 3, http://katedra.uksw.edu.pl/suma/suma_11.pdf (dostęp: 23.04.2022). Por. J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, s. 27.

¹⁸ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, II, 1, 1103b: „Wszelka cnota zanika skutkiem tych samych przyczyn i pod wpływem tych samych czynników, którym zawdzięcza swe powstawanie; a podobnie dzieje się też z wszelką sztuką: przez granie bowiem na cytrze stają się cytrzystami zarówno dobrzy, jak i źli cytryści. Tak samo ma się też rzecz z budowniczymi i z przedstawicielami wszystkich innych sztuk i rzemiosł, gdyż przez dobre budowanie domów staną się ludzie budowniczymi dobrymi, a przez złe — złymi”. Por. *ibidem*, VI, 4, 1140a.

¹⁹ E. Gilson, *Painting and Reality*, Washington 1957, s. 50–56, 120–127. „Even the most resolute supporters of purely »mental« conception of art betray some embarrassment when it comes to defining, or describing, the relationship between the knowledge of the work to be made and the power of execution without which nothing would ever come out of the mind”, *ibidem*, s. 55.

pozostaje *recta ratio factibilium*²⁰, lecz jest rozumiana jako coś znacznie bardziej dynamicznego, pochodzącego tak z umysłu, jak i samego aktu twórczego — i właśnie ten akt tworzenia, nadawania istnienia bytowi artystycznemu, stanowi istotę gilsonowskiego ujęcia sztuki, uzupełniającego klasyczne rozumienie sztuki jako dyspozycji²¹.

Propozycja Gilsona chociaż modyfikuje dawną teorię, to zachowuje z nią element wspólny, który jest kluczowy wobec postawionego problemu autonomii dzieła sztuki — celem najwyższym w sztuce jest dobro samego dzieła, to natomiast odróżnia ją od poznania teoretycznego oraz poznania/działania moralnego. Sztuka zatem jawi się jako autoteliczna, podporządkowana dobru zamierzonego dzieła (*bonum operis*). „Dobro sztuki zachodzi nie tyle w artyście, ile raczej w jego dziele, gdyż sztuka jest należyta umiejętnością, a to, przechodząc na zewnętrzne tworzywo nie jest doskonałością twórcy, lecz tworów”²². Uznanie, że sztuka rządzi się swoimi własnymi prawami, bo jest przyporządkowana innemu rodzajowi dobra (klasycznie rozumianego jako przedmiot ludzkiego dążenia), pozwala na wyraźną separację porządku sztuki od pozostałych sfer ludzkiego życia²³.

Reguły i wolność w sztuce

Jak jednak rozumieć słowa *recta ratio*, odpowiadające w innych wariantach KDS takim sformułowaniom jak: „należyty sposób”, „wytwarzanie wedle reguł”, „oparte na trafnym rozumowaniu”? Krytycy klasycznej koncepcji sztuki często interpretują owe reguły jako obowiązujący w danym kontekście historycznym i społecznym kanon artystyczny lub kanon estetyczny, bądź wierność prawidłom obowiązującym w danej dziedzinie sztuki. Podstawą do takiej interpretacji jest fakt, że w zakres sztuki do XVIII wieku włączano rzemiosła, same zaś sztuki dzielono na *artes liberales* i *artes vulgares*, w zależności od tego, czy dana sztuka wymagała wysiłku fizycznego²⁴. Takie uproszczenie klasycznego ujęcia prowadzi do skądinąd

²⁰ Polskie tłumaczenie autorstwa F. Bednarskiego: „sztuka to należyta umiejętność tworzenia dzieł zewnętrznych” chociaż sprowadza sztukę do umiejętności, to poprzez dodanie „dzieł zewnętrznych” zdaje się właściwie oddawać to szersze rozumienie formuły Tomasza, zgodne z interpretacją Gilsona, kładącą nacisk na tworzenie bytu autonomicznego w akcie artystycznego wytwórstwa. Tak też sam Gilson interpretuje słowa Akwinaty: „Even Thomas Aquinas when he left himself go for a moment, speaks of art as of an acquired disposition that enables man to know how to operate, and even to operate, so as to produce a work of art”, *ibidem*, s. 56. Wydaje się, że mając na uwadze te trudności interpretacyjne wobec definicji sztuki Tomasza, warto byłoby tłumaczyć jego ujęcie jako: sztuka to w poprawny sposób urzeczywistnianie [dzieła]. Takie rozumienie Tomaszowego ujęcia sztuki zawiera w sobie zarówno rozumienie KDS jako dyspozycji intelektu praktycznego, jak i aspekt wytwarzania, powoływania dzieła do istnienia. Wówczas sztuka łączy w sobie swój wymiar wewnętrzny oraz zewnętrzny, autonomiczny.

²¹ Zob. A. Wołczyński, *Étienne Gilsona koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 23 [1] (1975), s. 139–158.

²² Tomasz z Akwinu, *STh.*, I-II, q. 57, a. 5.

²³ Arystoteles, *Poetyka*, 25, 1460b: „Zupełnie inna jest przy tym zasada poprawności w sztuce poetyckiej niż w polityce lub w jakiejś innej sztuce”. Stagiryta zwraca tu uwagę, że sztuka nie tylko rządzi się własnymi prawami wobec innych dziedzin ludzkiego życia, ale i poszczególne rodzaje sztuk różnią się swoimi zasadami względem siebie. O zróżnicowaniu sztuk w dalszej części tekstu.

²⁴ Tak też interpretował KDS W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 21.

ślusznym zarzutów, że tak pojęta sztuka jest skazana na odtwórstwo, zamknięta na innowację, eksperyment, swobodę twórczą, bowiem zależna jest od uniwersalnych reguł wytwarzania. Jednakże, jest to uproszczenie, którego można uniknąć, jeśli tylko uwzględnimy uwagę Arystotelesa, który podkreślił różnicowanie sztuk i ich celów (celem jest zawsze dobro dzieła, lecz pojęte analogicznie, to znaczy różne w zależności od rodzaju sztuki). Zależnie od rodzaju sztuki odmienne jest owo podporządkowanie regule. W wypadku rzemiosł, sztuki lekarskiej, sztuki dowodzenia wojskiem bądź żywienia ludzi można mówić o pewnej konieczności stosowania się do reguł uniwersalnych tego, który ma na celu wytworzyć określony porządek rzeczy (na przykład celem dowódcy wojskowego jest urzeczywistnianie określonego stanu rzeczy na polu bitwy) i mało w takich przypadkach jest miejsca na kreatywność czy inwencję twórczą. Jeśli natomiast mowa jest o wytwórcy-malarzu, jego determinacja przez reguły jest innego rodzaju. Oczywiście może on stosować się do zastanych w swoim kontekście dziejowym kanonów artystycznych i estetycznych, jednak właściwe wytworzenie dzieła odnosi się tu nie tyle do reguł ogólnych, ale przede wszystkim do zamierzonego przez indywidualnego twórcę projektu dzieła. Adept sztuk pięknych wedle KDS nie jest zatem zobowiązany do nieustannego odtwarzania podobnych dzieł, stosując ogólne reguły (choć i to jest obecne w historii sztuki, inaczej nie mogłoby być mowy o istnieniu w danych epokach określonych paradygmatów artystycznych, nurtów, tendencji, mód), ale jest zobowiązany przede wszystkim do wierności swojemu własnemu pomysłowi, projektowi dzieła. Wytwarzanie wedle reguły zgodnie z tak interpretowaną KDS nie oznacza podporządkowania się normatywizmowi kanonów²⁵, lecz wierność w wykonaniu tego, co zaplanowano wobec konkretnego dzieła, co wynika właśnie z analogicznego charakteru sztuki oraz jej celów, różnych w zależności od rodzaju twórczości, jak i każdego pojedynczego wytworu. Nie ma tu zatem mowy o determinowaniu przez uniwersalne reguły, ograniczające swobodę artystyczną²⁶.

Braki uzupełniane przez sztukę

Jaka jest przyczyna istnienia tak szeroko rozumianej sztuki? Jakie funkcje pełni ona w ludzkim życiu i jaki jest jej cel ostateczny? Czy w ogóle taki istnieje, skoro takie pojęcie sztuki uwzględnia różnorodność jej form i celów, będących *bonum operis* dzieła?

Pytanie o przyczynę sztuki jest nierozzerwalnie związane z przypisywanymi jej funkcjami. Historycznie źródeł sztuki upatrywano w boskim natchnieniu, poetyckim szale zsyłanym przez bóstwa bądź muzy (teoria maniczno-religijna); realizacji ekspresywnej, emocjonalnej strony ludzkiej natury (teorie ekspresywno-emocjonalistyczne); wrodzonym instynkcie naśladowczym; zaspokajaniu ludzkiej potrzeby piękna (kalotropizm i teorie estetyczne); potrzebie ucieczki od codzienności (eska-

²⁵ O problemie normatywizmu estetycznego zob. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 26–34.

²⁶ O analogicznym charakterze sztuki zob. H. Kiereś, *Sztuka wobec natury*, Radom 2001, s. 96–104, 119–125; *idem*, *Klasyczna („prywatywna”) teoria sztuki*, „Człowiek w Kulturze” 6–7 (1995), s. 151–183. Por. A. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, s. 49–53.

pizm sztuki) bądź uznawano sztukę za formę interpersonalnej komunikacji, traktując dzieło jako nośnik określonego znaczenia, przesłania etyczno-aksjologicznego, symbol. Liczba potencjalnych źródeł sztuki i pełnionych przez nią funkcji w historii refleksji estetycznej opisywanych w literaturze przedmiotu, jest przytłaczająca²⁷. Nie może to dziwić z racji samej historii sztuki, która towarzyszy człowiekowi od prehistorii, jej wewnętrznego zróżnicowania i nieustannego poszerzania zakresu zjawisk, które określamy, nawet potocznie i intuicyjnie, mianem sztuki. Przejawem redukcjonizmu, a nawet ignorancji byłoby odmawianie którejs z tych funkcji uczestnictwa w fenomenie sztuki. Należy jednak postawić pytanie: czy te wszystkie potencjalne przyczyny sztuki można sprowadzić do jednej, podstawowej, będącej prawdziwym źródłem sztuki, z którego wypływają jej liczne nurty i oparte na nich rozmaite interpretacje zjawiska? Propozycją takiej wspólnej podstawy sztuki jest prywatywna teoria sztuki (łac. *privatio* — brak) nabudowana na KDS przez filozofię tomistyczną, widząca naczelną funkcję sztuki w uzupełnianiu szeroko pojętych braków.

Teoria prywatywna oparta jest przede wszystkim na uwagach Arystotelesa. W *Zachęcie do filozofii* czytamy: „Natura bowiem nie naśladowuje sztuki, lecz sztuka naturę i sztuka istnieje po to, by pomagać naturze i wypełniać luki przez nią pozostawione”²⁸. Natomiast Tomasz z Akwinu stwierdza: „ars imitatur naturam, et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit”²⁹. W ramach tradycji filozoficznej arystotelesowsko-tomistycznej brak, w kontekście podejmowanej problematyki, można rozumieć przynajmniej dwojako:

1. ontologicznie jako brak atrybutu w bycie, który powinien posiadać na mocy swojej natury;

2. moralnie jako deficyt określonej dyspozycji, cnoty, *habitus*.

Chcąc jednak wyjść poza wybrany nurt filozoficzny, proponuję inne, szersze rozumienie braku: funkcjonalne. Procesy naturalne nie dostarczają człowiekowi wszystkich bytów, jakich ten potrzebuje, by spełniać swoje funkcje egzystencjalne, społeczne, kulturowe (natura wszakże nie rodzi domu, ubrania, miecza, mimo że rodzi surowce, które po dokonaniu właściwej obróbki i przetworzeniu, są używane w rozmaitych rzemiosłach, technice i sztuce). Samo wybrakowanie natomiast należy rozumieć czysto negatywnie, jako brak bytu lub przypadłości bytowej tam, gdzie powinny one istnieć, z racji potrzeby spełniania określonej funkcji w ludzkim życiu. Poprzez sztukę człowiek wytwarza byty, które spełniają rozmaite role. O ile jednak zaspokajanie przez rzemiosła i technikę potrzeb materialnych człowieka jest zrozumiałe, podobnie jest ze sztukami „pięknymi” zaspokajającymi potrzeby este-

²⁷ O mnogości historycznych teorii sztuki zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 40–46; B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, s. 36–178; H. Kiereś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996, s. 105–119; *Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej konferencji estetycznej*, M. Gołaszewska (red.), Kraków 1988; D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2004; S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 163–183; A. Danto, *Czym jest sztuka*, tłum. A. Kunicka, Warszawa 2016.

²⁸ Arystoteles, *Zachęta do filozofii*, fr. 13, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1988.

²⁹ Tomasz z Akwinu, *Scriptum Super Sententiis*, IV, d. 42, q. 2, a. 1, <https://www.corpusthomicum.org/iopera.html> (dostęp: 11.05.2022). Sztuka naśladowuje naturę i uzupełnia jej braki tam, gdzie one występują.

tyczne, „duchowe”, wymaga jednak wyjaśnienia to, w jaki sposób sztuki naprawiają deficyty moralne. Można wyróżnić dwa sposoby oddziaływania sztuk na sferę życia etycznego i wartości:

1. bezpośredni. Jak powiada Stagiryta: „[Skoro] ci, którzy naśladowają, przedstawiają postacie działające [...] bądź jako lepsze, bądź jako gorsze, bądź jako takie, jakimi są w rzeczywistości. Postępują tak samo malarze”³⁰. Sztuki przez formalny mimetyzm (odwzorowujący to, co możliwe, ale niekoniecznie prawdziwe)³¹, naśladowujący ludzkie postawy i zachowania, dostarczają wzorców postępowania (funkcja pajdeutyczna), bądź krytykują, bądź wyśmiewają, jak to jest w przypadku komedii, postawy niepożądane, umożliwiają przeżycie emocjonalnego oczyszczenia (*katharsis*). W tym ujęciu dzieła sztuki są nośnikami wartości bądź ładunku emocjonalnego, którego przetworzenie przez odbiorcę, powoduje jakąś aksjologiczną zmianę;

2. pośredni. Wszelkie sztuki tworzą sferę kultury, będącą płaszczyzną wspólnotowego bytowania człowieka, zarówno w jej wymiarze materialnym, jak i wymiarze duchowym. Ta intersubiektywna przestrzeń kultury jest płaszczyzną, na której wartości są realizowane. Składa się na nią wszystko to, co określa się mianem „świata sztuki”.

W ontologicznym i aksjologicznym rozumieniu wybrakowania rzeczywistości niniejsza interpretacja KDS związana jest ściśle z ontologią i antropologią arystotelesowsko-tomistyczną, co może budzić zasadną wątpliwość, dotyczącą zależności omawianej teorii od danego systemu filozoficznego. Problem ten wiąże się z problematyką autonomii sztuki jako dziedziny ludzkiego życia względem filozofii. Odpowiedzią na taki zarzut jest funkcjonalna interpretacja teorii prywatywnej — opiera się ona na codziennym, spontanicznym doświadczeniu danym wszystkim, doświadczeniu niewystarczalności natury w zaspokajaniu rozmaitych potrzeb człowieka. Taka perspektywa wydaje się filozoficznie neutralna, a przynajmniej niewchodząca w meandry określonych systemów metafizycznych i antropologicznych. Ponadto ontologiczne i aksjologiczne braki dają się sprowadzić do takiego ujęcia, traktującego niewystarczalność natury jako fakt, ogólnoludzkie doświadczenie. Nie potrzeba analizować struktury ontologicznej rzeczywistości, by stwierdzić, że pewnych rzeczy nie zastajemy w świecie natury, a więc je wytwarzamy. To możliwie najprostsza interpretacja prywatywnego aspektu sztuki, niewikłająca jej w jakieś formy „filozoficznego dogmatyzmu”. Słowem — sztuka dostarcza człowiekowi wszystkiego, co jest potrzebne do realizowania i aktualizowania jego funkcji, a co nie istnieje „naturalnie”, z racji działania procesów przyrodniczych³².

³⁰ Arystoteles, *Poetyka*, 2, 1448a.

³¹ A. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, s. 50: „Arystoteles operował nowym pojęciem naśladowania: artysta tworząc przedstawia rzeczy nie tylko takimi, jakimi zdają się być, za jakie uchodzą, ale i takimi, jakimi powinny być, ujmuje w nich to, co typowe, istotne. Zresztą sztuka nie tylko naśladowuje, lecz i uzupełnia naturę”. Zob. M. Januszkiewicz, *O pojęciu mimesis, passim*.

³² Więcej o prywatywnej teorii sztuki H. Kiereś, *Spór o sztukę*, s. 119–125; *idem*, *Klasyczna („prywatywna”) teoria sztuki, passim; idem*, *Sztuka wobec natury*, Radom 2001.

Zakres pojęcia sztuki

Mamy zatem rozumienie sztuki, zgodnie z którym jest ona rozumnym wytwarzaniem przez człowieka tego, czego nie zastaje on w świecie natury. Wytwarzaniem rozumnym, gdyż celowym, dążącym do urzeczywistnienia tego, co zamierzone. Rozumienie ogarniające wszelką wytwórczość. Przedstawiona interpretacja klasycznego pojęcia uchyla zarzuty o normatywizm i przyporządkowanie sztuki uniwersalnym regułom, lecz nie uchyla zasadniczej słabości dawnej definicji, będącej jedną z przyczyn odejścia od niej w czasach nowożytnych — zakres tak pojętej dziedziny sztuki jest bardzo szeroki.

Wydaje się niemożliwe, by na gruncie jakiegokolwiek interpretacji KDS znaleźć kryteria umożliwiające zawężenia zbioru wytworów sztuki do tego, co od Ch. Batteux określamy mianem „sztuk pięknych”. Można dokonywać rozróżnień na sztuki „wyższe” i „niższe” (powraca tu w jakiejś formie dawny podział na *artes liberales* i *artes vulgares*), lecz na gruncie KDS wszystkie takie rozróżnienia są wewnętrzne wobec świata sztuki. Ponadto sztuka w tym rozumieniu nakładałaby się na zakres rozmaitych nauk i dyscyplin (na przykład medycyna). Jedynym rozwiązaniem tego problemu wszechobecności sztuki, byłoby uznanie „podwójnego obywatelstwa” niektórych dyscyplin, czyli przynależności zarówno do świata nauki jak i sztuki. Przykładowo: medycyna jest niewątpliwie rodzajem poznania naukowego, jednakże, jest ona również sztuką — w momencie, gdy wiedzę teoretyczną medyk stosuje w praktyce, mając na celu wyleczenie chorego, czyli wytworzenie w chorym pożądanego stanu rzeczy. Podobne rozumowanie należałoby zastosować prawdopodobnie do wszystkich nauk, w aspekcie ich praktycznego zastosowania. Tak pojęta sztuka jest zatem czymś wszechobecnym, przejawiającym się w każdym wymiarze ludzkiego życia, lecz możliwym do teoretycznego odseparowania od porządku poznania teoretycznego i porządku działania praktycznego, ze względu na kryterium celowej wytwórczości.

To, co stanowi najpoważniejszą wadę przedstawionej interpretacji klasycznego pojęcia sztuki, stanowi jednocześnie jej największą zaletę, gdyż nie suponuje ono określonych kryteriów artystycznych, jak na przykład doskonałość formalna dzieła. Można opracowywać i stosować w ramach tomistycznej definicji i teorii prywatywnej rozmaite kryteria oceny artystycznej, jednak nie decydują one do przynależności do dziedziny sztuki. Stąd prywatywna interpretacja klasycznego pojęcia nie wyłącza z domeny sztuki tych przejawów działalności artystycznej, które same siebie określały jako rewolucyjne, skierowane przeciwko tradycyjnym kanonom artystycznym i estetycznym. Nie ma powodów, by odmawiać statusu dzieła sztuki *Fontannie* M. Duchampa czy konceptualizmowi Kosutha, nawet jeśli ich postrzeganie sztuki było skrajnie odmienne od tego klasycznego³³. Artysta może tworzyć najbardziej abstrakcyjne stany rzeczy z intencją przekraczania zastanych norm estetycznych i artystycznych, jednakże pozostaje on w sferze sztuki, gdyż sztuka jest wszędzie tam, gdzie człowiek tworzy cokolwiek, co zamierzył.

³³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, s. 16–23; J. Kosuth, *Art after philosophy*, s. 13–24; A. Danto, *Czym jest sztuka*, s. 43–45.

Prywatywna teoria wobec tendencji antyesencjalistycznych

Zaprezentowana teoria jest propozycją odczytania klasycznej filozofii sztuki w taki sposób, by zadośćuczynić otwartości, zróżnicowaniu, bogactwu fenomenu sztuki, unikając artystycznego redukcjonizmu i jednoznaczności, wykluczających pewne przejawy twórczości z dziedziny sztuki. Konsekwencją takiego rozumienia sztuki jest rozszerzenie jej zakresu, wbrew całej nowożytnej tendencji do unifikacji sztuk wokół kategorii piękna i ich emancypacji od innych rodzajów wytwórczości. To rozszerzenie denotacji pojęcia sztuki i dzieła jest konieczne, by uniknąć jakiegokolwiek zawężenia definicji, które czyniłoby ją nieadekwatną, jak to jest w przypadku rozmaitych teorii i definicji, uściślających pojmowanie sztuki o wybraną cechę swoistą, których pretensje do ujednoznaczniania sztuki, stały się argumentem antyesencjalizmu estetycznego.

Antyesencjaliści słusznie zwrócili uwagę, że normatywizm rozmaitych teorii i definicji prowadzi do ograniczenia artystycznej swobody, jednakże ich główne argumenty wydają się nieprzekonujące w kontekście podejmowanej koncepcji sztuki. Problematyka antyesencjalizmu estetycznego oraz możliwej jego krytyki z punktu widzenia teorii prywatywnej zasługuje na osobną, obszerną analizę, dlatego ograniczę się jedynie do odpowiedzi na dwa zasadnicze sposoby podważania przez antyesencjalistów zasadności teoretycznych ujęć sztuki.

1. Teoria sztuki jest logicznie niemożliwa³⁴, gdyż przedmioty zaliczane do zbioru dzieł sztuki nie mają w rzeczywistości cech wspólnych, koniecznych i wystarczających do skonstruowania definicji. Samo pojęcie dzieła sztuki jest dyskusyjne i wynika z przyjętych społecznych konwencji oraz jest używane odmiennie w różnych dziedzinach sztuki. Próby konstruowania teorii są konsekwencją błędnych założeń metodologicznych i teoretycznych, jak na przykład pogląd, że z istnienia rzeczownika wynika istnienie jego denotacji. Sztuka jest pojęciem otwartym, nieustannie poszerzającym swój zakres wraz z pojawianiem się nowych form artystycznej działalności³⁵.

2. Teoria sztuki jest niepotrzebna, gdyż nie trzeba mieć teorii sztuki do uprawiania krytyki artystycznej, teoretyczne ujęcie sztuki nie jest również jakkolwiek potrzebne do tego, by dzieła sztuki dostarczały oczekiwanych od nich przeżyć estetycznych. Co więcej, teoretyczne ujęcia są wręcz szkodliwe, gdyż prowadzą do normatywizmu i ograniczenia swobody i kreatywności artystycznej³⁶.

³⁴ Jest to oczywiście ogromne uogólnienie stanowiska antyesencjalistycznego, gdyż wielu badaczy związanych z nurtem antyesencjalistycznym, proponowało własne definicje, pojęcia sztuki, będące czysto deskryptywne (instytucjonalizm G. Dickiego) lub teorie niedefinicyjne, określane jako przeciwne estetycznemu esencjalizmowi, doszukujące się podobieństw między przedmiotami uznawanymi za dzieła sztuki. J. Janicki, *Analiza porównawcza antyesencjalistycznej i instytucjonalistycznej teorii sztuki*, „Hybris” 44 (2019), s. 155–156; E. Bogusz, *Antyesencjalizm w estetyce analitycznej*, „Estetyka i Krytyka” 9–10 (2005–2006), s. 39–40.

³⁵ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, s. 107–128; H. Kiereś, *Anglosaska estetyka analityczna*, [w:] A. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, s. 156–163; A. Danto, *Czym jest sztuka*, s. 53–55; J. Janicki, *Analiza porównawcza, passim*; E. Bogusz, *Antyesencjalizm w estetyce analitycznej, passim*.

³⁶ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej, passim*; G. Sztabiński, *Jak możliwa jest obecnie teoria sztuki?*, „Estetyka i Krytyka” 9–10 (2005–2006), s. 243–250.

Ad 1. Antyesencjalistyczne przekonanie o niemożliwości zdefiniowania sztuki było poddawane szerokiej krytyce z punktu widzenia rozmaitych stanowisk. Głównymi argumentami przeciwko antyesencjalizmowi są:

a) antyesencjalizm estetyczny w swojej skrajnej formie, jak na przykład ten zaproponowany przez M. Weitza, jest poglądem wewnętrznie sprzecznym³⁷;

b) błędna interpretacja przez antyesencjalistów pojęcia podobieństwa rodzinnego i związanego z tym poglądu o braku cech wspólnych różnych przejawów sztuki, polega na zbytym skupieniu się na cechach zewnętrznych przedmiotu, bez uwzględnienia podobieństw relacyjnych³⁸. W kontekście KDS i teorii prywatywnej cechą wspólną rozmaitych twórców sztuki jest to, że są właśnie celowymi wytworami, zamierzonymi i urzeczywistnionymi stanami rzeczy;

c) antyesencjaliści suponują błędne przekonanie, że skoro dotychczasowe próby teoretycznego ujęcia sztuki nie dały zadowalających rezultatów, to skonstruowanie zadowalającej teorii jest niemożliwe. Jest to błąd *non sequitur*³⁹;

d) antyesencjalizm jest związany z określonymi poglądami filozoficznymi (antyesencjalizm analityczny, a. postmodernistyczny⁴⁰). Konsekwentne zastosowanie argumentacji tych stanowisk prowadzi do zniesienia i unieważnienia nie tylko problematyki estetycznej, lecz także całej humanistyki, a tym samym do teoretycznego „uśmiercenia” szerokiej dziedziny nauk⁴¹.

Ad 2. Przekonanie, jakoby teoria sztuki była nam niepotrzebna, jest przejawem ignorancji. Co prawda artyści nie potrzebują teorii, by tworzyć sztukę, tak samo jak odbiorcy nie muszą znać teorii, by doświadczać dzieł; jednak dlaczego mielibyśmy zrezygnować z prób sformułowania teorii czegoś, co stanowi istotną część naszego życia? Nawet jeśli przyjmujemy, że dotychczas nie skonstruowaliśmy adekwatnej definicji i teorii, to nie wynika z tego, że jest to niemożliwe. Pogląd o tym, że kategorie estetyczne dotyczą tego, co „mętne”, „nieokreślone”, „niejasne”, wynika z filozoficznego kontekstu antyesencjalizmu, jakim jest druga filozofia Ludwiga Wittgensteina. Krytyka tak zwanego „maksymalizmu” poznawczego dokonana przez filozofię analityczną jest stanowiskiem, które samo w sobie budzi zastrzeżenia, wyrażane przez różnorodne nurty tak zwanej „filozofii kontynentalnej”. Podobnie z postmodernistyczną odmianą antyesencjalizmu. Zarzuty antyesencjalistów wobec teoretyków sztuki dotyczące normatywizmu teorii są łatwe do uchylenia na podstawie omawianej teorii, która nie suponuje żadnych

³⁷ E. Bogusz, *Antyesencjalizm w estetyce analitycznej*, s. 47: „Już w 1957, a więc rok po publikacji Weitza, Lewis K. Zerby uznał, że sztuka rozumiana jako pojęcie otwarte, jednoczone przez sieć »podobieństw rodzinnych«, jest kategorią esencjalistyczną, *de facto* — wbrew antyesencjalistycznym intencjom jej twórców — jest to esencjalistyczna definicja sztuki”.

³⁸ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, s. 121: „Podobieństw należy szukać nie w sferze cech manifestowanych zewnętrznie, lecz w sferze cech relacyjnych, takich jak cele i intencje twórców i odbiorców, w relacjach zachodzących między artystami i ich dziełami oraz dziełami a odbiorcami. Nie ulega wątpliwości np., że cechą wspólną różnorodnych wytwórców i czynności artystycznych jest intencja przyświecająca ich twórcom, intencja stworzenia dzieła sztuki właśnie”.

³⁹ H. Kiereś, *Anglosaska estetyka analityczna*, s. 156–157.

⁴⁰ G. Sztabiński, *Jak możliwa jest obecnie teoria sztuki?*, s. 247.

⁴¹ H. Kiereś, *Spór o sztukę*, s. 71–80; B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, s. 126–127.

uniwersalnych reguł tworzenia, stanowiąc jedynie opis i uzasadnienie zjawiska ludzkiej wytwórczości, której jedyną racją jest celowość, pojmowana analogicznie, indywidualnie względem każdego dzieła i odmiennie w odniesieniu do różnych dziedzin sztuki. Normatywizm nie jest też konieczną konsekwencją innych definicji i teorii sztuki, co zauważył B. Dziemidok, wskazując na dwa rozumienia pojęcia normy, obecne w naukach społecznych: normy jako aktualnego wzorca oraz normy rozumianej jako zalecany wzorzec⁴².

Rozstrzygnięcie problemu autonomii dzieła oparte na teorii prywatywnej

Mając zarysowaną klasyczną definicję i odpowiadającą jej teorię, można udzielić odpowiedzi na problem autonomii dzieła sztuki.

Kluczowym zagadnieniem wobec problemu autonomii, zarówno w odniesieniu do sztuki pojętej dystrybucyjnie, jak i sztuki jako konkretnego dzieła, jest przedstawione już wyżej zagadnienie celu/dobra wszelkiej wytwórczości, którym wedle zaprezentowanej definicji i teorii, jest dobro samego dzieła. Skoro wytwórczość jest skierowana *ad bonum operis* (ku dobru tego, co jest opracowywane), to w taki sposób pojęta sztuka jest przyporządkowana jedynie temu, by doprowadzić do urzeczywistnienia zamierzonego wobec dzieła planu. Każdy twórca jest wpisany określony kontekst, jaki stanowi historycznie dany stan nauki, filozofii, religii, filozofii, ideologii itp., ale jako twórca dzieła jest on zobowiązany jedynie przez samego siebie, przez zamierzony przez siebie projekt, koncept, intencję dzieła, do jego urzeczywistnienia. Chociaż każde dzieło jest pochodną wiedzy o rzeczywistości, jaką posiada jego twórca i jego światopogląd, to artysta nie jest etycznie zobligowany do tego, by jego dzieło było zgodne z obowiązującymi w jego czasie konwencjami bądź określonymi systemami etycznymi, ani też do tego, by jego dzieła przedstawiały prawdziwy obraz świata — w sensie prawdziwości rozumianej jako zgodność przedstawionych treści z rzeczywistością pozaartystyczną⁴³.

Wobec celu sztuki, jakim jest dobro dzieła, obojętna jest kondycja etyczna jego kreatora. Problem ten zdają się rozstrzygać słowa przywoływanego już wcześniej Tomasza z Akwinu:

Sztuka więc nie wymaga, by artysta dobrze działał, lecz by dokonał dobrych dzieł. Należałoby także wymagać, by same dzieła sztuki dobrze działały, np. by nóż dobrze ciął, a piła dobrze rżnęła,

⁴² B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, s. 27–28.

⁴³ Nie wyklucza to jednak stosowania wobec dzieł sztuki kryterium prawdy na różne sposoby, w odniesieniu do określonych aspektów dzieła, gdyż każdy wytwór sztuki jest złożony, a jego poznanie jest wieloaspektowe. W przypadku prezentowanej koncepcji sztuki interesującym problemem jest zastosowanie kryterium prawdziwości jako zgodności wobec wierności zrealizowanego dzieła względem tego, co zamierzył artysta. Wówczas zgodność między projektem a jego urzeczywistnieniem, byłaby wyznacznikiem sprawności artysty, jednak do takiej oceny zdawałby się uprawniony jedynie sam twórca, z racji znajomości własnych intencji i zamierzeń. W przypadku próby zastosowania kryterium prawdy w taki sposób przez odbiorcę, „prawdziwość” mogłaby polegać na oryginalności, „szczerości” dzieła; zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, 373–389. Por. H. Kiereś, *Sztuka wobec natury*, s. 248–253.

z tym jednak, że tego rodzaju narzędzia, nie mając władzy nad swymi czynnościami, są przedmiotem działania, a nie jego podmiotem. Sztuka więc nie jest konieczna artyście do dobrego życia, ale tylko do tworzenia dobrych dzieł, oraz do ich zachowania⁴⁴.

W ujęciu Tomasza, które stanowi w tym wypadku kontynuację myśli Arystotelesa, różne dziedziny ludzkiej realizacji są kierowane różnymi rodzajami dobra/celu. Ponieważ celem sztuki jest samo dzieło, to dla jego realizacji twórca może nawet dobrowolnie i świadomie odchodzić od zastanych reguł i kanonów⁴⁵.

Artysta jako twórca jest w takiej perspektywie kimś etycznie neutralnym. Dotyczy to jednak samego faktu sztuki. Etyczne, światopoglądowe zaangażowanie twórcy oraz to, czy jego dzieło stanowi nośnik określonych ideałów (oraz to, czy są to ideały, które odbiorca może ocenić jako godziwe z punktu widzenia własnego systemu etycznego), nie powinno rzutować na odbiór dzieła w akcie doświadczania sztuki. Nie oznacza to jednak, że artysta jako człowiek jest poza osądem etycznym oraz tego, że jego sztuka nie może być osądzana moralnie ze względu na swój przekaz i wpływ społeczny, jaki może powodować. Ta neutralność etyczna dotyczy kryterium kwalifikacji danego przedmiotu/artefaktu/wytworu jako dzieła sztuki. Jest to zatem wykluczenie aksjologicznych teorii sztuki bez negowania faktu, że sztuka oraz dzieła mają i mogą mieć swój wymiar aksjologiczny, oddziałujący na postawy etyczne.

Tak pojęta sztuka może sprawiać wrażenie „sztuki dla sztuki” wedle słynnego hasła Victora Cousina. Pogląd taki jest jednak nieprawidłowy w kontekście omawianych koncepcji. Pogląd Cousina o samowystarczalności sztuki dotyczy jej wymiaru estetycznego. Przedstawiona teoria odchodzi od poglądu o zupełności funkcji estetycznej w sztuce z racji jej zróżnicowania i włączenia do jej zakresu wszelkiej wytwórczości. Wytwory rzemiosł, sztuki dekoracyjnej, sztuki rozumianej jako wykonywanie określonych zawodów i funkcji społecznych, podlegają kryteriom wartościującym, ze względu na ich użyteczność w realizowaniu funkcji, jakie powinny spełniać. Ostatecznie wszelka sztuka w tym ujęciu wynika z jej roli prywatywnej — uzupełnianie braków, jakie człowiek zastaje w świecie, jest jej źródłem i główną funkcją.

Prywatywne wyjaśnienie sztuki rozumianej jako wytwarzanie tego, co zamierzone, może jawić się jako banalne w obliczu mnogości koncepcji, które na przestrzeni wieków wydały z siebie filozofia sztuki oraz estetyka. Perspektywa ta jednak nie trywializuje fenomenu sztuki, gdyż nie wyklucza ona licznych funkcji, jakie ta może pełnić, oraz stosowania rozmaitych kryteriów oceny artystycznej

⁴⁴ Tomasz z Akwinu, *STh*, I-II, q. 57, a. 5.

⁴⁵ Akwinata porusza ten problem przy okazji swoich rozważań o naturze roztropności: „Dlatego roztropność, będąc należyłą umiejętnością działania, wymaga u człowieka dobrego przysposobienia w stosunku do celów przez właściwe nastawienie pożądanego [...]. Natomiast dobro w dziedzinie sztuki nie jest dobrocią pożądaną ludzkiego, lecz zawiera się w samych dziełach sztuki, nie zakłada więc właściwego nastawienia pożądanego. Dlatego ceni się więcej artystę, który dobrowolnie grzeszy przeciw sztuce, niż artystę, który grzeszy przeciw niej niedobrowolnie. Natomiast bardziej grzeszy przeciw roztropności człowiek, który dobrowolnie czyni coś złego, niż człowiek, który robi to niedobrowolnie, gdyż prawość woli należy do istoty roztropności, a nie sztuki. Jasne więc, że roztropność różni się od sztuki”, *ibidem*, a. 4. Stanowisko Akwinaty jest oparte na podobnym poglądzie Arystotelesa, głoszącym że zamierzone błędy w sztuce są czymś lepszym od błędów mimowolnych — Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, VI, 5, 1140b.

i estetycznej. Nie zamyka też sztuki na problematykę jej związku z wzbudającą tyle historycznych kontrowersji kategorią piękna. Przedstawiona koncepcja jedynie ujmuje sztukę jako fakt historyczny i społeczny, jakim jest szeroko pojęta ludzka wytwórczość. A jego przyczyny upatruje w fakcie niewystarczalności natury w zaspokajaniu potrzeb człowieka — od tych najniższych, biologiczno-egzystencjalnych po najwyższe potrzeby estetyczne.

Bibliografia

- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 2012.
- Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2013.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, [w:] Arystoteles, *Retoryka; Poetyka*, Warszawa 1988.
- Arystoteles, *Zachęta do filozofii*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1988.
- Bator A., *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krąpca*, Wrocław 1999.
- Bogusz E., *Antyesencjalizm w estetyce analitycznej*, „Estetyka i Krytyka” 9–10 (2005–2006), s. 38–48.
- Danto A., *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 61 [3] (1964), s. 571–584.
- Danto A., *Czym jest sztuka*, tłum. A. Kunicka, Warszawa 2016.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
- Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej konferencji estetycznej*, M. Gołaszewska (red.), Kraków 1988.
- Gilson É., *Painting and Reality*, Washington 1957.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
- Janicki J., *Analiza porównawcza antyesencjalistycznej i instytucjonalistycznej teorii sztuki*, „Hybris” 44 (2019), s. 152–167.
- Januszkiewicz M., *O pojęciu mimesis w poetyce Arystotelesa*, „Sztuka i Filozofia” 21 (2002), s. 137–152.
- Kiereś H., *Anglosaska estetyka analityczna*, [w:] A. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986, s. 143–171.
- Kiereś H., *Klasyczna („prywatywna”) teoria sztuki*, „Człowiek w Kulturze” 6–7 (1995), s. 151–183.
- Kiereś H., *Spór o sztukę*, Lublin 1996.
- Kiereś H., *Sztuka wobec natury*, Radom 2001.
- Kosuth J., *Art after philosophy*, [w:] *Art After Philosophy and After: Collected writings 1966–1999*, G. Guercio (ed.), Massachusetts 1991, s. 13–32.
- Kuspit D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2004.
- Maritain J., *Sztuka i mądrość*, tłum. K. Górski, K. Górski, Warszawa 2001.
- Mathiensen A., *Gorgiasz, Platon, Arystoteles o poetyckim zwodzeniu i mimetyce*, [w:] *Filozofia w literaturze i sztuce*, S. Dworak, M. Jaworska-Wołoszyn (red.), Gorzów Wielkopolski 2018, s. 21–30.
- Michalski R., *Antyczne źródła pojęcia mimesis*, „Filo-Sofija” 1 [5] (2005), s. 45–64.
- Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

Platon, *Gorgiasz*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.

Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.

Sosnowski L., *Rewolucja w sztuce i nauce. T. S. Kuhn – A. C. Danto*, „Estetyka i Krytyka” 9–10 (2005–2006), s. 224–242.

Stępień A., *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986.

Sztabiński G., *Jak możliwa jest obecnie teoria sztuki?*, „Estetyka i Krytyka” 9–10 (2005–2006), s. 243–254.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012.

Tomasz z Akwinu, *Scriptum Super Sententiis*, IV, <https://www.corpusthomicum.org/iopera.html>.

Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 11, tłum. F. Bednarski, http://katedra.uksw.edu.pl/suma/suma_11.pdf.

Wołczyński A., *Étienne Gilsona koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 23 [1] (1975), s. 139–158.