

Jarosław BARAŃSKI

O POZNAWCZYCH ASPIRACJACH DZIEŁ SZTUKI

1. Estetyka a poznawcze aspiracje dzieł sztuki

Estetyka poznawczych aspiracji dzieł sztuki, przyznająca poznaniu, jakościom w tradycyjnym sensie pozaestetycznym, istotną rolę w doświadczeniu dzieła sztuki, jakkolwiek byłaby adekwatna do kondycji współczesnych sztuk, obciążona jest filozoficzną tradycją, którą stanowi intelektualizm etyczny Sokratesa. Nosi więc w sobie nie tylko intrygującą teoretycznie próbę, lecz również poważne wątpliwości. Prowokuje do nich przeświadczenie, które upatruje w stanowisku intelektualizmu estetycznego nieuzasadnione roszczenia, aby konwencje doznań zmysłowych podporządkować konwencjom poznania. Wątpliwości te, związane z Sokratejskim intelektualizmem, celnie puentuje Hegel, przytaczając argumenty Arystotelesa: „Widzimy, że w Sokratesowym określeniu cnoty Arystoteles zauważa brak aspektu, jakim jest rzeczywistość subiektywna — w obecnych czasach zwana sercem: „Dobro jest z istoty tylko czymś zrozumianym; w ten sposób jedynym momentem w cnocie jest poznanie”¹. Bez wątpienia, trudno rozpatrywać moralność człowieka bez tych uczuć, które czynią ją żywiołową i namiętną. Tak jak trudno w muzyce widzieć jedynie matematyczną fakturę dźwięków poza zmysłowym jej doznaniem. Dominanta racjonalności w sztuce to właśnie poznawcze przeświadczenie o tym, że „dzieła są w sobie ustrukturyzowane i wypełnione sensem”², że ich doświadczenie pokrywa się z poznaniem ich sensu i że należy tak wytwarzać dzieła, aby zawierały w sobie również treść poznawczą. Hermann Hesse przestrzegał w *Grze szklanych paciorków* przed absolutyzacją tej dominaty w doświadczeniu sztuki: „Muzyka bowiem nie składa się wyłącznie z owych czysto duchowych wibracji i figuracji, jakie zdołaliśmy z niej

¹ G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, t.1, Warszawa 1994, s.578.

² Th.W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1962, s.15.

wyabstrahować, przez wszystkie wieki składała się na nią przede wszystkim radość z elementu zmysłowego, z przepływu oddechu, uderzenia taktu, z zabarwień, tarć i podniet powstających przy zmieszaniu głosów i współbrzmieniu instrumentów”³. Gra szklanych paciorków muzycznej abstrakcji jako wewnętrzny gest rozumu przeobraża twórczość artystyczną „w kolekcję ilustracji, w rezerwat „przykładów”, który bywa przydatny, kiedy chce się coś sprawdzić, ale w którym próżno szukać szansy odnowienia doświadczeń”⁴ — dodaje Jean Galard. Jest więc niemożliwością chylić się ku stanowisku, że jedynym momentem piękna jest poznanie. Lecz odrzucenie tego poglądu wcale nie zakłada redukcji wartości dzieła sztuki do wartości wyłącznie *czysto* estetycznych, których jedyną i wystarczającą treścią są jakości percepcji zmysłowej.

Problem estetycznych i poznawczych walorów dzieła sztuki nie jest tak jednoznaczny choćby u Arystotelesa, jakby to mogło wynikać z krytyki Sokratejskiego intelektualizmu. Arystoteles zakłada, po pierwsze, że oba są niezbędne, bowiem człowiek kierując się instynktem naśladowczym „Przez naśladowanie zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność”⁵. Wszelkie zatem podobizny, szczególnie wiernie wykonane, sprawiają nam przyjemność, ponieważ, po drugie, „poznanie sprawia najwyższą przyjemność nie tylko filozofom, lecz również wszystkim ludziom. Ci ostatni korzystają jednak z tego w niewielkim stopniu. Dlatego cieszy nas oglądanie obrazów, że patrząc na nie jesteśmy w stanie rozpoznać i domyślić się, co każdy z nich przedstawia, że np. ten przedstawia to a to”⁶. Wydaje się więc, że Arystoteles nie kwestionuje udziału walorów poznawczych w dziele sztuki, a raczej skłania się ku sądowi, że walory sztuki nie zawsze są tożsame z przyjemnością wynikającą w podziwiania zmysłowej faktury dzieła sztuki.

Gdyby bowiem sama przyjemność doznań zmysłowych, stanowiąca o doznaniu dzieła sztuki, była jedynym i wystarczającym walorem mimetyczności sztuki, człowiek nie tworzyłby, rozkoszując się jakościami zmysłowymi świata go otaczającego. Dzieło sztuki winno dostarczyć również poznanie, które właściwe jest li tylko sztuce. Píše przekonująco Arystoteles: „Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i mimo to pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które

³ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, tłum. M. Kurecka, Poznań 1992, s.64.

⁴ J. Galard, *Śmierć sztuk pięknych*, [w:] *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, t.1, wybór i wstęp: St. Morawski, Warszawa 1987, s.372.

⁵ Arystoteles, *Retoryka-Poetyka*, Warszawa 1988, 1448b.

⁶ Ibidem, 1448b.

miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe. Przez „ogólne” rozumiem to, że jakaś postać będzie coś takiego mówić i czynić, co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością, do czego właśnie dąży poezja”⁷. Jakości estetyczne poezji (rytm, harmonia i śpiew) warunkują jej doświadczenie, lecz nie spełniają jej poznawczego dążenia. Są one środkiem, przykładowo w tragedii, przedstawienia akcji poważnej, dzięki której rozbudzone są emocje odbiorcy dzieła sztuki, a która przez wzbudzenie litości i trwogi winna doprowadzić do „oczyszczenia”, czyli do takiego stanu emocjonalnego, jaki umożliwi grę wyobraźni, z której wyłonić się winno rozpoznanie pewnej ogólności dotyczącej kondycji człowieka. W istocie rzeczy sztuka mierzy w poznanie, dzięki któremu uzyskuje podziw i dzięki któremu możliwa jest przyjemność podziwu sztuki. Sztuka zatem ma swój przedmiot poznania, jak rzecz Arystoteles, bardziej filozoficzny niż przedmiot choćby historii.

Arystoteles w swej myśli nad sztuką mimetyczną nie popełnia tego błędu, który właściwy jest Sokratejskim rozważaniom nad moralnością: po pierwsze, nie czyni poznania jedynym walorem sztuki; po drugie, zakłada subiektywność przyjemności estetycznej jako warunek percepcji sztuki; subiektywność emocji jest tym warunkiem jedynie dzięki temu, że uczestniczy ona dzięki jakościom estetycznym dzieła w wyobraźni, prowadzącej do rozpoznania tego, co ogólne w życiu człowieka.

Jak więc możliwy jest intelektualizm estetyczny jako stanowisko estetyczne, uwzględniając krytykę tradycji Sokratejskiej? Otóż, wydaje się, można sformułować jego niezbędne elementy, które powinny być wsparte teoretycznymi racjami: *po pierwsze*, intelektualizm estetyczny jest stanowiskiem w estetyce, które uznaje roszczenie poznawcze dzieła sztuki jako doniosły walor estetyczny, co oznacza, że wytwór sztuki o tyle jest dziełem, jeśli jest doniosłym estetycznie, a o tyle jest doniosłym, jeśli pobudza naszą wyobraźnię, która kieruje nas ku poznaniu; *po drugie*, jakości estetyczne dzieła są środkiem wyrazu tej dominanty; *po trzecie*, poznawcze aspiracje dlatego są walorem dzieła sztuki, ponieważ sztuka posiada swój przedmiot poznania, którego wypowiedzenie jest również jej koniecznym warunkiem estetycznego istnienia. Piękno dzieła sztuki może być poznaniem osiągniętym dzięki jakościom estetycznym dzieła stanowiącym, lecz z nimi nie tożsamym ani do nich niesprowadzalnym, bowiem „to, co istotne dla dzieła sztuki, nabiera kształtu dzięki temu, co zmysłowo powabne”⁸. Sama powabność zmysło-

⁷ Ibidem, 1451b.

⁸ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s.28.

wa nie stanowi istoty dzieła sztuki. Sztuka nie jest pojęciowa, nie formułuje sądów logicznych, choć może je zawierać (np. filozoficzna i etyczna refleksja w *Lunatykach* Hermanna Brocha), ale poprzez jakości estetyczne, które organizują wyobraźnię odbiorcy dzieła, wychodzi na przeciw myśleniu dyskursywnemu. W sposób zapośredniczony osiąga poznanie, sugerując swoją estetyczną przedmiotowość, która nie pokrywa się z tym, jak dzieło sztuki *wygląda*. Estetyka ujawnia to upośrednienie i rekonstruuje poznawczość dzieła sztuki w myśleniu dyskursywnym. Píše Adorno: „Wszystkie kategorie estetyczne należy określać w tej samej mierze poprzez ich odniesienie do świata, co i przez wyrzeczenie się go. Poznanie jest w jednym i drugim; nie tylko przez powrót świata i jego kategorii, czyli przez więź z tym, co zazwyczaj nazywa się przedmiotem poznania, ale w większym być może stopniu przez zamierzoną krytykę rozumu opanowującego przyrodę”⁹.

Intelektualizm estetyczny, o skrajnym odcieniu, radykalizuje przeświadczenie, zgodnie z którym o doniosłości dzieła decyduje jedynie wypowiedziana myśl, a jakości estetyczne nie tylko nie odgrywają istotnej roli w doświadczeniu estetycznym dzieła, lecz mogą nawet być pominięte. Grę wyobraźni, ewokującą myśli, można pobudzić przez jakości zmysłowe, które nie są jakościami estetycznymi, czyli takimi, które należą do uzyskanego w danej konwencji artystycznej sposobu przedstawiania. O tym, czy dany produkt jest dziełem sztuki, nie decydują więc jakości estetyczne, lecz konwencja włączania produktu do istniejącej już klasy dzieł sztuki, a ta ma charakter pozaestetyczny w tym sensie, w jakim jakości estetyczne są jedynie, o ile istnieją, indywidualną charakterystyką wyglądu dzieła sztuki: „Dzieło sztuki jest utworem indeksowanym w ramach konwencji owej praktyki i jego byt jako dzieła sztuki określony jest nie przez własności, lecz przez pozycję, zajmowaną w świecie sztuki. Własności służą do określenia, czym jest poszczególne dzieło”¹⁰ - pisze Timothy Binkley. Tylko akt artysty, jako pewna strategia artystyczna dotycząca społecznego istnienia wytworu jego działalności, ustanawia sztukę, a artystą jest ten, kto posługuje się artystycznymi konwencjami indeksującymi wytwór. Indeksacja ta dotyczy dwóch typów sztuk: pierwszego, tradycyjnego, gdzie tworzywem są wyglądy dzieł, będące przedmiotem percepcyjnego doznania, oraz innego, gdzie tworzywem są idee, jakie mają przynieść w doświadczeniu dzieła określoną myśl. Dzieło sztuki wcale nie musi być rezultatem praktyki artystycznej, lecz jakiegokolwiek praktyki intelektualnej człowieka.

⁹ Ibidem, s.253.

¹⁰ T. Binkley, *Przeciw estetyce*, [w:] *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, op.cit., s.445.

Ażeby uniknąć zbyt daleko idących konsekwencji tego stanowiska, konieczne jest, po pierwsze, możliwie najbardziej precyzyjne estetyczne odseparowanie piękna dzieła sztuki od przedmiotów pięknych oraz działalności wytwarzającej piękne przedmioty od twórczości artystycznej wytwarzającej piękne dzieła; po drugie, odróżnienie powszechnego estetycznego doznania, rozumianego jako przejaw gustu, od wysublimowanego doświadczenia estetycznego, rozumianego jako urzeczenie dziełem artystycznym. W tendencji dzieło sztuki wyłania się z praktyk artystycznych i jego piękno określone jest przez artystyczne konwencje przedstawienia oraz strategie artystyczne, określające sposób istnienia dzieła jako dzieła sztuki (galerie, muzea, happeningi, reprodukcje etc.), które umożliwiają jego doświadczenie, interpretację i rozumienie. Lecz nadto ważne jest określenie statusu jakości estetycznych dzieła, tego, w jaki sposób one uczestniczą w doświadczeniu wytworów sztuki i nie-sztuki.

Binkley słusznie twierdzi, że utożsamianie tradycyjnej estetyki z filozofią piękna prowadziło do zamętu: „Dzieło sztuki ujmować poczęto jako przedmiot estetyczny, przedmiot postrzeżenia. Zatem zaczęto uważać, że znaczenie i istota sztuki tkwią w wyglądach, w obrazach i dźwiękach docierających bezpośrednio (choć niekoniecznie bezrefleksyjnie) do świadomości. Za pierwszą zasadę filozofii sztuki uznano stwierdzenie, że wszelka sztuka posiada jakości estetyczne, a spłot owych własności stanowi rdzeń dzieła sztuki”¹¹. Na mocy takiego założenia Arystoteles winien uznać dzieło Herodota napisane wierszem za sztukę. Intelektualizm estetyczny upomina się więc o uwzględnienie tradycyjnie rozumianych jakości pozaestetycznych dzieła jako istotnych dla doświadczenia sztuki, a bywa, choćby w przypadku literackiego dzieła sztuki, jako dominujących. Upomina się też o to, aby je uznać za estetyczne, jeśli decydują o tym, iż dany wytwór uznajemy za dzieło sztuki.

Nie sposób jednak nie uwzględnić stanowiska przeciwnego, a mianowicie Kantowskiej myśli estetycznej, która jest skrajnym antyintelektualizmem estetycznym. Istota propozycji Kanta polega na sensualistycznym założeniu, iż sąd smaku nie jest sądem poznawczym, a jest o tyle sądem estetycznym, o ile odnosi się, jako sąd dotyczący piękna, jedynie do zmysłowego czucia podmiotu, pobudzonego przez pewną właściwość przedmiotu w swobodnej grze wyobraźni: „sąd smaku jest sądem czysto kontenplatywnym, tj. sądem, który odnosząc się obojętnie do istnienia przedmiotu, wiąże pewną jego właściwość z uczuciem rozkoszy i przykrości”¹². Nie tylko nie możemy sobie rościć pretensji do wydawania sądu poznawczego o sztuce i na temat piękna, ale nadto żaden taki sąd nie może po-

¹¹ Ibidem, s.426.

¹² I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1986, s.71.

przedzać (jako prawidło, reguła, poetyka) istnienia przedmiotu wytwarzanego. Z prostego powodu: sąd smaku jest sądem jednostkowym o przedmiocie jednostkowym. Bez waloru ogólności nie może być sądem poznawczym: „Każda sztuka bowiem zakłada jakieś prawidła, dzięki którym, jeśli założymy je u podstawy, wytwór — o ile ma się nazwać artystycznym — zostaje wyobrażony jako możliwy. Pojęcie sztuki pięknej nie pozwala jednak na to, by sąd o pięknie jej wytworu wyprowadzany był z jakiegoś prawidła, którego racją determinującą byłoby jakieś pojęcie i które tym samym zakładałoby u podstawy pojęcie sposobu w jaki wytwór ten jest możliwy”¹³.

Trudno nie zgodzić się z Kantem, że sztuka piękna jest swoiście bezinteresowna, tym samym wolna od celowości, która czyniłaby ją środkiem do czegoś, a wtedy niemożliwa byłaby swobodna gra wyobraźni artystycznej. O wiele trudniej jest jednak pogodzić się z konstatacją Kanta, że doświadczenie sztuki ani nie jest uprzedzone określonym poznaniem, ani nie prowokuje do określonego poznania, zamykając się jedynie w sferze czuć zmysłowych. Kant uchyla się od teoretycznych wątpliwości radykalnego stanowiska w niezwykle prosty sposób: wprowadza mianowicie pojęcie talentu jako genialności, przyrodzonej, będącej darem przyrody, warunkiem oryginalności; talenu, którego naukowo nie można opisać, a zatem o którym nie możemy wypowiedzieć sądu poznawczego ani nie możemy takiego sądu wypowiedzieć o tym, w jaki sposób talent warunkuje prawidła dzieła na jego mocy powstałego. Jeśli tak, to zasad sztuki, czyli artystycznych konwencji, nie można uchwycić, poza jedynie ich naocznym, bezinteresownym doznaniem zmysłowym. To, że piękno sztuki prowokuje do myślenia, a nie tylko do delektowania się odczuciem właściwości przedmiotu, dla Kanta jest pewną trudnością, którą usunąć winna kategoria idei estetycznej. Ta nie jest pojęciem, aczkolwiek jest „stowarzyszona” z nim, choć wytworzona w swobodnej grze wyobraźni. Idea estetyczna w swobodnym użytku połączona z pojęciem jest ideą, „która daje dużo do myślenia, przy czym jednak żadna określona myśl, tzn. pojęcie nie może być mu adekwatne”¹⁴. Jeśli więc idea estetyczna prowokowałaby do poznania, to jedynie przypadkowo, to znaczy, poznanie miałoby walor czysto subiektywny, a ogólność z niego wyprowadzona byłaby ogólnością pozorną, swoistym „intelektualnym sądem smaku”, który nie tylko w Kantowskiej filozofii jest niemożliwy.

Kantowski antyintelektualizm estetyczny jest więc możliwy przy następujących założeniach: 1) jedynym kryterium piękna jest odczucie subiektywnego doznania odczuć podmiotu w odniesieniu do własności przedmiotu (niezależnie od

¹³ Ibidem, s.231/232.

¹⁴ Ibidem, s.242.

tego, czy jest to przedmiot przyrodniczy, wytwór społeczny, produkt artystyczny); 2) sąd estetyczny jest sądem subiektywnym i sądem jednostkowym; 3) warunkiem piękna produktu artystycznego jest wrodzona genialność jako dar przyrody. Przy tych założeniach jakkolwiek sąd poznawczy nie jest możliwy jako sąd dotyczący dzieła sztuki, jak również nie jest możliwa estetyka jako taka dziedzina teoretyczna, która rozpoznawałaby konwencje istnienia piękna w dziełach nie tylko artystycznych. Antyintelektualizm u Kanta osadzony jest w poznawczym agnostycyzmie, który zapoznaje społeczną naturę doznania estetycznego i społeczną konwencję istnienia dzieł sztuki. Autonomię sztuki Kant powiązał z siłą wolnej wyobraźni, której przedmiotem nie są konwencje artystyczne, lecz pozornie poza-konwencjonalna percepcja jakości zmysłowych przedmiotów. A przecież autonomia sztuki, samozapłodnianie i samorodność konwencji artystycznych nie jest tożsama z nieskrępowaną konwencjami artystycznymi autonomią wyobraźni: gdyby tak było, „każdy malarz musiałby na nowo wynajdywać malarstwo, każdy kompozytor — odkrywać muzykę, a każdy dramaturg — teatr”¹⁵. Kantowski artysta jest właśnie naiwnym odkrywcą konwencji, czyli artystą nieświadomym własnego tworzywa, który wszelkie własne wytwory wiąże z indywidualną zdolnością — nie do wytwarzania piękna, lecz do wytwarzania sztuki w ogóle. Oparta na tej konsekwencji estetyka byłaby co najwyżej estetyką określonych arbitralnie dzieł twórców, uznanych arbitralnie za artystów.

Współcześnie antyintelektualizm estetyczny posiłkuje się innymi założeniami: kryterium piękna są określone przez konwencje jakości estetyczne dzieła artystycznego; sąd estetyczny odnosi się do wyłącznie jakości estetycznych postrzeganych przez podmiot percepcyjny. Frank Sibley w *Aesthetic and Non-Aesthetic* określa warunek tradycyjnej estetyki: „Trzeba zobaczyć wdzięk w jednolitości dzieła, usłyszeć skargę czy szaleństwo w muzyce, dostrzec krzykliwość schematu kolorystycznego, odczuć siłę prozy, jej nastrój, niepewność tonu... rzeczą decydującą jest widzieć, słyszeć, czuć. W istocie przypuszczenie, iż ktoś mógłby wydać sąd estetyczny bez estetycznego postrzeżenia... świadczy o niezrozumieniu sądu estetycznego”¹⁶. Jest to pewna oczywistość, która jednak wydaje się być niewystarczająca w odniesieniu nie tylko do takich rodzajów sztuk, jak choćby literatura piękna, do takich typów uprawiania innych sztuk, gdzie jakości estetyczne dzieła nie odgrywają istotnej roli w jego doświadczeniu.

¹⁵ A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s.355.

¹⁶ Za T. Binkley, *Przeciw estetyce*, op.cit., s.427.

2. Między smakiem a konwencją artystyczną

Kant wprowadza dwie kategorie piękna: piękno wolne (właściwe czystemu doznaniu estetycznemu, także doznaniu produktu artystycznego) i piękno związane (uwarunkowane pojęciem, podpadające pod cel). Otóż to, co jest u Kanta niezwykle kłopotliwe, to założenie, że piękno przyrody bądź piękno pozaartystycznych wytworów człowieka (np. piękno obyczaju itp.) jest identyczne w doznaniu estetycznym z pięknem artystycznym. Założenie to wynika z przeświadczenia, iż podmiot dysponuje tą samą władzą poznawczą, jedną władzą transcendentalną jako podmiot doznający. Dlatego tak samo bezinteresowne jest doznanie piękna trawy, lasu czy pagórków, jak bezinteresowne jest doznanie dzieła sztuki. Jest to założenie nie do utrzymania. Z koniecznej powszechności smaku nie można wyprowadzić smaku artystycznego jako powszechnego sądu estetycznego dotyczącego produktu artystycznego. Jeśli bowiem doznanie współczesnej sztuki oprócz jedynie na upodobaniu estetycznym, to wydaje się, że produkt artystyczny wcale takiego upodobania nie przyniesie, bowiem jest formą zdehumanizowaną¹⁷, która oferuje przede wszystkim całkiem odmienne przedmioty doznań niż te, na których opiera się sąd smaku. Nadto, jak celnie zauważa Adorno, „To, co powszechna świadomość i usługna estetyka wyobrażają sobie jako satysfakcję estetyczną na podstawie modelu realnego rozkoszowania się, prawdopodobnie w ogóle nie istnieje. W doświadczeniu artystycznym podmiot *tel quel* ma udział tylko ograniczony i zmodyfikowany; ten udział staje się zapewne tym mniejszy, im wyższa jest ranga utworu”¹⁸. Osobliwe jest to, pisze Adorno, że estetyka delektowania się dziełem sztuki, subiektywnego doznawania jego piękna jako przyjemności, nigdy nie analizowała tego doznania. Wbrew pozorom, jest tak również u Kanta, który w *Krytyce władzy sądzenia* nie pokusił się o badania owego doznania, jak i rezultatu delektowania się konkretnym dziełem sztuki¹⁹.

Propozycja Kanta byłaby do utrzymania przy dwóch silnych założeniach: 1) sztuka ma charakter mimetyczny w tym sensie, iż odnosi się do przedmiotów doświadczenia codziennego, a jednocześnie ewokuje czucia mu przynależne; 2) konwencje artystyczne nie podlegają jakimkolwiek zmianom, jak również niezmiennie są konwencje doznań przedmiotów życia codziennego. Istnieje przynajmniej przeświadczenie, jeśli nie oczywista pewność, że są to założenia fałszywe nie tylko dlatego, że podmiot doznający nie dysponuje wrodzoną władzą poznawczą; że o konwencji artystycznej nie decyduje wrodzony talent jednostki, lecz że przede

¹⁷ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, s.285 i nast.

¹⁸ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op.cit., s.25.

¹⁹ Kant i Hegel „byli ostatnimi, którzy, mówiąc mało oględnie, mogli pisać wielką estetykę, niczego nie rozumiejąc ze sztuki”; ibidem, s.608.

wszystkim współczesne doświadczenie sztuki w muzeum wyobraźni oferuje dynamiczną zmienność konwencji artystycznych, których estetyczne materializacje zasiedlają nie tylko muzea, lecz również społeczną wyobraźnię.

Kantowska zasada *sensus communis* dla piękna wolnego jest w istocie zasadą piękną, które nie ma natury artystycznej. Jest to piękno, jakie rodzi się w poza-artystycznym doznaniu estetycznym świata otaczającego człowieka. Powszechność upodobania do własności przedmiotów tego świata nie wynika z transcendentności władzy estetycznej, lecz ze standardów doznań jako konwencji kulturowych określających estetyczną reakcję na przedmioty świata codziennego. Jan Kurowicki nazywa ją pięknem impresyjnym: „Impresyjne jest ono z tej przyczyny, że stanowi bezpośrednią żywiołową reakcję na ich sens kulturowy, czyli dystans względem obcej bytowi społecznemu i jednostce naturalności. Umiejscawia się ono na powierzchni i powierzchnią zaurocza, rozsnuwając aurę wzniosłości, wdzięku, dworności, elegancji, gracji, doskonałości, czaru, delikatności, bogactwa, lekkości, poetyczności, a także — naturalności. Określenia tej aury są zmienne historyczne”²⁰. Doznanie estetyczne, w którym dominujące są jakości zmysłowe rzeczy i zjawisk, wytworów i natury, jest zestandaryzowaną reakcją na zmysłowe jakości przedmiotu w ramach historycznej konwencji kulturowej, która potwierdza swoim istnieniem cywilizacyjny stopień dystansu estetycznego i która określa kulturowy sens przedmiotu. Piękno wyglądu człowieka jest właśnie pięknem impresyjnym, które jest wyrazem pozytywnej reakcji emocjonalnej na zestandaryzowane kulturowo jakości zmysłowe ciała człowieka. Pięknym jest ten, który wyraża dominujący standard urody człowieka. Jednym słowem, co jest sensem kulturowym, wygląd ciała w doznaniu estetycznym zakłada przekonanie, że oddaje ono niezbędne fizyczne własności ciała warunkujące realizację biologicznych i społecznych funkcji człowieka. Jest to piękno właśnie impresyjne, bo powierzchniowe, albowiem doznanie zmysłowe wyglądu człowieka jako pięknej osoby nie ustanawia adekwatności standardu uroku do realnej zdatności ciała człowieka do owych funkcji. Daleki jest on od możliwego schematu, który zakładałby jedynie konieczne potrzeby biologicznej reprodukcji; jest w pewnym sensie obrazem zbędnych potrzeb dotyczących zmysłowych własności i fizycznych predyspozycji ciała. I tymi, o określonym sensie kulturowym, zbędnymi potrzebami człowiek wytwarza dystans estetyczny, którego wyrazem jest piękno impresyjne. Tam gdzie ono dominuje, mamy do czynienia z pierwotnym dystansem estetycznym.

Jeśli zatem nasze doznanie estetyczne posiada dominantę zmysłową, która organizuje wyobrażenie przedmiotu doznania ze względu na standardy wyobraże-

²⁰ J. Kurowicki, *Piękno i poznanie*, Opole 1992, s.43.

niowe, to wtedy mówimy o postawie estetycznej. Uczestnictwo w standardzie, akceptacja jego głównych elementów wytwarza właśnie powszechne upodobanie, którego reguły ani prawidła nikt sobie nie uświadamia, a uświadomienie wcale nie jest konieczne do tego, aby rozkoszować się przedmiotem czy doznawać estetycznej przyjemności na jego widok, smak lub dotyk. Powszechność ta jest osadzona we władzy poznawczej człowieka, ale tylko ze względu na to, że uczestniczy on w określonych konwencjach kulturowych, w których jednostka interioryzuje w procesie socjalizacji obowiązujące standardy wyobrażeniowe. Wydając sąd estetyczny o danym przedmiocie, jako o przedmiocie przyjemnym, pięknym, uroczym itp., potwierdzamy istniejący standard i rozpoznajemy jego kulturowy sens. Poznajemy więc treść standardów estetycznych, stosując kwalifikację estetyczną, której negatywność, wsparta naszą negatywną reakcją emocjonalną, uznaje zmysłową jakość przedmiotu doznawanego jako cechę naruszającą standard estetyczny, lub też której pozytywność, wsparta pozytywną reakcją emocjonalną, uznaje tę zmysłową jakość jako cechę potwierdzającą standard. W pierwszym przypadku doznajemy obrzydzenia, wstrętu, niechęci; w drugim — przyjemności, zauroczenia, pożądania.

Gra wyobraźni w standardzie, gra, która przez uczestnictwo w nim stała się naszą własną, funduje przeświadczenie o obiektywności, słuszności i powszechności naszego sądu estetycznego. Jak jednak się to dzieje, że wydając ów sąd, uzyskujemy nadto przeświadczenie o zdolności do subiektywności sądenia, o własnym guście, odmiennym od gustu innych. Jak pogodzić, nawet w sensie Kantowskim, smak z gustem? Czym jest gust? Nie wystarczy powiedzieć, że jest subiektywnym odczuciem standardu estetycznego; że jest subiektywnym sposobem realizacji czy odstąpienia od standardu estetycznego. Należy ukazać subiektywny warunek możliwości smaku.

Tym subiektywnym warunkiem jest jednostkowy sposób interioryzacji standardu estetycznego w procesie socjalizacji: jeśli, przykładowo, doświadczenie życiowe jednostki preferuje wygląd człowieka o takim a nie innym zespole cech fizycznych, to konkretyzacja wyobrażeń co do określonego wyboru tych cech zostaje utrwalona i ma charakter podstandardu estetycznego, jaki jawi się jako osobista preferencja. Nakładanie się na siebie różnych standardów estetycznych, poprzez uczestniczenie jednostki w różnych konwencjach kulturowych ze względu na dystanse społeczne, modyfikuje standardy, zachowując ich elementy, choć niekoniecznie istotne. Różnicowanie się stosunków społecznych, nie tylko wytwarza wielość standardów, ale nadto różnicuje ich treści, różnorodnie przyswajane przez jednostki. Co czyni jednak, że owe standardy nie rozbijają się na odłamki lustra, które odbijają przypadkowo preferencje wynikające z wyobrażeń? Konwencja kulturowa chroni granice obowiązywania tych standardów, co oznacza, że osoba w swym subiektywnym preferowaniu określonych elementów jakości zmy-

słowych przedmiotów, jeśli zbyt daleko wykroczy poza konwencję kulturową, zaprzeczając skrytemu w niej sensowi kulturowemu (w istocie: podważając osiągnięty stopień dystansu), zostaje poddana działaniom represyjnym, co ogranicza jej funkcje życiowe i społeczne. Obarczona jest etykietą dewiacji i represjonowana w ramach kulturowo wytworzonych sposobów stosowania przemocy, jeśli jej osobiste preferencje naruszają normy zachowań i postaw akceptowanych przez społeczeństwo. Fascynacja ogniem i wynikające z tego podpalenia, pożądanie seksualne młodego człowieka do starców i współżycie z nimi itp. stanowią granice wykluczenia gustu. Konwencja kulturowa zakreśla więc horyzont subiektywnej akceptacji standardów estetycznych.

Taki byłby przedmiot doznania estetycznego w pierwotnym dystansie estetycznym, a więc doznania przedmiotów doświadczenia codziennego. Smak i gust stają się niewystarczające dla doznania dzieł sztuki, które nie noszą standardów estetycznych codziennego doświadczenia. Dzieła sztuki należą do wtórnego dystansu estetycznego, a więc do artystycznego sposobu dystansowania się właśnie do panujących standardów estetycznych za pomocą artystycznych konwencji przedstawienia charakterystycznych dla sztuki. Nikt bowiem nie będzie podziwiał obrazu z piękną kobietą za to tylko, że namalowana jest na nim piękna kobieta. Może podziwiać, kierując się gustem, ale gust nie jest tu warunkiem doznania piękna artystycznego. Podziw ów w istocie rzeczy nie będzie dotyczyć dzieła artystycznego, lecz standardu estetycznego. Do podziwu dzieła sztuki konieczna jest wiedza o konwencji artystycznej. Podziw dzieła jest poznawczo uprzedzony wiedzą o kryteriach piękna danej konwencji artystycznej. Te kryteria są punktem odniesienia dla estetycznego sądu, który wcale nie musi być powiązany ani z przyjemnością doznania, ani z rozkoszą delectowania się pięknem dzieła. Wspomniana piękna kobieta dla pozaartystycznego doświadczenia sztuki tak samo będzie piękna na obrazie, jak i na fotografii, jak i na reprodukcji obrazu, jeśli tylko konwencja artystyczna nie naruszy percepcji estetycznej charakterystycznej dla życia codziennego. Jeśli ją naruszy, np. w konwencji impresjonistycznej bądź kubistycznej, okaże się, że kobieta jest okropna, brzydka, niekształtna, że to nie jest kobieta w ogóle. Konwencja artystyczna deformuje percepcję codzienności, a obiekty powołane przez artystę są niemniej estetycznie zdeformowane. Dzieło przestaje być przedmiotem rozkoszy doznania, tak jak już nim nie jest w doświadczeniu artystycznym, choć z całkiem innego powodu.

3. Wymazane jakości i karykatura estetyczna

Timothy Binkley, pisząc o estetycznym zabiegu Rauschenberga, który wymazuje rysunek DeKooninga i wystawia jako własne dzieło pt. *Wymazany rysunek DeKooninga*, dochodzi do następującego wniosku: „Dzieło Rauschenberga nie

przekazuje swym wyglądem żadnych informacji poza faktem, iż patrzeć na nie jest artystycznie nieważne²¹. Co oznacza nieważne artystycznie? Tylko tyle, że na papierze Rauschenberga nie ma nic, co jest estetycznie interesujące. Podobieństwo jest uchwytnie również dla dzieła Duchampa *L.H.O.O.Q.*, które jest dadaistyczną zabawą, estetyczną karykaturą, przyprowadzającą Mona Lizie wąsy i kozią bródkę, na fotograficznej reprodukcji obrazu. Także i tu nic nie jest estetycznie interesujące, bowiem i jedno i drugie dzieło nie nosi w sobie jakości estetycznych, które tradycyjnie wpisałyby dzieło w konwencję artystyczną, jaka w doświadczeniu artystycznym narzucałaby wartości przypisane dziełom sztuki. Binkley, powołując się na te „graniczne” przypadki twórczości malarskiej, konkluduje: „Sztuka w wieku dwudziestym wyłoniła się bowiem jako dyscyplina wysoce samokrytyczna. Wyzwolili się z parametrów estetycznych i niekiedy jej bezpośrednim twórczym są idee nie zapośredniczone przez jakości estetyczne. Utwór artystyczny jest dziełem, ale dzieło nie musi być przedmiotem estetycznym ani nawet w ogóle przedmiotem”²². Nie można się już smakować dziełem Duchampa tak, jak choćby Rembrandta czy Rubensa. Aczkolwiek wiemy również, że nie jest możliwe utrzymanie sądu smaku, który mówi o intrygującym uśmiechu Mona Lizy, jako sądu estetycznego. Wobec dzieła sztuki stawiamy bowiem inne oczekiwania i pragniemy, aby je spełniły nie tylko poprzez to, że nam się podobają. Binkley twierdzi, że możliwe jest wydanie tego sądu jako udostępnienie pewnej myśli, jako wyrażenie idei, która nie wynika z jakości estetycznych. Oznacza to, że możliwy jest sąd poznawczy, który nie odnosi się ani do jakości przeżycia estetycznego, ani do jakości wyglądu samego przeżywanego przedmiotu artystycznego, lecz sięga poza nie, odnosząc się do przedmiotu, który jest poza nimi, bardziej traktując je jako pretekst do wypowiedzi, niż w nich odnajdując wypowiedź.

Sąd estetyczny jako sąd odnoszący się do dzieła i konwencji artystycznej, w którym dzieło sztuki zaistniało, zostaje wyparty przez sąd poznawczy. Możemy zaliczyć tę władzę sądenia do filozofii piękna, nie zmienia to jednak faktu, że i ona określa naszą percepcję. A percepcja ta jest ukierunkowana na poznanie, poznanie nadal bezinteresowne, nie zaczepione o żaden interes, nie usidlone żadną praktycznością. Wydaje się nawet, że wyzwolenie takiego poznania jest uprzedzoną percepcją dzieła, oczekiwaniem, aby dzieło sztuki wypowiedziało coś, czym samo nie jest. Doniosłość sztuki można mierzyć również tym roszczeniem poznawczym, a wtedy dominantą estetyczną staje się więc poznanie — estetyczną, ponieważ odnosząca się do dzieła sztuki i jej percepcji.

²¹ T. Binkley, *Przeciw estetyce*, op.cit., s.420.

²² Ibidem, s.421.

4. Dzieło literackie i poznawczość

Zbyt wiele jest sztuk i zbyt wiele jest konwencji przedstawienia oraz artystycznych strategii obecności dzieła sztuki, aby sugerować, iż intelektualizm estetyczny jest matrycą doświadczenia dzieła sztuki, adekwatną dla wszystkich konwencji i strategii współczesnych sztuk. Nie ulega jednak wątpliwości, że doświadczenie dzieła sztuki literackiej nie można oprzeć na tej konwencji estetycznej, która preferuje doznanie jakości estetycznych. Jeśli je odnajdziemy w lekturze, to rytm prozy w powieści, struktura syntaktyczna zdań, bogactwo form przydawkowych itd., a także konwencje czytania, czas lektury itp. można traktować jako te jakości estetyczne, które warunkują lekturę, lecz same nie są przedmiotem percepcji, którego doznanie zmysłowe wypełnia właściwe doświadczenie estetyczne dzieła sztuki literackiej. Nie postrzegamy w tradycyjnym sensie dzieła literackiego poprzez któryś ze zmysłów. Ani nie widzimy tego, co jest bodźcem dla naszej wyobraźni, ani nie słyszymy itd. Opis jakości estetycznych prozy nie zagwarantuje nam estetycznego jej doświadczenia. Co zatem jest gwarancją estetyczną doświadczenia konkretnej powieści, i to taką gwarancją, która czyni ją estetycznie doniosłą, a więc uznającą jej walory jako właściwe dziełu sztuki literackiej?

Z filozofii piękna artystycznego wypływa postulat literackiego dzieła totalnego, którego dominantą estetyczną jest aspiracja poznawcza. Dzieło winno przynieść poznanie, winno grą wyobraźni ukierunkować nas na poznanie przedmiotu, który znajduje się poza dziełem. Winno wreszcie prowokować nas do sądów poznawczych. Sąd poznawczy jest sądem dotyczącym dzieła sztuki, choć nie mówiącym nic o jakości doznania estetycznego wyglądu dzieła. Właściwie mówi o swoistej grze wyobraźni, która pobudzona jest przez lekturę, lecz gra wyobraźni o tyle jest estetycznie ważna, jeśli pobudza nas do idei, a te są wtedy o tyle estetycznie interesujące, jeśli potrafimy sformułować sąd poznawczy. Dzieło totalne umożliwia nam tę poznawczą grę wyobraźni, bowiem mierzy w przedmiot poza lekturą. Jest takim dziełem, które oferuje możliwą dyskursywność, w jakiej realizuje się poznawczość. Zobowiązuje do niej dzięki pobudzonej podczas lektury wyobraźni.

Milan Kundera wychodzi z głębokiego przekonania, że powieść ma swoje estetyczne posłannictwo. Nie polega ono na bawieniu, upodobaniu lektury, przyjemności śledzenia historii wątków etc. Na swoistym odtwarzaniu doznań, myśli, losów ludzkich, które są dane czy zadane w doświadczeniu codziennym jako oczywistość życia, jako schematyczność codziennego rytuału, w którym sens ludzkich działań i motywacji rozgrywa się powierzchownie i zaczepiony jest właśnie o utylitarną użyteczność, o subiektywny interes jednostek. Według Kundery powieść mierzy w inny świat grą wyobraźni, w której dzięki wątkom fabuły

i portretem uczestniczących w nich bohaterów odsłania się to, co jest zapoznane w rytuale codziennego utylitaryzmu działań i motywacji, co jest przesłonięte przez powierzchowność doświadczenia powszedniego. Powieść odsłania przedmiot, który nie jest ani dziełem, ani samym przeżyciem dzieła sztuki literackiej, a jest przez nie warunkowane: odsłania historyczną kondycję ludzką: „Wszystkie wielkie tematy egzystencjalne, jakie w *Bycie i Czasie* porusza Heidegger, przekonany, iż dotychczasowa filozofia europejska je zarzuciła, zostały odsłonięte, ujawnione, oświetlone przez cztery wieki powieści europejskiej. Powieść odkryła na swój sposób, wiedzona własną logiką, kolejne wymiary egzystencji: wraz z Cervantesem i jemu współczesnymi zastanawia się nad tym, czym jest przygoda; wraz z Samuelem Richardsonem zaczyna pytać o to, „co dzieje się wewnątrz”, i odsłaniać tajemne życie uczuć; wraz z Balzakiem odkrywa zakorzenienie człowieka w Historii; wraz z Flaubertem bada *terra* dotąd *incognita* uczuć; wraz z Tolstojem poszukuje w ludzkich decyzjach i zachowaniach śladów pierwiastka irracjonalnego. Zgłębia czas: nieuchwytną chwilę przeszłą wraz z Marcellem Proustem; nieuchwytną chwilę teraźniejszą wraz z Jamesem Joyce’em. Z Tomaszem Mannem bada znaczenie mitów, które przybyłe z otchłani dziejów, sterują zdalnie naszymi krokami. I tak dalej, i tak dalej”²³. Lista owych poznawczych odkryć jest dłuższa, by wspomnieć choćby Dostojewskiego, który obnażył kruchą pewność zakorzenienia się człowieka w kulturze, rozproszoną na równouprawnione oferty aksjologiczne; Brocha, który denuncjuje rozpad etyczności i wspólnoty ludzkiej na niej opartej; Hessego, który ujawnia dwoistość ludzkiej kondycji, rozpolowionej kulturą wyższą i codzienną; Żeromskiego, który odnajduje antyczną tragiczność w społecznym losie jednostek; Süskinda, który przestrzega przed destrukcyjną siłą samotności człowieka, zdolnego już sięgnąć po wyrafinowane formy kultury, aby zaprzepaścić siebie i innych — i tak dalej.

Ten poznawczy wysiłek powieści stanowi dla Kundery, odwołującego się do myśli estetycznej Hermanna Brocha, rację sztuki powieści: „jedyną racją bytu powieści jest odkrywanie tego, co tylko powieść odkryć potrafi. Powieść, która nie odkrywa nie znanego dotąd ułamka egzystencji, jest niemoralna. Jediną moralnością powieści stanowi poznanie”²⁴. Powieść moralna to powieść estetycznie doniosła. Kundera wypowiada tę myśl Brocha, która jest zaprzeczeniem Kantowskiego rozbicia władz poznawczych człowieka i zaprzeczeniem tego konsekwencji — izolacji i niesprowadzalności do siebie kategorii piękna, dobra i prawdy.

Broch określa dzieło totalne poprzez poznawczą powinność estetyczną: „jeśli więc dzieło faktycznie zawarło w sobie ducha swej epoki, i to w stopniu na tyle

²³ M. Kundera, *Sztuka powieści*, Warszawa 1998, s.14/15.

²⁴ Ibidem, s.15.

wykraczającym poza od samego początku oczywiste, istniejące dla każdego człowieka i dla każdego ludzkiego działania „zabarwienie duchem czasu”, krótko mówiąc, poza powszechnie obowiązujący „styl epoki”, że faktycznie staje się tej epoki „wyrazem” (...), wówczas dzieło takie zaczyna przynależeć do rzeczywistości epoki i osiąga wraz z nią ów „historyczny realizm”, zawierający w sobie rękojmę ponadczasowości”²⁵. Dzieło ma przedstawić i rozpoznać totalność sił danej epoki, ma być zwierciadłem ducha czasu, odpoznać, co zapoznane, i sformułować diagnozę rzeczywistości. Taka jest Brochowska misja literatury, misja totalnie obejmującego poznania, poznania bezinteresownego, poza empirycznymi czy społecznymi uwarunkowaniami: „Totalność ujęcia świata, ku jakiemu zmierza dzieło sztuki, przynajmniej to w ujęciu Goethowskim, kumuluje bowiem całą wiedzę nieskończenie długiego rozwoju ludzkości w symultaniczny akt poznania”²⁶. W ten sposób dostępny jest etyczny cel sztuki, a jest on możliwy do osiągnięcia, jeśli artysta pragnie robić swoje dzieło dobrze, a nie pięknie w sensie tradycyjnym, aby urzekać, zadowalać, podobać się czy egzaltować emocjami. Jeśli piękno, którego natura jest tutaj impresyjna, bo odwołująca się do estetycznych standardów, staje się celem samym w sobie, to w sztuce jest to piękno uwarunkowane, obliczone na poklask, popularność itp., jest przedmiotem sądu smaku, którego odniesienie związane jest z produkcją kiczu. Piękno to jest nie tyle wolne od poznania, lecz zniewolone zapoznaniem; nie tyle wolne od etyczności, lecz zniewolone jej brakiem: „Nie jest zadaniem artysty dążenie do piękna, stanowi ono raczej (podobnie jak dla naukowca) dojrzały owoc, który spada mu w dłoń, gdy szczęśliwie ukończy on dzieło”²⁷. Piękno jest dojrzałym owocem, owocem poznania, które kryje w sobie dzieło. To jest piękno artystyczne, którego jakości estetyczne są zdominowane przez walory poznawcze dzieła. Konwencje estetyczne oferujące standardy artystyczne czynią z jakości estetycznych jedynie pretekst do wypowiedzi idei estetycznych, te znów są niczym innym, jak konkretyzowaną w sądach poznawczych myślą, do której dzieło obliuguje.

Piękno artystyczne uczestniczy więc w innym porządku niż piękno jako przedmiot sądu smaku. Tutaj widoczna jest postać dystansu do przedmiotu przeżycia estetycznego, ustanowionego w dystansie pierwotnym: piękno artystyczne unieważnia walory piękna impresyjnego, aby tym sposobem zaoferować poznanie. Lecz to poznanie warunkowane jest konwencją artystyczną, której wyrafinowanie odbiega od standardów estetycznych, a przez to staje się niedostępne dla nosicieli sądu smaku. Od przyjemności zaintrygowania fabułą powieści, barwą

²⁵ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s.6.

²⁶ Ibidem, s.34.

²⁷ Ibidem, s.113.

i kształtami malarskiego przedstawienia, frazą muzyczną do piękna jako idei prowokowanych przez fabułę powieści, barwę i kształt malarskiego przedstawienia, frazę muzyczną rozpościera się dystans estetyczny, który uprzedza percepcję wiedzą na temat konwencji artystycznych. Bez nich nie jest możliwe doświadczenie piękna artystycznego jako myśli nad oferowaną ideą literacką, malarską czy muzyczną. Możliwe jest natomiast piękno wyrażone w sędzie smaku, który odrzuci walory estetyczne piękna artystycznego: dzieło doniosłe artystycznie jawić będzie jako produkt estetycznie brzydki i w konsekwencji niezrozumiały. Piękno artystycznie jest możliwe jako piękno impresyjne jedynie jako kicz, jako jakoś estetyczna, która nie kryje żadnej idei.

Estetyka winna zatem nie tylko formułować bądź rozpoznawać kanony piękna, opisywać konwencje artystyczne oraz charakterystyczne dla nich konwencje przedstawień i jakości estetyczne dzieł z nich wylaniających się, nie tylko wyjaśniać naturę doznania estetycznego przedmiotów pięknych, lecz nadto rekonstruować poznawcze aspiracje dzieł sztuki i oferować taką estetyczną dyskursywność, która wypowiadałaby przedmiot poznania, jaki jest sugerowany poznawczym roszczeniem dzieła sztuki.

SUMMARY

Jarosław Barański

ON COGNITIVE ASPIRATIONS OF WORKS OF ART

Experiencing contemporary art within the traditional categories of aesthetics, enjoying beauty, taking delight in aesthetic quality of a work of art is not enough. More and more persistently, works of art claim cognitive aspirations and suggest discursiveness that might express an object of cognition as a point of reference for aesthetic imagination incited by a work of art. Aesthetic intellectualism, oriented on cognitive values of works of art is expected to reconstruct the aspirations aesthetically, seeking the most important contemporary premises of artistic importance of a work of art.