

JÓZEF TARNOŃSKI

BAZOWA AKSJOSFERA DZIEŁA SZTUKI
Z EMPIRYCZNO-KULTURALISTYCZNEGO
PUNKTU WIDZENIA

Stanisław Ossowski w książce *U podstaw estetyki* (1933) przedstawił empiryczno-kulturalistyczny projekt aksjologii dzieła sztuki, którego podstawą metodologiczną jest dążenie do takiej klaryfikacji pojęć aksjologicznych, aby przestały być „zbitkami pojęciowymi” i stały się pojęciami prostymi, jednokryterialnymi. Oddziela tedy jako osobne wartość artystyczną i wartość estetyczną. W późniejszych pracach zajął się Ossowski socjologią i swojego projektu estetycznego nie rozwinął. Inspirując się pomysłem Ossowskiego, można pójść dalej we wskazanym przez niego kierunku i dokonać dalszych klaryfikacji pojęciowych: wyodrębnić można wartość estetyczno-życiową i wartość estetyczno-formalną, następnie wartość artystyczno-warsztatową, wartość artystyczno-innowacyjną i artystyczno-historyczną. Te pięć typów wartości stanowi bazową aksjosferę dzieła sztuki w naszej kulturze.

Estetykę – a w jej ramach aksjologię sztuki i dzieła sztuki – można tworzyć „od góry”, tj. wychodząc od jakichś szerszych zakresowo przekonań metafizycznych, bądź „od dołu”, wychodząc od badań empirycznych. Tworzeniu podstaw estetyki w ten drugi sposób poświęcił Stanisław Ossowski książkę *U podstaw estetyki* (pierwsze wydanie 1933). Ossowski, zdając sobie sprawę z kulturowego zapośredniczenia reakcji estetycznych – i w tym upatrując niepowodzenie estetyki empirycznej Fehnera (Ossowski 1958, 33) – przyjął umiarkowaną, analityczną wersję empiryzmu: głównym celem swojej estetyki uczynił analizę semantyczną pojęć używanych w profesjonalnych i potocznych dyskursach dotyczących sztuki. Taki cel można realizować na dwa sposoby: albo badać konkretne wypowiedzi formułowane przez kompetentne podmioty (badacze, krytyków, artystów), które uważa się za reprezentatywne dla badanej

świadomości aksjologicznej, albo analizować swoją ogólną wiedzę na ich temat. Ossowski poszedł drugą drogą. Cztery grupy zagadnień postawił w centrum swoich badań: interpretację, ekspresję, reprezentację oraz przeżycia estetyczne w korelacji z wartościowaniem i wartościami dzieła sztuki¹. Tu interesuje mnie tylko ostatnia z wymienionych dziedzin.

Logicznym punktem wyjścia Ossowskiego jest zagadnienie wartościowania. Przyjęta przezeń metoda dała mu już w punkcie wyjścia ogólne spojrzenie na to zagadnienie. Oto – powiada Ossowski – praktykujemy dwa zasadnicze sposoby wartościowania czegokolwiek: oceniamy albo ze względu na to, jak to powstało, albo ze względu na to, co nam daje. Tak ocenia się wartość towaru w ekonomii, tak ocenia się postęпки w prawie karnym, tak ocenia się zasługi ludzi. Tak też ocenia się wartość dzieł sztuki: albo ze względu na to, co nam dają, czyli jakie przeżycia odbiorcze wzbudzają (innymi słowy – jak bardzo się podobają lub nie podobają), albo ze względu na to, jak powstały, tj. jaki ładunek arcyzmu zawierają. Diagnoza istniejącej praktyki ocennej odnoszącej się do sztuki jest negatywna: w faktycznych wartościowaniach estetycznych splecione są zazwyczaj owe dwa różne kryteria i to w taki sposób, jakby stanowiły kryterium pojedyncze, w efekcie czego pojęcie wartości estetycznej, które jest korelatem tak rozumianego wartościowania estetycznego, stanowi zbitkę pojęciową, jest pojęciem dwoistym, w którym pomieszczone są dwa różne pojęcia wartości ufundowane na dwóch różnych kryteriach oceny. Na podstawie takiej konstatacji Ossowski formułuje program budowy koncepcji aksjologicznej. Celem jest taka klaryfikacja pojęć aksjologicznych, w szczególności pojęć wartości przypisywanych w aktach wartościowania działom sztuki, aby stały się pojęciami jednoistymi, czyli jednokryterialnymi, tzn. aby pojęcie danej wartości miało za swą podstawę jedno kryterium oceny. Następnym krokiem jest nadanie różnym pojęciom osobnych nazw. Fundamentalną ideą Ossowskiego jest rozróżnienie wartościowania estetycznego i wartościowania artystycznego oraz skorelowanych z tymi dwoma typami wartościowania dwóch typów wartości – odpowiednio wartości estetycznej i wartości artystycznej.

Gdy wyodrębnimy wyraźnie te dwa rodzaje wartościowania, może się wydać rzeczą niewłaściwą nazywać *wartością estetyczną* wartość, którą przypisujemy dziełu nie ze względu na przeżycie widza, lecz ze względu na arcyzm twórcy, zwłaszcza że jest w obiegu inne, odpowiedniejsze wyrażenie: *wartość artystyczna*. Nie zmienia to jednak samej sprawy: zamiast mówić o dwóch koncepcjach wartości estetycznej, możemy w dalszym ciągu mówić o dwóch koncepcjach wartości w estetyce².

¹ Dokonania Ossowskiego na polu estetyki omówił szczegółowo Bohdan Dzie midok we wstępie do wyboru pism estetycznych Ossowskiego (Dziemidok 2004).

² S. Ossowski *U podstaw estetyki* Wiedza Powszechna, Warszawa 1958 s. 285-286.

Ossowski dokonał w ten sposób klaryfikacji używanych w praktyce aksjologicznej dwóch pojęć, uwalniając je od skonstatowanej dwoistości, czyli doprowadzając je do postaci – w przekonaniu swoim – jednoistej. Wartościowanie estetyczne ujmuje tedy jako przypisywanie dziełu wartości estetycznej (czyli piękna rozumianego jako własność wzbudzania w odbiorcy przeżycia estetycznego), zaś wartościowanie artystyczne – jako przypisywanie dziełu wartości artystycznej, artyzmu rozumianego jako doskonałość dzieła oraz zawarty w nim twórczy wkład do *status quo* sztuki.

Koncepcja Ossowskiego – o czym pisze on we wstępie swej książki – jest więc: 1. empiryczna, 2. analityczna, 3. bezzakończona – w tym sensie, że nie przyjmuje żadnych metafizycznych preasumpcji, 4. kulturalistyczna, w tym sensie, iż czyni przedmiotem badań estetyczną samoświadomość sztuki w nowoczesnej kulturze Zachodu, 5. jak również historyczna, bo kulturę tę traktuje jako produkt historycznych warunków, w jakich znalazły się społeczeństwa Zachodu w czasach nowożytnych. Koncepcję tę można określić skrótowo jako aksjologię empiryczno-analityczną i kulturalistyczną – choć Ossowski nie używał tej etykiety, to w wielu miejscach akcentował analityczny, empiryczny i kulturalistyczny (bądź socjologiczny) charakter swojej estetyki. Za życia autora ukazały się trzy wydania książki, jedno w 1933 roku i dwa po wojnie, w 1948 i 1958 roku. Wydania powojenne nie wprowadzają zasadniczych zmian w treści książki, a jedynie rozwinięcia i uzupełnienia. Żałować można, że – jak sam autor pisze we wstępie do ostatniego wydania – temat tej książki nie znalazł się na zasadniczej linii zadań naukowych, jakie sobie postawił, gdyż jest w niej wiele znakomitych intuicji i pomysłów, które nie zostały rozwinięte, i że przeto książka w późniejszych wersjach wydawniczych zachowała charakter pierwotny, tj. wstępnych jedynie rozważań na temat współczesnej świadomości estetycznej towarzyszącej sztuce Zachodu.

Na marginesie zauważmy, że zagadnieniem, które Ossowski pieczołowicie analizował, jest problem wpisanego w praktykę oceną statusu ontologicznego wartościowania i wartości dzieła sztuki. Ossowski odrzuca zarówno subiektywizm, dla którego nie ma niezależnej od recypienta podstawy bytowej wartościowania i wartości, jak i obiektywizm, który wartości uniezależnia od podmiotu oceniającego. Wartościowania i wartości estetyczne są subiektywno-obiektywne³. Dziemidok określa takie subiektywno-obiektywne wartości mianem „relacyjnych”⁴.

³ Tenże *U podstaw...* dz. cyt. s. 308.

⁴ B. Dziemidok *Wprowadzenie* [w:] S. Ossowski *Wybór pism estetycznych* Universitas, Kraków 2004 s. XXXI.

Przekonanie o obiektywnym istnieniu wartości ujmuje Ossowski kulturalistycznie (socjologicznie):

Dla socjologia sprawa obiektywności w ocenach estetycznych nie przedstawia się groźnie. Obiektywna hierarchia wartości estetycznych to hierarchia przyjęta w środowisku społecznym, do którego należy ten, kto w obiektywność danej hierarchii wierzy⁵.

Z socjologicznego punktu widzenia nie istnieją wartości bez aktów wartościowania, czyli bez ewaluatora, który tych aktów dokonuje, a wartościowanie polega na uznaniu za cenną jakiejś własności czy aspektu przedmiotu (dzieła sztuki). Wartościowania są zawsze indywidualne, ale mimo to mogą być reprezentatywne dla jakiejś społecznej grupy kulturowej. Powściągając się od odpowiedzi metafizycznej na pytanie, czy istnieją wartości obiektywne, badacz kultury może tylko stwierdzić, że wartość obiektywna przypisywana jest przedmiotom w obrębie takiej kultury, w której przyjmuje się wiarę w obiektywne istnienie wartości.

Wspólnym tłem wszystkich rozważań estetycznych Ossowskiego jest przekonanie o kulturowym charakterze sztuki. Kulturę można badać, tylko pozostając w obrębie kultury. Nie ma stanowiska transcendentnego wobec kultury, które pozwala rozumieć ją „z zewnątrz”. Ossowski zdaje sobie z tego sprawę, przyznając, że tworzone przez niego podstawy estetyki dotyczą przekonań zrodzonych w nowożytnej kulturze Zachodu i analizowane są z punktu widzenia tejże kultury. Ponieważ jednak kultura artystyczna nie jest monolitem, przeciwnie, obecne w niej były i są różne, także zwalczające się aksjologie normatywne, to badacz nie powinien angażować się po stronie żadnej z nich przeciwko innej (innym), lecz z maksymalną bezstronnością badać i rekonstruować to, o co w tych różnicach i sporach naprawdę idzie, czyli układ i znaczenie wartości. Wspólnym punktem odniesienia badań poszczególnych stanowisk aksjornormatywnych są szersze ramy kultury, w których się one mieszczą.

Główny postulat metodologiczny Ossowskiego – iż należy klaryfikować używane w kulturowych dyskursach estetycznych pojęcia wartości do postaci jednoistej – zastosowany do analizy funkcjonujących w praktykach profesjonalnych sposobów oceniania dzieł sztuki (a nawet w odniesieniu do materiału zgromadzonego przez Ossowskiego) prowadzi do wyników dalej idących, niż przedstawił je sam autor w *U podstaw estetyki*. Zaryzykowałbym przeto stwierdzenie, że Ossowski jako metodolog nie wyciągnął wszystkich implikacji z wiedzy, którą posiadał jako estetyk. Koncepcję Ossowskiego można bowiem rozwinąć, stosując jego

⁵ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 332.

metodologię, opierając się w jakiejś mierze na jego błyskotliwych analizach, których nie doprowadził do końca. Pomocne są w tym prace Bohdana Dziemidoka poświęcone zagadnieniom zainicjowanym przez Ossowskiego oraz praca Tomasa Kulki, przyjmująca podobną do Ossowskiego optykę badawczą⁶.

1. Ossowski w wielu miejscach pisze o hierarchiach i skalach wartości estetycznych⁷. Co to jednak naprawdę znaczy? Wyjdźmy z takiego samego punktu, jak Ossowski, czyli od wartościowań w ujęciu najogólniejszym. Wartościowanie polega na ustaleniu, że oceniany obiekt (przedmiot lub czynność) ma wartość z uwagi na przyjęte kryterium. Kryterium wyznacza typ wartości, a wartościowanie ustala pozycję ocenianego obiektu względem innych obiektów, do których stosuje się to samo kryterium. A to oznacza, że entymematycznie posługujemy się skalą wielkości danej wartości. Wartościowanie faktycznie więc polega na ustaleniu wielkości danej wartości ocenianego obiektu z uwagi na wartość tę wyznaczającą, przyjęte kryterium. Wielkość wartości danego obiektu jest jego własnością względną, albowiem plasuje go wobec innych obiektów, które mogą być nośnikami wielkości większej, równej lub mniejszej. W sensie logicznym wartościowanie polega więc na zastosowaniu trzech predykatów ocennych: „X jest bardziej cenne niż Y pod względem k”; „X jest mniej cenne niż Y pod względem k” oraz „X jest równie cenne jak Y pod względem k”, gdzie „X” i „Y” symbolizują oceniane obiekty, zaś „k” – przyjmowane kryterium oceny. Wielkości danej wartości tworzą więc skalę – skalę wielkości danej wartości. A ponieważ wielkości mogą być dodatnie lub ujemne, ilościowe lub jakościowe, więc i skale mogą być jakościowe lub ilościowe, jednobiegunowe dodatnie (od zera do wielkości maksymalnej dodatniej) lub ujemne (od zera do wielkości minimalnej ujemnej) albo też dwubiegunowe (od wielkości minimalnej ujemnej do wielkości maksymalnej dodatniej).

Spośród wszystkich wartości przypisywanych dziełom sztuki tylko wartość finansowa jest ilościowa: od zera do najwyższej ceny uzyskanej ze sprzedaży czy oszacowanej w jakiś inny sposób, np. przez ubezpieczyciela. Wszystkie pozostałe wartości są jakościowe. Nie dysponujemy jednostkami ani metodami pomiaru innych niż finansowa wartości dzieła sztuki. Jeśli więc estetyk wprowadza skalę ilościową, jak np. Tomasz Kul-

⁶ B. Dziemidok pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo koncepcji Ossowskiego do koncepcji aksjologicznej T. Kulki. Por. B. Dziemidok *O artystycznych i estetycznych wartościach sztuki* [w:] „Półrocznik Filozoficzny Młodych” Nr 2, 1986.

⁷ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 8, 10, 333.

ka skalę od zera do dziesięciu, to jest to arbitralny, w tym przypadku podyktowany względami poglądowymi, dodatek analityka do analizowanego przedmiotu, tj. społecznej świadomości aksjologicznej⁸.

We współczesnej kulturze Zachodu cztery grupy profesjonalistów zajmują się ocenianiem dzieł sztuki: krytycy, historycy sztuki, estetycy i sami artyści. Nie sądzę, aby można było znaleźć przykład pedantycznie przeprowadzonego wartościowania, wyłuszczającego wszystkie składniki, założenia i zastosowaną procedurę logiczną. Rzeczywiste wartościowania są zawsze entymematyczne, a spora część przyjmowanych założeń nie jest werbalizowana *expressis verbis*.

2. Wartość estetyczną, oddzieloną pojęciowo od wartości artystycznej, uważa Ossowski za korelat wartościowania z uwagi na piękno (Ossowski 1958, 285). Tak rozumiane pojęcia wartości estetycznej i wartościowania estetycznego – wbrew przekonaniu autora *U podstaw estetyki* – nie są jednak jednoiste i jest to czytelne nawet w kontekście rozważań samego Ossowskiego na temat pojęcia piękna. Jako piękne oceniamy bowiem w naszej kulturze zarówno obiekty naturalne – człowieka oraz przyrodę żywą i nieżywą – jak i obiekty stworzone przez człowieka, w szczególności dzieła sztuki. Jeśli zaś idzie o dzieło sztuki, to jako piękne oceniamy zarówno to, c o jest przedstawione, jak i to, j a k jest przedstawione, albo też gdy dzieło nie jest nośnikiem treści lub gdy treścią jest jego forma, ocenie podlega właśnie forma, np. „materia malarska”. Stosujemy więc nie jeden, lecz dwa sposoby oceny piękna w dziele sztuki. „Piękno” może mieć w odniesieniu do tego samego dzieła dwa desygnaty.

Pierwszym jest świat przedstawiony, a więc wytworzone w wyobraźni recypienta w trakcie odbioru dzieła wyobrażenie świata przedstawionego w taki sposób, jakby był światem realnie istniejącym. Na estetyczną ocenę przedmiotu przedstawionego w dziele interferują sposoby wartościowania estetycznego obiektów naturalnych. W najprostszym przypadku polega to na tym, że jeśli jakiś rzeczywisty krajobraz oceniamy jako piękny czy rzeczywistego człowieka oceniamy jako pięknego, to ów krajobraz przedstawiony wiernie (realistycznie) w dziele sztuki oceniamy jako piękny i analogicznie owego człowieka przedstawionego wiernie w dziele sztuki także oceniamy jako pięknego.

Mamy więc dwa różne desygnaty, szerzej – dwie różne rzeczywistości odniesienia estetycznych predykatów ocennych: naturalną i przedstawioną w dziele. Mamy też dwa różne pojęcia: w pierwszym przypadku

⁸ T. Kulka *O artystycznej i estetycznej wartości sztuki* M. Godyń (tł.) [w:] M. Gołaszewska (red.) *Estetyka w świecie* Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984.

piękno czy wartość estetyczną natury, w drugim piękno czy wartość estetyczną przedstawionej w dziele rzeczywistości. Nie mamy jednak dla tych pojęć dystynktywnych nazw. Trzeba je więc ukuć. Wartość estetyczną przedmiotów rzeczywistych, nieżywych i żywych (z człowiekiem włącznie), nazwijmy wartością estetyczno-naturalną, zaś wartość estetyczną przedmiotów przedstawionych w dziele nazwijmy wartością estetyczno-treściową.

W dziele sztuki oceniamy jako piękne co innego jeszcze – owo jak, czyli formę, rozumianą najprościej jako – zacytujmy Ossowskiego – „roz-mieszczenie danego materiału zmysłowego w przestrzeni”, dodajmy: w przestrzeni rzeczywistej, a nie wyobrażonej w akcie percepcji⁹. Tu więc w grę wchodzi inny jeszcze desygnat pojęcia piękna, mamy przeto trzecie pojęcie wartościowania estetycznego i wartości estetycznej, dla którego – tak jak i w drugim przypadku – nie mamy nazwy. Stosowne byłoby określenie „wartość estetyczno-formalna”, gdyż odnosi się ono do estetyczności formy dzieła.

Skala, tak jak w poprzednich przypadkach, jest dwubiegunowa, wartość przybiera wielkości od minimalnej ujemnej (absolutnej szpetoty formalnej) do maksymalnej dodatniej (absolutnego piękna formalnego). Absolutne piękno i absolutna szpetota są w ścisłym sensie typami idealnymi, ale określenia te używane są w dyskursach potocznych i krytycznych dla wyrażenia skrajnej oceny – odpowiednio: dodatniej i ujemnej, więc używa się ich tak, jakby były typami realnymi.

W tej fazie „oddolnego” budowania koncepcji wartości estetycznej pojawia się istotny problem: czy brzydota jest także korelatem przeżyć estetycznych, a zatem czy jest wartością estetyczną? Można wskazać przynajmniej dwa poważne argumenty, aby tak właśnie rekonstruować kulturową praktykę ocenną. Pierwszy ma charakter psychologiczny: w przeżyciu odbiorczym piękne jest to, co się podoba, co przyciąga, a brzydkie to, co się nie podoba, co odpycha. Natura tych przeżyć jest podobna, tylko jakość przeciwstawna. Jeden i ten sam obiekt może u tego samego recypienta wzbudzać w różnym czasie takie skrajne reakcje estetyczne. Drugi argument ma charakter społeczno-kulturowy. To, co jest uważane w danej społeczności danego czasu za piękne, a co za brzydkie, uzależnione jest od wzorców kulturowych akceptowanych w tej grupie. To, co w jednej grupie kulturowej uchodzi za piękne, w innej może uchodzić za brzydkie (np. tatuaże). Ossowski wskazuje na owo zróżnicowanie estetyczne zachodzące między różnymi kulturami¹⁰, a także w obrębie współczesnej kultury Zachodu:

⁹ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 31.

¹⁰ Tamże, s. 75.

W środowisku bardziej zróżnicowanym, np. w środowisku społecznym współczesnego wykształconego Europejczyka, trudno by znaleźć jakieś oceny estetyczne powszechnie przyjęte. Poza rozbieżnością pomiędzy osobistymi upodobaniami jednostek i ocenami o pretensjach do obiektywności mamy w takim środowisku do czynienia ze współistnieniem konkurencyjnych ideałów piękna¹¹.

Analogiczne różnice aksjologiczne zachodzą pomiędzy aksjologicznymi poglądami towarzyszącymi sztuce, z czego Ossowski oczywiście zdaje sobie sprawę i czemu daje wyraz np. pisząc o oburzeniu, z jakim przyjmowano obrazy Picassa czy wykonania *Święta wiosny* Strawińskiego. Przytacza na przykład pyszną relację z reakcji publiczności z wykonania *Święta wiosny* Strawińskiego w Rzymie w roku 1923: publiczność skandowała wówczas „Basta! Basta! Il barbaro!”, a gdy orkiestra zagrała Rossiniego: „Ecco la vera musica!”. Ossowski interpretuje to jako przejaw przejęcia przez sztukę, poczynając od romantyzmu, funkcji quasi-religijnej, czego skutkiem było reagowanie oburzeniem i potępieniem wobec sztuki zrywającej z artystycznym quasi-sacrum, uświęconym przez akceptowaną społecznie tradycję¹². Nie wyciągnął jednak z tej konstatacji aksjologicznych konkluzji. Jeżeli własności dzieła sztuki oceniane jako brzydkie lub piękne w jednej kulturze aksjologicznej mogą być oceniane odwrotnie w innej kulturze aksjologicznej, to piękno i brzydota są wartościami jednorodnymi o przeciwnych wektorach, które są zależne od danej kultury aksjologicznej (kultury gustu).

Brzydota, podobnie jak piękno, jest stopniowalna, obiekt może być bardziej lub mniej brzydki, w skrajnym przypadku „absolutnie brzydki”, co – podobnie jak w przypadku predykatu „absolutnie piękny” – jest w uzusie ocennym wyrazem skrajnego niepodobania się lub podobańia się obiektu ewaluatorowi. Konkluzja jest więc taka, że wartość estetyczna przybiera wielkości tworzące skalę dwubiegunową, na ramieniu wielkości ujemnych plasuje się wielkości od najmniejszej do największej brzydoty, a na ramieniu wielkości dodatnich – od najmniejszego do najwyższego piękna. Skala wielkości wartości estetyczno-życiowej jest analogiczna do skali wielkości wartości estetyczno-formalnej. Ocena estetyczna artefaktu, jak i faktu naturalnego, może być bądź sumaryczna, bądź rozłączna, gdy różnym fragmentom przypisuje się różną wielkość wartości. Problemem pozostaje wielkość zerowa. Dotyczy, jak sądzę, dwóch przypadków: braku własności poddających się ocenie estetycznej lub równoważenia się oceny pozytywnej i negatywnej różnych fragmentów danego obiektu.

¹¹ Tamże, s. 333.

¹² Tamże, s. 300.

Gdy się wartość estetyczną traktuje jako korelat przeżycia estetycznego, pojawia się problem, czy przeżycie odbiorcze, jego intensywność, jest miernikiem wartości estetycznej dzieła. Odpowiedź Ossowskiego – co trafnie eksponuje Dziemidok¹³ – jest negatywna. Przeżycie estetyczne jest sprawdzianem wartości estetycznych tylko w tym sensie, że polega na odbiorze dzieła jako nośnika wartości estetycznej, jego intensywność nie jest jednak miernikiem jej wielkości. O wielkości przypisywanej dziełu wartości estetycznej decydują wzorce kulturowe. Stanowisko Ossowskiego jest więc konsekwentnie kulturowo-socjologiczne¹⁴.

3. Ossowski wskazuje na zmiany sposobów rozumienia wartości estetycznej zachodzące w sztuce nowoczesnej w stosunku do sztuki tradycyjnej, w szczególności w impresjonizmie, u Cézanne'a i w kubizmie. Historyczny obszar sztuki, w którym występują te zjawiska, jest wszakże znacznie szerszy. W malarstwie miało miejsce co najmniej kilka procesów przewartościowania estetycznego: romantyzm odmawiał kwalifikacji estetycznej akademickiemu klasycyzmowi i *vice versa*, realizm zarówno akademizmowi, jak i romantyzmowi, także z wzajemnością impresjonizm przejął estetykę normatywną od realizmu, ale ją zradykalizował w opozycji do tych samych estetycznych oponentów, postimpresjonizm „zdezaktualizował” estetycznie wszystkich poprzedników, zaś dadaizm w ogóle zerwał z estetycznością sztuki. Sztuka dadaistyczna i kontynuująca dadaizm miała być wyłączona ze sfery wartościowania estetycznego, nie miała być przedmiotem estetycznej wartościującej kontemplacji, lecz medium przekazującym komunikowane treści. Była jednak, oczywiście, oceniana (zazwyczaj negatywnie) pod względem estetycznym. Oceny takie są w stosunku do dzieł dadaistycznych heterogeniczne, tj. zewnętrzne wobec poglądów towarzyszących tej sztuce. Nieco wcześniej, w 1909 roku, Marinetti w swym głośnym manifestie buńczucznie głosił powstanie nowego, nowoczesnego piękna. Począwszy od dadaizmu, nowy estetyzm i aestetyzm trwały równolegle w sztuce nowoczesnej aż do przełomu postmodernistycznego, który wzbogacił sztukę o paradygmat neokonserwatywny.

W architekturze o ponad wiek wcześniej niż w malarstwie doszło do deestetyzacji – w teorii Duranda, której aksjologicznym trzonem było uznanie za jedynie ważne wartości użytkowych obiektów architektonicz-

¹³ B. Dziemidok *Wprowadzenie* [w:] S. Ossowski *Wybór pism...* dz. cyt. s. 31.

¹⁴ Stanowisko Ossowskiego zbieżne jest ze stanowiskiem Znanieckiego zawartym w *Cultural Reality* (1919), jednakże brak w pracy Ossowskiego odniesień do tych poglądów. Por. F. Znaniecki „*Humanizm i poznanie*” i *inne pisma filozoficzne* PWN Warszawa 1991.

nych¹⁵. Teoria Duranda nie stała się kontekstem świadomościowym inspirowanych jego książkami dzieł architektonicznych. Były one oceniane jako realizujące nowy wariant estetyczności. Wiek XIX zdominowany został przez nowoczesny historyzujący tradycjonalizm, któremu towarzyszyła stara witruwiańska świadomość estetyczna, za nośnik piękna mająca elementy dekoracyjne dzieła architektonicznego. Druga batalia deestetyzacyjna rozpoczęła się pod koniec XIX wieku i nasiliła się w pierwszych dekadach XX wieku, osiągając kulminację w dokumentach Międzynarodowych Kongresów Architektury Nowoczesnej (CIAM), a szczególnie w czwartym kongresie z 1933 roku, co znalazło wyraz w przyjętej tam deklaracji – *Karcie ateńskiej*. Praktyczny wyraz ta nowa aksjologia znalazła w architekturze skrajnie antytradycjonalistycznego elementarystycznego modernizmu, który zdominował powojenne budownictwo mieszkaniowe na całym świecie.

W początkowej fazie obecności tego paradygmatu w kulturze jego teoretycy – np. Muthesius i Loos – powtarzali deestetyzacyjne poglądy Duranda, potem jednak – za Marinettim – zaczęli głosić ideę nowego, nowoczesnego piękna, piękna formy użytkowej, czyli prostej bryły geometrycznej lub zestawienia takich brył bez żadnej dodatkowej dekoracji. Owa nowa estetyka przez kilka pokoleń była powszechnym przekonaniem żywionym przez architektów nowoczesnych, nie przeszła jednak w pełnym zakresie do świadomości społecznej, co stało się na początku lat siedemdziesiątych podłożem przełomu postmodernistycznego, który z aksjologicznego punktu widzenia był powrotem do odrzuconej przez funkcjonalistyczny modernizm koncepcji piękna dekoracyjnego¹⁶.

Warto odnotować jeszcze inny wariant przewartościowania wartości dzieła sztuki, który zdarzył się XX wieku: odwrócenie wartości. W literaturze przybrał on postać indywidualnego ekscentrycznego wystąpienia, zaś w architekturze miał masowy charakter. Roman Jaworski pomieścił w *Historjach manjaków* (1911) taki *passus*:

Zapada się gmach estetyki urzędowej, wzdychania do piękności cichną. (...) Ludzie, których wywodzi nam nasza współczesność, są brzydki. Podchodzą śmiało do życia ohydy, w śmietnikach grzęzną (...). Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne i to jest całe ich piękno. Uczmy się nowego piękna (...). Stwarzajmy konieczną, współczesną estetykę brzydoty, artystów jej dajmy, głośmy religię, szukajmy wyznawców¹⁷.

¹⁵ A. Rottermund *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1. połowy XIX wieku* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

¹⁶ J. Tarnowski *Od dekoracjonizmu do dekoracjonizmu: uwagi o estetycznej ewolucji architektury* [w:] „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1 (5) 2009.

¹⁷ R. Jaworski *Historje manjaków* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978 s. 143.

Aksjologiczna konwersja Jaworskiego jest czysto estetyczna. W powojennym wariacie turpizmu w polskiej poezji (Grochowiak, Bryll, Białośzewski) szło o coś innego – brzydota miała ukazywać prawdę o rzeczywistości wbrew wizji upiękzonej przez propagandę.

W architekturze turpizm przyjął postać brutalizmu – traktowania surowej betonowej bryły jako pięknej. Brutalizm zaczął się od jednostkowego dzieła – marsylskiego *Unité d' Habitation* Le Corbusiera (1952) – a skończył na masowym budownictwie blokowiskowym na całym świecie.

Powyższy pobieżny rzut oka na historię pokazuje, jak zmieniała się treść pojęć piękna i brzydoty, a także i to, że nie wszystkie projekty normatywne artystów stawały się treścią kulturowej świadomości estetycznej, nawet jeśli realizująca ją praktyka była masowa. I jeszcze jedno: że skutkiem wolności tworzenia jest różnorodność estetyczna sztuki.

4. Ossowskiego pojęcia wartościowania artystycznego i wartości artystycznej także nie są jednoiste i widać to – podobnie jak w przypadku pojęcia wartościowania estetycznego i wartości estetycznej – nawet w kontekście jego własnych rozważań. O wartościowaniu artystycznym pisze, że polega na przypisaniu przedmiotowi wartości „ze względu na artyzm”, za to, że „jest wytworem wielkiego kunsztu, wielkiej pomysłowości, zręczności albo wielkiego napięcia mocy twórczych”¹⁸. Otóż nie są to różne określenia tego samego kryterium. Kunszt jest pojęciem prostym – polega na mistrzostwie warsztatowym. Pomysłowość też jest pojęciem prostym (niezależnie od tego, jak skomplikowane procesy psychiczne byłyby jej podstawą) – polega na wymyślaniu nowości w stosunku do istniejącego stanu rzeczy. Zręczność też jest pojęciem prostym, dotyczy sprawności – literalnie manualnej, metaforycznie wykonawczej. Napięcie mocy twórczej nie jest żadnym kryterium, orzeczenie go jest wyrazem empatycznego zrozumienia stanu artysty w procesie twórczym. Wyłaniają się z tego pojęcia dwóch typów wartościowania artystycznego – z uwagi na innowacyjność i z uwagi na doskonałość warsztatową. Z pojęciami tymi skorelowane są pojęcia dwóch typów wartości, trzeba im więc nadać osobne nazwy. Wartość artystyczną, której kryterium jest stopień innowacyjności, można nazwać *wartością artystyczno-innowacyjną*, zaś wartość, której kryterium jest stopień opanowania warsztatu artystycznego, *wartością artystyczno-warsztatową*.

¹⁸ S. Ossowski *U podstaw...* dz. cyt. s. 258.

5. Ocena wartości artystyczno-innowacyjnej danego dzieła polega na przypisaniu mu pewnej wielkości tej wartości: od zera (dzieło „nie wnosi nic nowego”, jest „nietwórcze”, „powieliła zastane środki artystyczne”) do wielkości najwyższej (dzieło „absolutnie nowatorskie”, „przełomowe”), co zakłada – najczęściej entymematycznie – porównywanie danego dzieła z innymi pod względem stopnia innowacyjności i uplasowanie ich albo na równi, albo jako bardziej lub mniej cennych od innych dzieł. Wartość ta tworzy więc skalę jednobiegunową dodatnią i podobnie jak poprzednie – jakościową. Innowacyjność wydaje się wartością obiektywną, łatwą do intersubiektywnego ustalenia, wymagającą jedynie kompetencji fachowej – znajomości historii danej dziedziny sztuki. Tak jednak jest tylko w zakresie ustalania nowości środków artystycznych. Nie każda jednak nowość bywa uznana za innowacyjną (nowatorską). Innowacyjna jest tylko taka nowość, która jest cenna z uwagi na respektowaną aksjologię normatywną czy szerzej – koncepcję sztuki. By ograniczyć się do jednego przykładu – nowy sposób malowania stosowany przez Delacroix, który wywoływał zachwyt u romantyków (np. Baudelaire’a), wyszydzany był przez zwolenników akademickiego klasycyzmu jako malowanie „pijaną miotłą”, z kolei nagradzane na salonach paryskich dzieła akademickie przez romantyków oceniane były jako powielanie martwych schematów, chociaż nie jest prawdą, że nie zawierały żadnych nowości. Ocena nowości jest więc zrelatywizowana do przyjmowanej przez ewaluatora aksjornormatywnej koncepcji sztuki. W kulturowych dziejach sztuki rzadko formułowane są oceny, które nie wykazują powinowactwa z żadną grupą artystyczno-kulturową, nawet największy indywidualista w naszej estetyce – Witkacy – wpisuje się w szerszy kontekst antytradycjonalistycznej estetyki nowoczesnej.

6. Kryterium wartościowania artystyczno-warsztatowego jest stopień doskonałości warsztatowej ucieleśnionej w dziele. Ocenianie dzieła sztuki pod tym względem wywodzi się jeszcze ze średniowiecza, kiedy malarstwo objęte było systemem cechowym i podobnie jak w przypadku innych umiejętności rzemieślniczych nauka zawodu kończyła się oceną wykonanej przez czeladnika pracy. Przy wszystkich różnicach społeczno-systemowych, tryb uczenia zawodu artysty, przebiegający od prac najprostszych do coraz bardziej skomplikowanych, i na koniec wykonanie dzieła dyplomowego (majstersztyku) przejęły od cechowej tradycji nowożytnie akademie sztuk pięknych. W wartościowaniu estetyczno-warsztatowym ocena podlega stopień opanowania umiejętności tworzenia dzieła sztuki zgodnie z akceptowaną społecznie koncepcją dzieła sztuki.

Dzieła mogą być oceniane jako bardziej lub mniej doskonałe lub niedoskonałe warsztatowo. Wartość ta przybiera więc wielkości ujemne i dodatnie, skala rozciąga się od najniższej wielkości ujemnej (potocznie: absolutny „knot”, czyli rzecz „sknocona” w skrajnym stopniu) przez coraz mniej niedobre, obojętne i dodatnie: poprawne, dobre, bardzo dobre i na koniec absolutnie doskonałe, czyli majstersztyki.

Sposób rozumienia pojęcia warsztatu artystycznego podlegał silnym przemianom w XIX i XX wieku. W tym pojęciu ogniskowały się spory pomiędzy zwolennikami różnych koncepcji sztuki, które wcale nie wygasły do naszych czasów. Akademie sztuk pięknych nauczały warsztatu linearystycznego, wywodzącego się od renesansu florencko-rzymskiego, w szczególności od Rafaela. Teoretycy akademizmu gloryfikowali ten styl jako jedynie wartościowy i krytykowali wszelkie od niego odstępstwa. Natomiast romantyczni reformatorzy malarstwa modernizowali warsztat, inspirować się techniką kolorystyczną stworzoną w okresie renesansu przez malarzy weneckich i rozwijaną w okresie baroku przez Rubensa. Realizm i impresjonizm kontynuowały linię kolorystyczną, zaś współczesny im akademizm – linearystyczną, ulegając w końcu stulecia impresjonizmowi. Ów dualizm warsztatowy załamał się wraz ze społeczną akceptacją postimpresjonizmu, gdyż oceniać warsztat można tylko ze względu na jakiś wspólnie akceptowany cel malarstwa – było nim aż do impresjonizmu (włącznie) naśladowanie rzeczywistości. Gdy ten cel został odrzucony, nie było już kryterium oceny warsztatu. Oceny jednak pozostały i zaczęły znaczyć coś zupełnie innego – oderwaną od tradycji sztuki pomysłowość w proponowaniu jako dzieła sztuki czegoś, co w świetle wcześniejszych koncepcji sztuki za dzieło takie nie mogłoby być uznane.

W architekturze do końca XIX wieku na warsztat składały się nie tylko umiejętności techniczno-inżynierskie, ale także umiejętności artystyczne, polegające na operowaniu (kompilowaniu i parafrazowaniu) formami tradycyjnymi – antycznymi porządkowymi, średniowiecznymi i nowożytnymi – w zastosowaniu do obiektów współczesnych (nowoczesnych). Pod koniec XIX wieku zaczął się proces refutacji tradycyjnego warsztatu, co doprowadziło do wykrystalizowania się całkowicie nowej koncepcji warsztatu, polegającej na operowaniu prostymi geometrycznymi bryłami. Między zwolennikami tych dwóch koncepcji warsztatowych relacje były mało pokojowe, ale podobnie jak w malarstwie francuskim pół wieku wcześniej, wykrystalizowała się trzecia, kompromisowa droga – modernizowanego tradycjonalizmu. W architekturze zwolennicy nowego – *nowoczesnego* – warsztatu monopolistyczną pozycję zdobyli dopiero po ostatniej wojnie (u nas w wyniku poststalinowskiej odwilży), aby ją utracić w wyniku rewolty postmodernistycznej. W spluralizowanym po-

nowoczesnym dekoracjonizmie wyraźnie wyodrębniają się dwa jego skrajne nurty: pierwszy operuje warsztatem ahistorycznym, drugi zaś – historyzującym¹⁹.

7. Dzieło artystyczne bywa oceniane jeszcze pod innym względem, co pominął Ossowski, a zauważył Kulka, a co skądinąd jest oczywiste dla historyka sztuki, bo stanowi jedno z głównych jego narzędzi w wartościowaniu dzieł sztuki i budowie narracji historycznej. Mianowicie – pod względem roli, jaką odegrało w ewolucji sztuki. Jest to ocena najbardziej intersubiektywna, a zarazem wymagająca ogromnej kompetencji z zakresu historii danej dziedziny sztuki. Jest tu oceniane nie samo dzieło, ale jego wpływ na późniejsze dzieła innych twórców. Wpływ może być żaden, mały, średni, duży, ogromny, rewolucjonizujący sztukę. Skala jest więc jakościowa, jednobiegunowa, od zera do wielkości maksymalnej dodatniej. Za Kulką wartość tę można nazwać wartością artystyczno-historyczną²⁰.

8. Dzieła sztuki są nośnikami wielu innych jeszcze wartości, które – jak zauważył Tatarkiewicz – są pochodne wobec przeanalizowanych powyżej, które możemy uznać – także za Tatarkiewiczem – za wartości w ł a s n e dzieła sztuki²¹. Są to wartości poznawcze, filozoficzne, historyczne, społeczne, historiozoficzne, religijne, etyczne, polityczne, propagandowe, światopoglądowe, ludyczne i wiele innych. Ich analiza nie mieści się już jednak w ograniczonych ramach niniejszej pracy.

Basic Axiosphere of a Work of Art from an Empiric-Cultural Point of View

Stanislaw Ossowski in *Basics of Aesthetics* formulates an empiric-cultural theory of the axiology of a work of art. He aims at clarifying concepts of values, which must be simple, and one-criterion. He makes the first step: differentiation of artistic and aesthetic values. However, he does not continue his work on the axiological paradigm in his later works. Therefore, a further clarification of the axiological concepts can be undertaken. The paper introduces and analyses the following simple values: content-aesthetic, form-aesthetic, innovate-artistic, historical-artistic and craft-artistic. They are the basic axiosphere of a work of art in our culture.

Józef Tarnowski – e-mail: filjt@univ.gda.pl

¹⁹ J. Tarnowski dz. cyt.

²⁰ T. Kuka, dz. cyt.

²¹ W. Tatarkiewicz *Pojęcie wartości, czyli co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki* [w:] *Parerga PIW* Warszawa 1978.