

ANDRZEJ WARMIŃSKI

FILOZOFICZNE FORUM ESTETYKI
– WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI: *TRZY WYMIARY
DZIEŁA SZTUKI A WSPÓŁCZESNE
REALIZACJE ARTYSTYCZNE*

(VIII ZEBRANIE SEKCJI ESTETYKI POLSKIEGO TOWARZYSTWA
FILOZOFICZNEGO, KRAKÓW 13.04.2005)

Zebranie odbyło się w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego przy ul. Grodzkiej 52, a prowadził je Franciszek Chmielowski. Tym razem Sekcja Estetyki miała zaszczyt gościć prezesa PTF, prof. Władysława Stróżewskiego, który wygłosił wykład na temat: *Trzy wymiary dzieła sztuki a współczesne realizacje artystyczne*. Po wykładzie nastąpiła ożywiona dyskusja, w trakcie której Profesor doprecyzował i jednocześnie rozwinął główne tezy swego wystąpienia. W dyskusji wzięli udział między innymi Jerzy Beres, Tadeusz Boruta, Franciszek Chmielowski, Ignacy Fiut, Janina Makota, Józef Misiak, Leszek Sosnowski, Beata Szymańska, Paweł Taranczewski, a skupiała się ona przede wszystkim na próbach: wyznaczenia granicy między sztuką a niesztuką, dziełem sztuki a „zwykłym przedmiotem”, a także uchwycenia istoty dzieła sztuki oraz określenia, czy współczesne nam wytwory artystyczne mieszczą się jeszcze w tej kategorii, czy też nie, oraz na ile możliwe jest stosowanie pojęcia: „dzieło sztuki” do zjawisk zachodzących we współczesnej sztuce. Przy czym zdefiniowanie tego pojęcia lub wskazanie na jego istotne cechy, pozwalające odróżnić dzieło sztuki od rzeczy nim niebędącej, stanowi być może swoistego rodzaju konieczność wobec pojawiających się na gruncie estetyki głosów, aby w ogóle zrezygnować z rozpatrywania i opisywania zjawisk zachodzących obecnie w sztuce przez pryzmat kategorii dzieł sztuki, zachowując ją jedynie dla badania sztuki minionej.

W pierwszej części swego wystąpienia Władysław Stróżewski nawiązał do swych wcześniejszych teoretycznych ustaleń, zaprezentowanych między innymi w książce *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Wyodrębnił trzy płaszczyzny (orz je współkonstituujące), na których może być rozpatrywane dzieło sztuki – ontyczną, semiotyczną, aksjologiczną.

Ontologiczny wymiar dzieła sztuki związany jest z jego genezą, czyli z problematyką twórczości (przy czym warunkiem koniecznym twórczego działania jest innowacyjność, oryginalność), oraz z jego sposobem istnienia, a także strukturą. Profesor nawiązywał tutaj do średniowiecznej koncepcji dzieła jako rezultatu określonego typu czynności uporządkowanych zgodnie z pewnymi regułami (*recta ratio factibilium*) oraz do Plotyna koncepcji dzieła jako przedmiotu „przenoszącego” ideę, kontynuowanej przez Pseudo-Dionizego Areopagite, Jana Szkota Eriugene, Ficino, Albertiego, Hegla, Schopenhauera, a widocznej (przykładowo) w malarstwie Rafaela, Michała Anioła, Caravaggia.

Semiotyczny aspekt dzieła dotyczy tego, co zawiera ono w swej treści, to znaczy tego, co może być z niego wydobyte jako pewnego rodzaju przekaz. Należy przy tym podkreślić, że semiotyka jest dla Stróżewskiego interdyscyplinarną nauką o znaku, którego badanie posiada komparatystyczny charakter. Dzieło zawiera w sobie znaki, jak również sensory, w tym sensory głębokie. Istotne przy tym jest to zawieranie, które wskazuje na autonomię dzieła w jego funkcji przenoszenia znaków i sensów. A zatem, przy takim założeniu, świadome umieszczanie przez artystę w dziele znaków i sensów posiada charakter drugorzędny, podobnie jak mało istotne jest doszukiwanie się genezy sensów przenoszonych przez dzieło oraz ich interpretowanie przez pryzmat biografii artysty. Taka redukcjonistyczna procedura badawcza, w niektórych przypadkach pomocna przy wnikaniu w istotę twórczości jako takiej, stosowana może być na gruncie psychologii lub socjologii sztuki, nie przyczyniając się jednak bezpośrednio do postępu badań w ramach estetyki i filozofii sztuki.

Aksjologiczny wymiar dzieła to pewien dobór wartości, jakie ono posiada, przy czym te wartości mogą być nie tylko natury estetycznej (czy też artystycznej); może zaistnieć w dziele (przedmiocie estetycznym) odpowiednie zestrojenie wartości estetycznych z innymi, na przykład z wartościami moralnymi. Stróżewski – stwierdzając, że „dzieło sztuki jest podmiotem wartości” – opowiada się, w sporze o ich naturę, za aksjologicznym obiektywizmem – wartości nie są konstytuowane przez subiektywne przeżycia odbiorcy; stanowią immanentną własność dzieła, „wydobywaną” w procesie jego konkretyzacji, estetycznego przeżywania, odbioru.

O zaistnieniu dzieła można mówić tylko wtedy, gdy te trzy aspekty występują jednocześnie. Ważne jest, aby pamiętać, iż te wymiary dzieła

nie są sprowadzalne do siebie. Te dwie tezy (a zwłaszcza druga z nich) zostały wyeksponowane przez Profesora, który dostrzega, zwłaszcza we współczesnej sztuce i teoretycznej refleksji nad nią, niebezpieczeństwo redukcji jednego wymiaru do drugiego, przykładowo, sprowadzenia aspektu estetycznego do semiotycznego, czyli do traktowania dzieła jako wartościowego nie ze względu na jego estetyczność, lecz ze względu na zawarty w nim przekaz. Od pewnego czasu takie redukcyjne traktowanie dzieła jest coraz bardziej widoczne w refleksji nad sztuką. Przekaz ma tu charakter „samozwrotny”, tzn. jest tak skonstruowany, aby sprawiał wrażenie, że nie tyle odnosi się do przedmiotu, a w szczególności do jego materialnego, bytowego podłoża, ile zwraca głównie uwagę na samego siebie. W takim przypadku musi czymś zaskakiwać odbiorcę. Zakłada się, iż w normalnej sytuacji komunikat słowny podaje się w jak najprostszym języku. Jeśli zatem przekaz zostanie sformułowany inaczej niż zwykle (np. pojawi się w nim szczególnego rodzaju rytm), to tym samym wyróżnia się spośród innych komunikatów, zwraca na siebie uwagę i w ten sposób na tyle staje się atrakcyjny dla odbiorcy, że skupia on uwagę tylko na nim. Dzieje się tak często przy niepełnym przeżyciu estetycznym. Przy najwyższym poziomie znawstwa – koneserstwie – dzieło jest rozpatrywane między innymi dzięki „atrakcyjności” przekazu, na wszystkich wspomnianych płaszczyznach, a zatem wskazuje (na) oraz dookreśla ontologiczny, a także aksjologiczny wymiar dzieła. W tym sensie można powiedzieć, że semiologiczny wymiar odsyła do aksjologicznego oraz ontologicznego aspektu dzieła.

Jednak niektórzy estetycy skupiają się tylko – lub przede wszystkim – na aksjologicznej stronie dzieła, pomijając semiotyczny wymiar, który może mieć wpływ na jego wartość estetyczną, dlatego że sam fakt pojawienia się pewnego rodzaju „prawdziwości” odsłanianej przez dzieło, już rzutuje w jakiś sposób na „zwiększenie się” estetycznej wartości. Ponadto dopełnienie wymiaru ontologicznego przez dwa pozostałe aspekty dzieła powoduje, że odsłonięty jest nie tylko jego materialny fundament, ale również zawarta w nim idea (Plotyn) lub byt intencjonalny (Ingarden).

Jak stwierdził Profesor, można uczynić bardziej jasnymi i zrozumiałymi założenia, które przedstawił powyżej, rozważając te kwestie z punktu widzenia historii estetyki. Zatem, jeśli rozpatrywać się będzie samo dzieło sztuki (a nie np. przeżycie estetyczne czy estetyczną wartość), to widoczne jest istnienie w estetyce pewnej tendencji, która utrzymywała się przez długi okres – od starożytności do renesansu, a być może nawet do XVII wieku. Tendencja owa polega na traktowaniu dzieł jako czegoś, co zostało wytworzone i w dodatku obdarzone odpowiednimi kwalifikacjami, czyli jako przedmiotów przekształconych w dzieła sztuki zgodnie z zasadą *ratio faciendi*, tzn. według reguł właściwego wytwarzania. Jakie motywy uzasadniają fakt, iż taka działal-

ność jest w ogóle potrzebna, że do niej dążymy, to już inna kwestia, przekraczająca ramy wyznaczone tematem wykładu. Jednak bez wątpienia widoczny jest tu wpływ plotynizmu, objawiający się zarówno w postulacie jakiegoś odniesienia do natury, jak i późniejszym hasle jej przekraczania. Idea przekraczania natury została podjęta przez teoretyków, a także artystów renesansu, którzy potrafili w tym względzie nie tylko dorównać mistrzom antyku, ale nawet ich przewyższyć, co wcześniej zdawało się niemożliwe, ponieważ sztuki starożytne wydawały się niedoścignionym wzorem. Potem okazało się, iż Michał Anioł oraz inni artyści nie tylko potrafili przekroczyć kanony, charakterystyczne dla starożytnej sztuki, uważanej za uniwersalny, ponadczasowy wzorzec, ale także zdolni są, w pewnej mierze, do przekroczenia samej natury, na której się wzorowali w swej twórczości. Okazało się, że mogą powstać dzieła jeszcze wspanialsze niż te tworzone przez naturę. Akcent zatem jest tu położony na dzieło, na sztukę rozumianą jako pewnego rodzaju dyspozycję twórczą.

Od XVII stulecia następuje – jak zauważył Władysław Stróżewski – zmiana stosunku do sztuki, która zaczyna być traktowana jako „dostarczycielka” przyjemności. Takie nastawienie wobec sztuki przetrwało do Kanta i widoczne jest jeszcze w jego teorii piękna, ale już nie w jego koncepcji wzniosłości, gdzie kategoria „przyjemność” została poddana bardzo krytycznej refleksji. Pomimo to w XIX wieku, kiedy w ramach psychologii eksperymentalnej rozpoczęły się badania związane z odbiorem sztuki, a zwłaszcza dotyczące przeżycia estetycznego, kategoria „przyjemność” znowu pojawiła się w centrum uwagi estetyki, bowiem badano to, co się podoba lub nie, oraz dlaczego, z jakich powodów coś się podoba lub nie. Próbowano więc doświadczalnie udowodnić, że dzieło sztuki jest dostarczycielem odpowiedniej satysfakcji estetycznej. Takie ujęcie było również widoczne nie tylko u gestaltystów, ale przede wszystkim u Freuda. Znowu pojawia się tendencja do traktowania dzieła sztuki jako pewnego przekaznika treści. Obecnie znajdujemy się – według Stróżewskiego – w trzeciej fazie rozwoju sztuki (a być może u kresu tej fazy), która została zapoczątkowana przez Hegla, w jego koncepcji sztuki, a zwłaszcza w dążeniu przez sztukę do prawdy o rzeczywistości. Sztuka w tej fazie nabiera charakteru poznawczego.

Zarówno w trakcie wykładu prof. Stróżewskiego, jak i później, w czasie dyskusji, pojawiło się wiele istotnych problemów związanych ze sztuką i teoretyczną refleksją nad nią. Pozostaje żywić nadzieję, że następne spotkania Sekcji Estetyki PTF pozwolą na ich częściowe chociażby rozwiązanie.

Andrzej Warmiński – email: andrzej.warminski@interia.pl