

HENRYK KIEREŚ

KULTUROZNAWSTWO I PROBLEM SZTUKI

1. PROBLEM KULTUROZNAWSTWA

Sztuka jest przedmiotem wielu nauk i dyscyplin. W jej tajniki wnika filozofia, a także nauki szczegółowe społeczne i humanistyczne oraz krytyka artystyczna. Jest ona także obiektem względnie młodej dziedziny wiedzy: kulturoznawstwa. Dziedzina ta zdaje się *ex definitione* ogarniać całą kulturę, a więc obok sztuki – naukę, moralność i religię, ale warto odnotować, że uprawia się autonomicznie takie rodzaje „logii” czy „znawstw”, jak np. naukoznawstwo, etologię, politologię, religioznawstwo, prawoznawstwo. Wynika z tego, że kulturoznawstwo i inne „znawstwa” stoją przed ważnym problemem własnego statusu poznawczego oraz miejsca i roli (kompetencji) w pantheonie nauk, a szczególnie pośród nauk o kulturze. Jest to kwestia ważna, choć bowiem kulturoznawstwo zyskało status kierunku uniwersyteckiego, to jego oblicze – widziane z perspektywy programów studiów kulturoznawczych i podręczników wprowadzających w arkana tych studiów – jest wielce zróżnicowane i nieprzejrzyste. Dość powiedzieć, że w ich świetle kulturoznawstwo jawi się bądź jako swoista protonauka, która gromadzi materiał badawczy i tworzy przedpole dla nauk wyjaśniających fakty kulturowe, bądź też jako metanauka, której celem jest jakaś erudycyjna synteza wiedzy o kulturze¹.

Nie miejsce tu na rozstrzygnięcie kwestii statusu naukowego i kompetencji poznawczych kulturoznawstwa, niemniej jednak warto zasygnalizować dwie

Dr hab. HENRYK KIEREŚ, prof. KUL – kierownik Katedry Filozofii Sztuki w Instytucie Filozofii Teoretycznej na Wydziale Filozofii KUL; adres do korespondencji: Wydział Filozofii KUL, Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: azytek@wp.pl

¹ Zob. S. Kamiński. *Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*. Lublin: TN KUL 1970 s. 248 – szczególnie rozdział V „Typy poznania naukowego”.

ważne sprawy. Otóż, po pierwsze, historia kultury dowodzi, że studia nad kulturą wzięły swój początek na etapie przewycięzania kultury mitologicznej. To właśnie mity, czyli poetyckie wizje i zarazem pierwsze próby „wyjaśnienia” zagadki świata i celu ludzkiego życia, stały się przedmiotem zorganizowanych dociekań. Pierwociny tych dociekań miały charakter raczej hobbystyczny i poznawczo naiwny, ale to właśnie z nich wyłoniły się mitografie czy mito-logie (mito-zofie), które opisywały mity, porządkowały je oraz wnikały myślowo w ich sens i rolę w ludzkim życiu. Wspomniane „grafie” i „logie” dały początek naukom humanistycznym, filologicznym i historycznym, te zaś stopniowo obejmowały wszystkie sfery działalności kulturowej człowieka. Zajmowano się nie tylko kulturą rodzimą, lecz również kulturą krajów ościennych oraz odkrywanych dzięki wojażom i podbojom. I tak jest po dziś dzień. Kultura jest wdzięcznym przedmiotem rozmaitych dociekań, albowiem – podkreślmy to – wątek kulturowy jest nieodłączny od wszelkiej świadomej i celowej działalności człowieka. Kultura jest przecież sposobem bytowania człowieka w świecie, jest ona uprawą (racjonalizacją) zastanego świata, a jej wyłącznym celem jest sam człowiek².

W dociekaniach kulturoznawczych uwzględnia się aspekt historyczny faktów kulturowych, ale zasadniczo akcentuje się ich aspekt ideowy, chodzi bowiem o dotarcie do racji bytu (sensu) tych faktów. Cel ten osiąga się, poznając przyczyny (racje), którymi kierował się ich twórca, i/lub śledząc ich konsekwencje kulturowe; nie chodzi o ich wpływ na kulturę lokalną, lecz głównie o ich uniwersalność, czyli doniosłość dla kultury jako kultury. Taka przynajmniej jest praktyka badawcza nauk o kulturze, nie zadowolają się one faktografią, lecz chcą badane kultury zrozumieć i ocenić. Charakterystyczne, że wspomniana praktyka kłóci się często z postulatem badawczym w humanistyce, który ogranicza jej kompetencje poznawcze i skazuje ją na tzw. deskryptywizm. Praktyka badawcza w naukach o kulturze dowodzi zatem, że nauki te nie tylko opisują fakty kulturowe, lecz przede wszystkim docierają do przyczyn takich faktów oraz poddają te fakty ocenie. Ich ocena jest nieunikniona, albowiem – jak pokazuje nasze codzienne doświadczenie – nie każdy fakt kulturowy jest zarazem faktem kulturotwórczym, czyli takim faktem, który realnie bogaci ludzką kulturę. Wynika z tego, że kluczową teoretycznie kwestią w kulturoznawstwie jest kwestia kryterium oceny wyjaśnianych faktów kulturowych. Teoria nauki podpowiada, że kryterium takie musi spełnić trzy warunki, a mianowicie musi być obiektywne, uniwersalne

² Por M.A. K r a p i e c. *Człowiek i kultura*. Lublin: PTTA 2008.

oraz neutralne, czyli osadzone na racjach przedmiotowych, ogarniające wszystkie fakty kulturowe i pozbawione aprioryzmów czy partykularyzmów. Do problemu tego powrócimy.

Po drugie, wzrost zainteresowania kulturą, a nawet swoista moda na kulturoznawstwo nie dokonuje się w próżni ideowej i – jak można sądzić – jest wyraźnie inspirowana przez ideologię tzw. multikulturalizmu. Ideologia ta głosi, że wszystkie istniejące kultury są sobie równe, czyli równosilne co do swej jakości i sposobu stawiania i rozstrzygania istotnych dla człowieka zagadnień. Odnotujmy *ad hoc*, że teza ta jest w konflikcie z naszym codziennym doświadczeniem, a jej naiwna akceptacja prowadzi do relatywizmu kulturowego, ostatecznie zaś do antropologicznego nihilizmu. Jak było już mówione, kultura jest sposobem bytowania człowieka w świecie, na jej gruncie rozstrzyga on kwestię ostatecznego celu (*sensu*) własnego życia. A rozstrzyga różnie i jakże często wbrew własnej naturze! Kultury różnią się szczeblem samoświadomości, czyli stopniem rozpoznania, kim jest i ku czemu zmierza człowiek. I choć kultury jako kultury nie są sobie wrogie, to jednak pamiętać należy, że każda konkretna kultura jest kształtowana w łonie jakiejś określonej cywilizacji, czyli metody (ustroju) życia społecznego, i że to właśnie cywilizacje konkurują z sobą, są zarzewiem konfliktów i wojen prowadzonych w imię własnej kultury. Historia człowieka pokazuje, że istniały i nadal istnieją cywilizacje ułomne i nikczemne moralnie, w ramach których kultura doznaje zwyrodnień i staje się antykulturą³.

Przywołane fakty jednoznacznie świadczą przeciwko ideologii multikulturalizmu, a jej propagandowy impet i polityczne wsparcie przez tzw. globalizm nasuwają podejrzenie, że za tezą o równosilności kultur kryje się utopijne marzenie o „ogólnoludzkiej kulturze”. Historia kultury dowodzi także, że ten rodzaj „myślenia życzeniowego”, technicznie rozpoznany jak utopizm, prześladowuje człowieka od początku jego dziejów i że będące jego dzieckiem syntezy kulturowe (cywilizacyjne) kończą się koszmarem cywilizacyjnym i kryzysem kulturowym. Odnotujmy jeszcze, że omawiana ideologia wyrasta myślowo z tradycji idealizmu i jego pseudofilozofii, w świetle których ludzka kultura jest polem projekcji mitów i ekspresji psychiki człowieka. Rzecz jasna ta zależność każe przenieść ciężar dyskusji na filozofię i w jej błędach szukać przyczyn multikulturalizmu (globalizmu).

³ Zob. F. Koneczny. *O ład w historii*. Wrocław: Nortom 1999; H. Kiereś. *Człowiek i cywilizacja*. Lublin: Fundacja „Servire Veritati”, Instytut Edukacji Narodowej 2007.

2. SZTUKA I TEORIA SZTUKI DZIŚ

Można sądzić, że współcześnie znaczną popularnością cieszą się dwie opinie na temat sztuki. Według pierwszej słowo „sztuka” oznacza sztuki tzw. piękne – literackie i plastyczne; tworzą one struktury czy faktury według kryterium piękna *resp.* wartości estetycznych, a ich wyłącznym celem jest wzbudzenie w odbiorcy sztuki tzw. przeżycia estetycznego. Odnotujmy, że opinia ta zawężyła zakres pojęcia sztuki i prowadzi do tzw. estetyzmu, który autonomizuje sztukę w kulturze, czyli czyni ją celem samym w sobie. Według drugiej opinii sztuka jest dziedziną względności sądu i subiektywnego upodobania, można o niej – o jej dziełach – powiedzieć cokolwiek, a wszystko, co się powie, będzie w równej mierze prawdziwe. Opinie te są znane od dawna, lecz miały one charakter marginalny w debacie nad sztuką, natomiast w czasach nowożytnych i współcześnie urosły do rangi pewnika, szermuje się nimi jako oczywistościami. W konsekwencji zarówno artyści, jak i teoretycy sztuki i jej miłośnicy posługują się znacznie okrojonym pojęciem sztuki, a to, co się za tym pojęciem kryje, podlega subiektywizmowi i relatywizmowi poznawczemu. Wyrazem obu opinii jest teza, według której i sztuka, i teoria sztuki zmierzają „wieloma torami”, owa „wielotorowość” zaś jest dobrodziejstwem, świadczy bowiem o żywotności sztuki i jej wielowykładalności, a co ważniejsze – wzbogaca kulturę i dynamizuje jej wewnętrzny dialog.

Przedstawiony pogląd na sztukę i teorię sztuki ucieleśnił się w sztuce tzw. awangardy, a swoje spełnienie znalazł w tzw. antysztuce, czyli zawłaszczył cały wiek XX. Rzecz jasna niejako po drodze doznał wielu modyfikacji i rozmaitych radykalizacji, a ostatecznie okrzepł w manifestie, który określił sztukę jako domenę wolności i kreatywności (*freedom and creativity*). W różnych wersjach tego manifestu podkreśla się, że nowa sztuka – właśnie antysztuka – zarzuca tradycyjną poetykę, opartą na mimetyzmie (naśladowaniu-przedstawianiu świata) i kallizmie (traktowaniu piękna jako kryterium sztuki), na rzecz tezy, że „sztuką jest to, co za sztukę zostanie uznane”. Ta wysoce osobliwa teza doczekała się wsparcia myślowego na gruncie tzw. antyesencjalizmu, poglądu głoszącego, że teoria sztuki jest logicznie niemożliwa. Zdaniem antyesencjalistów – i zarazem antyestetyków – dowodzą tego dzieje teorii sztuki, które są pouczającą historią notorycznego i skutecznego unieważniania kolejnych teorii (definicji) sztuki przez praktykę artystyczną. Antysztuka stanowi zwieńczenie tego procesu, a był to proces wyzwiania się sztuki z więzów rzekomych uniwersalnych teorii estetycznych⁴.

⁴ W sprawie antyesencjalizmu zob. H. K i e r s i ć. *Spór o sztukę*. Lublin: RW KUL 1996 s. 50 n.

Nietrudno dostrzec, że ta rewolucyjna myśl o sztuce jest – wbrew samej sobie – związana z jakąś określoną teorią. Jaką? Otóż według antyartystów sztuka-antyszuka jest „formą życia”, formą pierwotnego i autentycznego bytowania człowieka w świecie. Dzięki kreatywności chroni ona wolność – depozyt człowieczeństwa, a tym samym pokazuje, że kultura jest jedynie zbiorem konwencji. Konwencje te mają skłonność do petryfikowania się i występowania w szacie „jedynie słusznych” teorii, czego konsekwencją są różne postaci totalitaryzmu i monizmu kulturowego. Sztuka wyzwolona spod kurateli tradycji i jej esencjalizmu „estetyzuje” świat, czyli dowodzi, że jest on miejscem niekończącej się kreacji. Tym samym jest ona działalnością ze wszech miar polityczną, mianowicie demaskuje totalitaryzm (esencjalizm) tradycyjnej kultury oraz „wyzwala wolność” ludzką, zabezpiecza człowieka przed popadaniem w niewolę rozmaitych „metanarracji” czy „wszechobejmujących teorii”.

Przywołana wykładnia istoty i racji bytu sztuki wpłynęła na teorię sztuki, która od kilku stuleci występuje w szacie estetyki. Jak już było mówione, estetykę przestawia się dziś na tory antyestetyki, wyzbytej z „pokusy esencjalizmu”, a ma w tym pomóc respektowanie dewizy: „Sztuka wpierw – potem filozofia” („Art first – philosophy after!”). Według tej formuły uprawia się estetykę-antyestetykę jako dyscyplinę podporządkowaną zasadzie deskryptywizmu, a więc w oparciu o pozbawiony ocen opis dokonań sztuki (bo oceny są wyrazem subiektywnych preferencji) bądź też za pomocą metody „egzystencjalnego komentarza”, czyli poszukiwania w sztuce-antyszuce nowych, poszerzających wolność doświadczeń⁵.

Choć działania antyartystów uderzają w podstawy ludzkiej kultury i europejskiej cywilizacji, nie brakuje teoretyków, którzy je z entuzjazmem komentują, doszukując się w nich przysłowiowego „kamienia filozoficznego”. Z kolei estetycy starszej generacji, przywiązani do traktowania sztuki (wąsko rozumianej!) jako domeny piękna czy wartości estetycznych, dostrzegają nihilizm kulturowy ideologii „anty”, lecz są raczej bezradni wobec krytycznych argumentów, jakie są wysuwane pod adresem estetyki tradycyjnej przez zwolenników tej ideologii. Dlaczego? Bo sztuka awangardowa była słuszną reakcją na estetyzm (parnasizm) w teorii sztuki. Estetyzm jest redukcjonizmem, zawęży bowiem pojęcie sztuki i umieszcza ją w neutralnej

⁵ Zob. np. M. Weitz. *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*. Chicago: University of Chicago Press 1977; A. Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Prentice Hall 1986.

przestrzeni „bezinteresownego przeżycia estetycznego”. Godnym uwagi aspektem manifestu awangardy artystycznej jest zatem upomnienie się o związek sztuki z rzeczywistością ludzkiego życia i kultury, ale wystawiona przez nią recepta, realizowana fanatycznie przez dzisiejszych antyartystów, jest gorsza od estetyzmu, chce bowiem budować kulturę na jej negacji.

Jak już było sygnalizowane, u podstaw wszelkich wizji i koncepcji kulturowych, traktujących o nauce, moralności, religii i sztuce, leży filozofia, a dokładniej mówiąc, leży jakaś filozoficzna myśl, która wprost bądź pośrednio rozstrzyga kluczowe kwestie dotyczące bytu, człowieka i celu jego życia. A jak wiadomo, filozofia jest wewnętrznie zróżnicowana, z czego wynika, że u podstaw wszelkich sporów leży spór o filozofię. Bez rozstrzygnięcia tego sporu wszystkie debaty kulturowe skazane są na jałowość. Każda ze stron sporu przedstawi własne argumenty, żywiąc przekonanie o ich słuszności, rzecznika tradycji zaś spotka zarzut reakcyjności, czyli lekceważenia „ducha czasu” i postępu.

3. FILOZOFIA A PROBLEM TEORII SZTUKI

Jeden z kluczowych argumentów antyesencjalizmu głosi, że dowodem na niemożliwość teorii sztuki i zarazem względność (otwartość) jej pojęcia jest gąszcz rozmaitych estetyk, które od greckiej starożytności po dziś dzień chcą okiełznać myślowo fenomen sztuki. Próby te kończą się fiaskiem, a ich konsekwencją jest redukcjonizm i normatywizm, które hamują postęp w sztuce i wytwarzają nawyki percepcyjne w kulturze. Należy przyznać, że wspomniany gąszcz estetyk jest faktem. Kiedy jednak na ów fakt spojrzymy z perspektywy filozofii, to z łatwością dostrzeżemy, że wspomniany gąszcz to w istocie różne wersje lub myślowe hybrydy trzech ujęć problemu sztuki. Filozofia nie jest monolitem ideowym, a jej dorobek myślowy tworzą dwie tradycje: idealizm i realizm. Z tradycji idealizmu wyrastają dwie skrajnie przeciwstawne koncepcje sztuki: „maniczno”-ekspresyjna i „ejdetyczna”, natomiast wizytówką realizmu jest teoria „prywatywna”⁶.

Jak wiadomo, filozofia była głosem sprzeciwu wobec mitologicznych „wyjaśnień” zagadki świata, a u jej podwalin legło legendarne naukotwórcze pytanie: „Dlaczego świat istnieje i jakie są przyczyny jego integralności

⁶ Zob. H. K i e r e ś. *Spór o teorię sztuki*. W: t e n ż e. *Służyć kulturze*. Lublin: Instytut Edukacji Narodowej 1998 s.127-144.

(celowości, racjonalności) bytowej?”. Pytanie to określa wspólną perspektywę poznawczą dla wszelkiej filozofii: dotrzeć do przyczyn ostatecznych i zrozumieć świat, lecz stawia przed problemem metody wyjaśniania i punktu wyjścia poznania filozoficznego. Filozofowie stają przed kwestią: czy zaufać naturalnemu doświadczeniu, czy też wziąć je pod „szkiełko i oko” krytyki? I właśnie idealizm (od gr. ἰδέα – ‘obraz rzeczy’) opowiada się za krytyczną puryfikacją naturalnego doświadczenia, a czyni to w imię wyeliminowania z poznania naukowego błędów i fałszów, determinujących je idoli i złudzeń poznawczych. Zabieg taki ma oczyścić poznanie z fantomów i ujawnić poznawczo „rzeczywistą rzeczywistość”.

Charakterystyczne, że tradycja idealizmu rozpadła się na dwa wrogie sobie nurty: racjonalizm i irracjonalizm. Racjonalizm stoi na gruncie poglądu, według którego jedynym wiarygodnym (niepowątpiewalnym) źródłem wiedzy jest ludzki rozum. Musi on wszakże spełnić dwa warunki, mianowicie musi działać autonomicznie, czyli niezależnie od innych władz poznawczych czy źródeł wiedzy, oraz musi być autarkiczny, czyli samowystarczalny w pozyskiwaniu wiedzy. Natomiast irracjonalizm neguje lub osłabia rolę rozumu w procesie poznawania i preferuje zmysły (sensualizm), wolę (woluntaryzm), uczucia (emotywizm), pozaracjonalny wgląd (intuicjonizm ekstatyczny) lub „ślepy” akt wiary (fideizm).

Oba nurty tradycji idealizmu są, rzecz jasna, wewnątrznie zróżnicowane i pełne meandrów myślowych, a historię tej tradycji piszą dramatyczne „przewroty kopernikańskie”, które podejmują daremny trud wydobycia filozofii z „pułapki Cogito”. Co gorsza, idealizm dominuje statystycznie w filozofii, a tym samym potężnie oddziałuje na kulturę i dlatego właśnie jego pseudofilozofie są naiwnie traktowane jako wykładnie postępu poznawczego. Tworzące go nurty – racjonalizm i irracjonalizm – prowadzą jałowy spór: esencjalizm czy antyesencjalizm? Spór ten sięga początków filozofii i jest sporem nierozstrzygalnym, tradycja filozofii krytycznej bowiem błędnie postawiła problem filozofii, ta zaś uwikłała się w idealizm i zamiast wyjaśniać świat – jako fakt dany w naturalnym doświadczeniu – projektuje jego rozmaite modele (ontologie). Modele te pozostają w jawnym konflikcie z realnym światem, a potraktowane serio, jako „recepty” na działalność kulturową człowieka, zachwaszczają tę działalność absurdem antykultury⁷.

Na czym polega błąd idealizmu? Chociaż krytycyzm wydaje się być spełnieniem najszczytniejszych postulatów naukowości, to wbrew nadziejom

⁷ Por. M.A. K r a p i e c. *Filozofia – co wyjaśnia?* Warszawa: Gutenberg-Print 1977.

owocuje on oderwaniem poznawania (wyjaśniania) filozoficznego od jego przedmiotu właściwego: realnego świata, a w konsekwencji zamianą poznawania na czynność myślenia o świecie za pomocą idei krytycznie wypreparowanych z doświadczenia i utworzonych na potrzeby systemowe. A myślenie jest czynnością świadomą, ale nie jest czynnością poznawczą! Leży ono u podstaw sztuki, a ta jest czynnością konstruowania określonych układów treści według przyjętego kryterium. Wynika z tego, że idealizm zamienia filozofię na sztukę. Wyróżnione wcześniej koncepcje sztuki: „maniczno”-ekspresyjna i „ejdetyczna” są owocem opisanego błędu, nie wyjaśniają one zatem faktu sztuki, lecz apriorycznie projektują jej obraz, pozostają we wzajemnym konflikcie i uzurpują sobie prawo do wyłączności. Według koncepcji „ejdetycznej” sztuka ma ucieleśniać wieczne i niezmiennie idee, ideały czy wartości, te zaś określa się zgodnie z założeniami systemowymi danej odmiany racjonalizmu. W efekcie pojawia się wspomniany gąszcz estetyk i poetyk, a każda z nich jest naznaczona piętnem aprioryzmu (normatywizmu) i redukcjonizmu, każda zawęża pojęcie sztuki, definiuje bowiem sztukę według własnych kryteriów systemowych. Z kolei antypoda „ejdetyzmu”, czyli koncepcja „maniczno”-ekspresyjna, głosi, że źródłem twórczości artystycznej są pozaracjonalne sfery bytu ludzkiego, np. jakiś szlachetny szal, wyobraźnia czy fantazja, geniusz twórczy, intuicja ekspresja bądź kreatywność rozumiana jako nieskrępowana żadnymi normami kulturowymi eksploracja możliwości. Jasne jest zatem, że w sztuce nie obowiązują żadne uniwersalne, określane przez filozofię kanony i kryteria, a przewyciężanie samej siebie, wyzwalenie się sztuki z „dyktatu formy” stanowi jej istotę i rację bytu⁸.

Jest jeszcze jeden, niezwykle ważny poznawczo kontekst ideowy obu koncepcji sztuki, jaki tworzą ideologia społeczna tzw. modernizmu i jej współczesna transformacja – postmodernizm. Obie ideologie są pokłosiem idealizmu. I tak modernizm wyrasta z racjonalizmu, jego wizytówką są utopizm, czyli zamysł przebudowy świata i uszczęśliwienia człowieka, i scjentyzm – kult wiedzy przyrodniczej, czego społecznym wyrazem są socjalizmy monopartyjne: komunizm, faszyzm i nazizm (komunizm narodowy). Rzecz jasna modernizm zniewolił kulturę, a od sztuki wymagał, aby była gloryfikacją jego wizji, co miało się realizować w ramach poetyki tzw. realizmu socjalistycznego, czyli uwzniośłonego ideologicznie neoklasycyzmu. Charakterystyczne, że wielu twórców i teoretyków sztuki z entuzjazmem, w imię

⁸ H. K i e r e ś. *Sztuka wobec natury*. Radom: Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne 2001.

„dziejowej konieczności” i postępu, oddało swoje pióra, pędzle i dłuta na usługi estetyki modernizmu. Odnotujmy jeszcze, że jedną z cech tej estetyki była wrogość do sztuki awangardowej, bo ta – jak pamiętamy – wzięła rozbrat z kanonem klasycystycznym i z jego estetyzmem. Pamiętać jednakże należy, że choć realizm socjalistyczny pojmował sztukę estetycznie, uznawał piękno *resp.* wartości estetyczne w ich roli kryterium sztuki, to jednak lansował ideę sztuki tzw. zaangażowanej, jak określała to ideologiczna dyrektywa: „Klasycznej w formie – socjalistycznej w treści”, daleki zatem był od hasła „Sztuka dla sztuki!”, które uchodzi za dewizę estetyzmu.

Natomiast postmodernizm jest owocem historycznego krachu „projektu modernistycznego”, jego cywilizacyjnego totalitaryzmu i monizmu (esencjalizmu) kulturowego. Czerpie on swą siłę z krytyki modernistycznego kulturowego rozumu i jego „niewzruszonych zasad”, a czyni to w imię woluntaryzmu antropologicznego i cywilizacyjnego liberalizmu, najstarszego historycznie socjalizmu. Chce chronić jednostkę ludzką przed zakusami „wszechobejmujących teorii” i dlatego promuje multikulturalizm i ideologię „anty”. I znowu, sytuacja w sztuce pokazuje, jak wielu teoretyków i artystów, do niedawna orędowników modernizmu, uległo „duchowi czasu” bądź presji mody i bezkrytycznie akceptuje pogląd o rzekomej „dziejowej konieczności” postmodernizmu, włącza się w nurt antykultury z nadzieją, że jest ona ostateczną ideowo i historycznie wykładnią wszelkich ludzkich problemów⁹.

Przypadek obu ideologii ilustruje wcześniej postawioną tezę, że sztuka nie powstaje w próżni myślowej, rodzi się zawsze w kontekście określonej kultury i kształtującej tę kulturę cywilizacji. U podstaw każdej cywilizacji i kultury leży natomiast jakaś myśl filozoficzna, profesjonalna czy amatorska, wyartykułowana w jakimś światopoglądzie czy ideologii lub nieświadomie założona. Człowiek jest rozumny i wolny, ale jest przez kulturę warunkowany (nie jest determinowany!) i jeśli brak mu rzetelnej wiedzy i samowiedzy, a kultura jest zainfekowana pseudofilozofią, wówczas jego myśl i działanie dostają się w tryby jakiejś ideologii, są tej ideologii obrazem i wyrazem. Idealizm jest przyczyną ideologizacji kultury i drogą do antykultury. Spójrzmy na tradycję realizmu filozoficznego i jego teorię sztuki.

⁹ Zob. H. K i e r e ś. *Trzy socjalizmy. Tradycja łacińska wobec modernizmu i postmodernizmu*. Lublin: Fundacja „Lubelska Szkoła Filozofii” 2000.

4. REALIZM I „PRYWATYWNA” TEORIA SZTUKI

Realizm stoi na stanowisku, według którego spontaniczne (naturalne) doświadczenie, doświadczenie leżące u podstaw świadomego życia człowieka, stanowi punkt wyjścia i zarazem określa horyzont, w ramach którego mieści się przedmiot właściwy wyjaśniania filozoficznego. Wszelka refleksja (krytyka) zakłada to doświadczenie i może się nabudować jedynie na nim, jego zaś negacja prowadzi z konieczności do idealizmu i jego fascynujących, lecz pseudonaukowych dywagacji. Świadoma tej nieuniknionej konsekwencji tradycja realizmu sformułowała konieczne, uniwersalne i neutralne poznawczo warunki wyjaśniania filozoficznego i jednocześnie konieczne kryteria debaty metafizycznej, czyli dyskusji nad samą filozofią, mianowicie głoszone sądy muszą być wewnętrznie niesprzeczne oraz prawdziwe, należy przewidywać konsekwencje głoszonych poglądów oraz przywołać poznawczo-myślowy dorobek tradycji filozoficznych. Wymienione kryteria obowiązują w filozofii i w każdym odpowiedzialnym dyskursie kulturowym¹⁰.

Filozofia sztuki jest tzw. partykularyzacją metafizyki ogólnej (teorii bytu), a wyróżnia się ją z uwagi na doniosłość sztuki w ludzkim życiu oraz ze względów dydaktycznych.

Punktem wyjścia jest fakt sztuki jako fakt bytowy: sztuka istnieje i jest konsekwencją racjonalnego i celowego działania człowieka. Fakt ten należy wyjaśnić, czyli dotrzeć do jego ostatecznych (koniecznych) przyczyn. W tym celu wyróżnia się trzy aspekty badawcze: „Co to jest sztuka?”, „Jaka jest racja istnienia sztuki?” oraz „Jaki jest związek sztuki z prawdą, dobrem, pięknem i religią?”. Kolejność pytań uwzględnia poznawczą zależność wyrażonych w nich kwestii – np. nie wyjaśni się problemu przyczyny celowej sztuki, jeśli nie określi się jej istoty; nie rozpozna się związku sztuki z prawdą czy pięknem, jeśli nie wyjaśni się, czym sztuka jest i jaka jest jej przyczyna celowa.

A. CO TO JEST SZTUKA?

Historycznie pierwsze próby określenia istoty sztuki, urobienia jej definicji istotowej, zgodnie głoszą, że sztuka jest świadomą i celową twórczością. W nawiązaniu do tych intuicji Arystoteles określa ją jako

¹⁰ Zob. tenże. *Konieczne kryteria dyskursu filozoficznego*. W: A. Maryniarczyk, K. Stępień (red.). *Zadania współczesnej metafizyki: Spór o rozumienie filozofii*. Lublin: PTTA 2009 s. 149-165.

„trwałą dyspozycję rozumu praktycznego do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia”¹¹, co Tomasz z Akwinu ujmuje w lapidarnej formule: „Ars est recta ratio factibilium”¹² – sztuka jest zasadą poprawnego wytwarzania tego, co zamierzone. Określenia te akcentują jedną z ważnych stron problemu sztuki, a mianowicie, że jest ona jakością (sprawnością, cnotą) ducha ludzkiego, kiedy jego podmiotem jest rozum tzw. praktyczny, czyli rozum ludzki wykorzystujący posiadaną wiedzę w działaniu, wytwarzaniu bądź postępowaniu (moralności).

Odnotujmy, że przywołana definicja spełnia istotne warunki poznawcze, jest bowiem określeniem (a) zwięzłym, (b) uniwersalnym, ogarniającym wszelką wytwórczość: sztuką jest logika i poezja, medycyna i rolnictwo, muzyka i budownictwo, szewstwo i taniec itd., (c) analogicznym, czyli respektującym wielość sztuki i ich specyfikę, (d) neutralnym, czyli nieskażonym błędem esencjalizmu. Wbrew jednak tym, wydawałoby się, bezdyskusyjnym zaletom klasycznej definicji sztuki jej krytycy podnoszą dwa zarzuty. Po pierwsze, definicja ta jest za szeroka, włącza bowiem w zakres pojęcia sztuki nie tylko sztuki piękne, lecz także rzemiosła, np. szewstwo czy budownictwo, a nawet nauki, np. logikę i medycynę. Po drugie, jest ona banalna poznawczo, ponieważ nie rozstrzyga problemu koniecznych kryteriów sztuki artystycznie udanej. Czy te wątpliwości są zasadne?

Unieważnia je nasze doświadczenie i zawarte w nim oczywistości, mianowicie wytwarzanie czegokolwiek zakłada obecność którejś ze sztuk; każda ze sztuk korzysta z wiedzy, jest tej wiedzy ucieleśnieniem; piękno, czyli doskonałość dzieła jest sprawdzianem w każdej ze sztuk. Sztuka jest zawsze tam, gdzie człowiek celowo i świadomie wytwarza, niezależnie od tego, co wytwarza i na gruncie jakiej sztuki. Natomiast zarzut o braku w definicji klasycznej wzmianki dotyczącej kryteriów oceny sztuki może być postawiony jedynie z pozycji esencjalizmu, stanowiska błędnego, skażonego aprioryzmem. Doświadczenie pokazuje, że takim kryterium jest piękno, ale wyjaśnienie problemu piękna wymaga odpowiedzi na pytanie, jaka jest ostateczna racja bytu sztuki. Warto jeszcze odnotować, że szereg nieporozumień w debacie nad sztuką ma swoje źródło w braku odróżnienia różnych aspektów problemu sztuki. Pojęcie sztuki jest pojęciem analogicznym i oznacza (a) sztukę jako cnotę, czyli trwałą dyspozycję do wytwarzania, (b) sztukę jako czynność wytwarzania według zasad danej sztuki, (c) sztukę jako

¹¹ *Etyka Nikomachejska* VI 4 (1140 a, b).

¹² *STh* I-II 57, 3; 4, 1.

zasadę wytwarzania tego, co zamierzone, (d) sztukę jako dzieło sztuki, czyli rezultat czynności wytwarzania, i wreszcie (e) sztukę jako dział kultury.

B. JAKA JEST RACJA BYTU SZTUKI?

Kwestia ta również znalazła intuicyjne rozstrzygnięcie w kulturze starożytnej Grecji, a złożyły się na nie dwa spostrzeżenia. Pierwsze głosiło, że sztuka dopełnia braki, a drugie, że sztuka naśladuje naturę. Wymienione wątki poznawcze powiązał teoretycznie Arystoteles, jego zaś komentator, Tomasz z Akwinu, wyraził jego myśl w tezie: „Ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit”¹³ – „Sztuka naśladuje naturę i dopełnia zastane w niej braki”. Tak więc ostateczną przyczyną istnienia sztuki jest fakt występowania braków bytowych, sposobem ich eliminacji zaś jest naśladowanie natury. W przytoczonej tezie spotykamy ważne pojęcia filozoficzne: natura, brak, naśladowanie.

Prekursor tradycji realizmu, Arystoteles, po rozprawieniu się z błędem idealizmu stwierdza między innymi, że otaczający nas świat jest światem złożonym z bytów-konkretów i że jest to świat dynamiczny, w którym ma miejsce ruch i zmiana. Dlaczego? Albowiem, jak wyjaśnia, istniejące byty są współtworzone przez szereg czynników, pośród których istotną rolę odgrywają forma substancjalna oraz materia. Formy bytowe są trwałym i niezmiennym podmiotem ruchu i zmiany, zasadą dynamizmu bytowego. Proces powstawania bytów tworzących świat przyrody (bytów „z natury”) polega na unifikacji formy z „pobudzającą” ją, lecz bierną materią, tzw. materią pierwszą jako czystą potencjalnością, możliwością bycia tym lub tamtym bytem. I właśnie ta dynamiczna współzależność obu czynników, uwarunkowana nie tylko „oporem” materii, która pod wpływem formy ma przejść z możliwości do aktu i wespół z formą ukonstytuować byt-konkret, lecz także uwarunkowana wpływem nie zawsze korzystnych czynników zewnętrznych może spowodować wystąpienie w bycie-konkrete rozmaitych braków. Czym jest brak? Jest negacją bytu w jakimś jego aspekcie, a dokładnie mówiąc, jest on tym, czego ów byt nie posiada, a co powinien posiadać na mocy własnej natury. Braki bytowe są niepożądane, ograniczają bowiem dynamizm konkretności i utrudniają, a nawet uniemożliwiają mu osiągnięcie właściwego celu jego bytowania, celu zawartego w jego formie. Miejscem ich pojawiania się jest sfera tzw. przypadłości bytowych, czyli to wszystko, co integruje i doskonali byt-konkret.

¹³ *In IV Sent.* 42, 2, 1c.

Doświadczane byty poznajemy zawsze ogólnie, pod kątem ich form substancjalnych, tworzących rodzaje i gatunki bytowe, dzięki czemu odkrywamy, co w konkretnie jest ważne, czyli co powinien posiadać „z natury”, a czego mu brak, np. wiemy, że człowiek jest bytem rozumnym, a zatem doskonałością bytową należną mu „z natury” jest mądrość; niewiedza czy głupota są przeciwne ludzkiej naturze, są brakami bytowymi. Rozpoznanie braku daje człowiekowi sposobność jego eliminacji, a do tego konieczna jest sztuka! Gdyby natura urzeczywistniała wszystkie możliwości bytowe w każdym konkretnie oraz wszystkie możliwości (np. człowiek posiadałby wiedzę wrodzoną, a przyroda sama budowałaby domy i komponowała utwory muzyczne), człowiek nie potrzebowałby sztuki. Odnotujmy jeszcze dwie ważne sprawy. Otóż w zakresie pojęcia braku bytowego mieszczą się braki obecne w bytach-konkretach oraz możliwości bytowe, np. możliwe jest zbudowanie mostu, ta możliwość bowiem jest zawarta w możliwości natury (most jest materializacją praw metafizycznych: tożsamości, niesprzeczności i racji bytu, oraz określonych praw przyrodniczych). I pod drugie, sztuka eliminuje braki, czyli doskonali zastany świat w dwojaki sposób, mianowicie wspomaga działanie natury, np. w medycynie czy hodowli, bądź też transponuje zasady działania natury na byty sztuczne, np. w budownictwie, muzyce czy malarstwie.

Sztuka doskonali świat naśladowując naturę. Na czym „naśladowanie natury” przez sztukę polega? Odnotujmy wpierw, że pojęcie naśladowania (gr. *μίμησις*, łac. *imitatio*) jest do dziś przedmiotem sporu w teorii sztuki. Jedni są zdania, że określa ono istotę sztuki, bo odróżnia działanie sztuki od dynamizmu natury, a samo naśladowanie natury pojmują jako „kopiowanie czy też przedstawianie (*representation, Darstellung*) tego, co w świecie zastane, natomiast drudzy wiążą regułę naśladowania ze sztuką tradycyjną i raczej poślednią, a istoty sztuki – prawdziwej sztuki – upatrują w konstruowaniu nowych form lub wyrażaniu głębin ducha ludzkiego. Konsekwencją tej różnicy zdań jest kolejny, jałowy poznawczo spór między mimetyzmem a kreacjonizmem w teorii sztuki. Doświadczenie dowodzi, że w sztuce ma miejsce i konstruowanie, i wyrażanie, ale obie aktywności mają charakter naturalny i suponują naśladowanie.

Kiedy Arystoteles porównuje ze sobą wytwórczość „z natury” i sztukę, podkreśla, że łączy je celowość oraz że celowość natury tworzy kontekst bytowania człowieka i jest miarą celowości (sensowności) ludzkiej działalności kulturowej. Inaczej mówiąc, każde sprzeniewierzenie się celowości natury prowadzi do wynaturzeń w kulturze, uprawie świata. Komentujący tę

myśl Tomasz z Akwinu dopowiada: „Artifex utitur materia, quam natura facit” oraz „Ars imitatur naturam in sua operatione”¹⁴ – „Artysta, posługując się materia, wytwarza tak, jak natura”, czyli „Naśladuje naturę w sposobie jej działania”. Natura zatem – co warto powtórzyć – jest kontekstem bytowania człowieka, to w jej horyzoncie człowiek buduje niszę kulturową, a także jest ona sprawdzianem celowości poczynań człowieka, ich kulturotwórczej doniosłości. Jak już było mówione, wyłącznym celem sztuki jest człowiek, a dokładnie mówiąc, celem tym jest ludzkie życie, życie *hic et nunc* konkretnego człowieka, widziane integralnie, a więc we wszystkich jego przejawach. Wynika z tego, że jakość (doskonałość) kultury zależy od tego, czy człowiek rozpozna, czym życie jest, jakie są jego kluczowe wątki, co jest jego ostatecznym celem i za pomocą jakich środków ów cel osiągać. Kwestie te rozstrzyga się rozmaicie, co jest rzecz jasna przyczyną zróżnicowania kultur, odmienności poglądów co do istoty sztuki, jej przeznaczenia i roli w kulturze.

C. SZTUKA – KULTURA – RZECZYWISTOŚĆ

Kulturę tworzą cztery sfery ludzkiego dynamizmu: poznawanie, postępowanie, wytwarzanie i sprawowanie kultu, z których ostatecznie wyrastają: nauka, moralność, sztuka i religia. Kryteriami tych dziedzin są odpowiednio: prawda, dobro, piękno i świętość. Człowiek jest jednością bytową, dlatego wyróżnione sfery i dziedziny są ze sobą powiązane koniecznymi relacjami (nie są autonomiczne), co stawia twórcę kultury przed wymogiem rozstrzygnięcia problemu prawdy, dobra, piękna i świętości (religii) i określenia ich wzajemnych odniesień i zależności. Oczywiście wymóg ten jest warunkiem *sine qua non* teorii sztuki.

Tradycja realizmu odróżnia od siebie prawdę (łac. *verum*) i prawdziwość (łac. *veritas*). Prawdą-*verum* jest każdy realny, aktualnie istniejący byt-konkret, wytwór natury lub sztuki. Jest on ucieleśnieniem praw przenikających rzeczywistość, a swoim istnieniem aktualizuje władze poznawcze człowieka i wypełnia je swoją racjonalnością, ludzka wiedza jest rezultatem poznawczego odczytania tej racjonalności; racjonalność bytu staje się racjonalnością człowieka. Natomiast prawdziwość-*veritas* dotyczy ludzkiego poznania – jako prawda poznawcza, czyli zgodność wiedzy (sądu) z bytem bądź jako prawda tzw. ontologiczna, czyli zgodność bytu-konkretnego z jego pojęciem (idea, koncepcją, planem).

¹⁴ *In VIII Phys.* 2, 974; *STh* 117, 1; *In Polit.* I 1.

Dzieło sztuki jest bytem-*verum* – domem, mostem, obrazem malarskim czy utworem literackim – i jest poznawane tak, jak jest poznawany byt „z natury”, choć w grę wchodzi także znajomość kodu kulturowego, w ramach którego je wytworzono. Poznajemy je i wydajemy o nim sądy, a sądy te są prawdziwe, jeżeli są zgodne z zawartością dzieła, z jego formą i treścią, np. sąd „Dom jest zbudowany z drewna” jest sądem prawdziwym, jeśli dom jest rzeczywiście zbudowany z drewna, *resp.* „Imć Zagłoba herbu Wczele miał na imię Onufry” jest prawdziwy wtedy i tylko wtedy, jeśli potwierdza to treść powieści, której Zagłoba jest bohaterem. Innym wymiarem prawdziwości sztuki jest prawda ontologiczna, czyli zgodność dzieła z jego ideą, a więc kiedy orzekamy, że określone dzieło realizuje lub nie realizuje idei domu czy idei powieści historycznej. Ucieleśnienie idei sztuki w dziele jest świadectwem mistrzostwa w sztuce i jest określane jako prawda artystyczna, lecz nie wyczerpuje zagadnienia związku sztuki z prawdą. Dlaczego? Sztuka ma doskonalić zastany świat, lecz często pomnaża w nim braki i deterioruje kulturę, a ma to miejsce wtedy, kiedy artysta popełni błąd w sztuce lub – co gorsza – kiedy tworzy pod wpływem fałszywej, idealistycznej wizji świata i jednostronnej, wypaczonej poznawczo koncepcji sztuki. Powtórzmy zatem, że działalność człowieka w świecie jest obrazem i wyrazem (ekspresją) jego wiedzy o świecie, a celowość (sensowność) tej działalności zależy od jakości tej wiedzy. Jeśli wiedza o świecie, a szczególnie o ostatecznym celu ludzkiego życia jest prawdziwa, to wytwory sztuki prawdziwość dziedziczą i zyskują status dzieł realnie kulturotwórczych.

Dzieło sztuki nie jest neutralne wobec rzeczywistości – depozytu prawdy – jak chce estetyzm, nie jest instrumentem „niszczenia formy” – jak głosi antysztuka. Ma ono dopełniać braki zastane przez człowieka w świecie („in illis in quibus natura deficit”) i w ten sposób niejako przywracać człowiekowi te dobra, które mu przysługują na mocy jego rozumnej natury. Sama sztuka jest dobrem, doskonali tego, kto ją posiada, jej zaś dzieła mieszczą się w zakresie dobra użytecznego (*bonum utile*) oraz dobra przyjemnościowego (*bonum delectabile*). Jej wyłącznym celem-dobrem (*bonum honestum*) jest człowiek, a dokładnie mówiąc – jest nim integralnie widziane ludzkie życie. I tak sztuka zabezpiecza wegetację (zdrowie) człowieka, dyscyplinuje zmysły i uczucia, myślenie i działanie oraz aktualizuje jego życie osobowe. Związek sztuki z dobrem powoduje, że podlega ona ocenie moralnej. Złą sztukę tworzy ten, komu brak sztuki, i dlatego tworzy dzieła nieudane artystycznie (buble, kicze, ramoty), oraz ten, kto świadomie wytwarza takie dzieła, których nie można użyć dobrze lub których użycie

rozmija się z celem właściwym sztuki: dobrem człowieka. W pierwszym przypadku odpowiedzialność spada na artystę jako artystę, natomiast w drugim – na artystę jako człowieka.

Jedynym kryterium twórczości i zarazem kresem sztuki jest piękno. Podobnie jak prawda i dobro, również piękno ma swój wymiar bytowy, mianowicie jest ono powszechnobytową (transcendentalną) kwalifikacją każdego istniejącego realnie i aktualnie bytu-konkretu. Jego piękno, czyli pierwotna doskonałość bytowa, polega na tym, że istnieje i jest przedmiotem spontanicznego poznania i pożądania. Piękno bytu jest pochodne wobec jego prawdy i dobra, jest ich konsekwencją czy syntezą, lecz w doświadczeniu jest pierwsze, co wyraża się w naturalnej (przedrefleksyjnej) afirmacji tego bytu ze strony człowieka. Inny wymiar kwestii piękna, wymiar otwierający rzeczywistość bytów na działanie sztuki, dotyczy porządku tzw. kategoriałnego rzeczywistości, czyli bytu-konkretu ujmowanego poznawczo w aspekcie jego przynależności do określonego rodzaju i gatunku. Tu napotykamy na braki bytowe. Synonimem takiego braku jest brzydota. Jest ona zaprzeczeniem piękna, bo byt-konkret piękny posiada to, co powinien posiadać na mocy określonej przez rodzaj i gatunek natury. Taki byt podziwiamy (afirmujemy) i traktujemy jako wzorzec piękna. Świadectwem takiego postępowania, obecnym nie tylko w kulturze europejskiej, są kryteria piękna-doskonałości: harmonia, proporcja i ład. To, co spełnia wymienione kryteria, jest piękne. Ta trafna intuicja poznawcza uległa wypaczeniu za sprawą błędu esencjalizmu, który tezę o kryteriach piękna uogólnił i odniósł normatywnie do dzieł natury i sztuki, a same kryteria ujednoznaczniał, czyli zamknął je w ramy definicji. Antyesencjalizm jest reakcją na ten błąd, ale – jak wykazano – jest to reakcja skrajna, której owocem jest relatywizm w teorii piękna, a ostatecznie detronizacja piękna w antysztuce. Realistyczna teoria piękna podkreśla, że piękna jest tyle, ile jest bytu i przysługujących mu doskonałości, piękno jest analogiczne i analogiczne są jego kryteria: harmonia, proporcja czy ład inaczej realizują się w poszczególnych rodzajach i gatunkach. Piękny lub brzydki jest byt-konkret, a miarą jego oceny jest jego własna rodzajowo-gatunkowa natura *resp.* zgodność tego bytu z jego pojęciem (idea, formą).

Ze sztuką jest związany inny aspekt problemu piękna, mianowicie jeśli idea-forma dzieła jest doskonale ucieleśniona w dziele, to dzieło to jest z pewnością piękne artystycznie, jednakże ten wątek piękna nie wyczerpuje kwestii piękna w sztuce. Dlaczego? Dzieła bowiem artystycznie doskonałe mogą pomnażać w świecie braki! Jak było mówione, sztuka ingeruje

w rzeczywistość i ma ją doskonalić, a jeśli to czyni, wówczas świat staje się piękniejszy. Ostatecznie więc dzieło sztuki jest piękne, jeśli wiernie ucieleśnia własną ideę i jeśli ta idea pozostaje w zgodzie z realnym światem, a przede wszystkim z jedynym dobrem-celem sztuki, jakim jest człowiek.

Można sądzić, że sztuka jest związana z religią i religijnością człowieka na dwa sposoby. Otóż wyrażona w określonej doktrynie religia odgrywa kluczową rolę w ludzkim życiu indywidualnym i społecznym, wskazuje bowiem na ostateczny cel tego życia i w ten sposób motywuje oraz integruje kulturową działalność człowieka. Nauka, moralność i sztuka są niejako wpisane w realizację tego celu, są one zatem w podstawowym sensie religijne. Natomiast w sensie pochodnym sztuka jest religijna wtedy, kiedy w swoich dziełach nawiązuje do określonej doktryny religijnej, czerpie inspirację z zawartych w niej treści i czyni to w sposób zgodny z tą doktryną. Wynika z tego, że każde świadome naruszenie depozytu wiary danej religii prowadzi do sztuki antyreligijnej, nikczemnej moralnie i uderzającej w godność osobową człowieka, nie tylko wyznawcy tej religii, lecz także w godność osobową twórcy dzieł antyreligijnych¹⁵.

5. SZTUKA W KULTURZE

Starożytni Grecy ukuli znamienity, trafny i aktualny aforyzm: „Sztuka jest trudna”. Trudna jest twórczość artystyczna, wymaga bowiem talentu, pracy oraz ogromnej wiedzy, wiedzy sięgającej daleko poza sztukę. Sztuka ma świat doskonalić, podlega zatem ocenie społecznej i tym samym stawia artystę pod pręgierzem odpowiedzialności. Trudna jest również teoria sztuki, ponieważ problem sztuki jest uwikłany w myśl ludzką, a myśl ta jest nie tylko różnicowana, lecz także mocno skonfliktowana. Jeszcze inna trudność sztuki wiąże się z tym, że jest ona wyrazem osobowości tworzącego ją człowieka, który na swój sposób, w kontekście własnych doświadczeń, boryka się z zagadką świata i kwestią sensu własnego życia. Dotyczy to szczególnie tych sztuk, które tworzą światy fikcyjne, analogony świata realnego. Sztuki te świadczą o tym, że twórca sztuki dramatycznie przeżywa własne bytowanie w świecie, co właśnie znajduje wyraz w uogólnionym osądzie nad światem i kondycją człowieka w świecie.

¹⁵ H. Kiereś. *Człowiek i sztuka*. Lublin: PTTA 2006.

Naszej tradycji kulturowej zawdzięczamy także myśl, która podkreśla, że każda ze sztuk jest ważna i niezastępowalna, że każda odgrywa w kulturze określoną rolę i na swój sposób doskonali ludzkie życie. Jest wszakże jeden warunek, a mianowicie człowiek musi sztukę rozpoznać, uporządkować wiedzę o niej i zabezpieczyć jej obecność w kulturze. W sztuce jest tak, jak w innych dziedzinach kultury: jakość sztuki zależy od człowieka, od jego wiedzy i dobrej woli.

BIBLIOGRAFIA

- D a n t o A.: The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York: Prentice Hall 1986.
- K a m i ń s k i S.: Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk. Lublin: TN KUL 1970.
- K i e r e ś H.: Człowiek i cywilizacja. Lublin: Fundacja „Servire Veritati”, Instytut Edukacji Narodowej 2007.
- Człowiek i sztuka. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2006.
- Konieczne kryteria dyskursu filozoficznego. W: A. Maryniarczyk, K. Stępień (red.). Zadania współczesnej metafizyki: Spór o rozumienie filozofii. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2009.
- Spór o sztukę. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL 1996.
- Spór o teorię sztuki. W: t e n ż e. Służyć kulturze. Lublin: Instytut Edukacji Narodowej 1998.
- Sztuka wobec natury. Radom: Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne 2001.
- Trzy socjalizmy. Tradycja łacińska wobec modernizmu i postmodernizmu. Lublin: Fundacja „Lubelska Szkoła Filozofii” 2000.
- K o n e c z n y F.: O ład w historii. Wrocław: Nortom 1999.
- K r a p i e c M.A.: Człowiek i kultura. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2008.
- Filozofia – co wyjaśnia? Warszawa: Gutenberg-Print 1977.
- W e i t z M.: The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts. Chicago: University of Chicago Press 1977.

CULTURAL STUDIES AND ART ISSUE

S u m m a r y

The article touches the problem of cultural studies – the methodological and theory-cognitive status of this field of knowledge and its place (competence) among the sciences about the culture. It presents the issue of a dispute about the art theory and the philosophical context of this dispute. It also briefly discusses (the so-called privative) theory of art.

Summarized and translated by Henryk Kierś

Słowa kluczowe: kulturoznawstwo, sztuka, teoria sztuki.

Key words: cultural studies, arts, art theory.