

HENRYK KIEREŚ

KRYZYS W SZTUCE?^{*}

1. PROBLEM CZY PSEUDOPROBLEM?

W postawionym w tytule artykułu pytaniu można się dopatrzeć nuty zdziwienia: że w sztuce możliwy jest kryzys, czy nawet prowokacji, jakiegoś retorycznego wybiegu, który stwarza pozory, że coś problematyzuje, a w istocie służy jakimś pozapoznawczym celom. Odnotujmy zatem, że jest to tzw. pytanie rozstrzygnięcia, które zakłada dwie możliwe odpowiedzi: „tak” lub „nie” i które zostało postawione serio, zawiera problem i ma charakter nauko-twórczy na gruncie filozofii sztuki. Problem (gr. πρόβλημα [*problema*]) jest przeszkodą w zrozumieniu podmiotu pytania, a wiąże się z nim tzw. niewiadoma pytania. I tak, wiemy, że sztuka istnieje i znamy jej istotę (wiemy, czym sztuka jest), ale nie wiemy – co właśnie należy rozstrzygnąć – czy sztukę dnia dzisiejszego trawi kryzys. Co przemawia za jego obecnością w sztuce?

Ponad dwie dekady temu Autor artykułu stanął po stronie tych znawców sztuki, którzy wyrokowali o jej kryzysie, a co więcej – do dziś trwa przy tym stanowisku i broni słuszności wysuwanych wówczas argumentów¹. Za ich aktualnością przemawiają przynajmniej następujące fakty. Otóż, po pierw-

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. Racławickie 14; 20-950 Lublin; e-mail: azytek@wp.pl

^{*} Wykład wygłoszony na sympozjum naukowym z okazji Obchodów Pięciolecia Kulturoznawstwa na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II w dniu 23 lutego 2011 r.

¹ Por. *Kryzys w sztuce*. W: H. K i e r e ś. *Sztuka wobec natury*. Warszawa: Gutenberg-Print, 1997 s. 9-29; wyd. 2. poprawione i poszerzone: Warszawa: Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne 2001 s. 9-27.

sze, chociaż kultura dnia dzisiejszego, by tak rzec, oswoiła się ze sztuką nowoczesną, a dokładnie mówiąc, z tzw. antysztuką – bo to ona jest właśnie przyczyną kryzysu – to nadal wielu teoretyków stawia ją pod pręgierzem krytyki i zarzuca jej zdradę ethosu sztuki oraz destrukcyjny wpływ na kulturę. *Nota bene*, wspomniane oswojenie się czy też raczej zobojętnienie na antysztukę jest konsekwencją impetu, z jakim moda na poetykę „anty” wtargnęła do „świata sztuki”, oraz ideologicznego wsparcia, jakie zyskała ze strony środowisk opiniotwórczych liberalnych czy neomarksistowskich, a także – co najgorsze – zastanawiającej bezradności profesjonalnych znawców sztuki wobec tego osobliwego zjawiska. Po drugie, sztuka-antysztuka jest przyczyną konfliktów społecznych, jej bowiem dokonania naruszają w sposób jawny i programowy elementarne – poznawcze, moralne i religijne – kryteria dyskursu kulturowego. Konflikty te znajdują swój finał w sali sądowej i są tematem debat politycznych². Po trzecie, antysztuka rzuciła wyzwanie estetyce i jej – jak mówią antyartyści – tradycyjnej teorii sztuki, w sposób arogancki, w poczuciu misyjności, „unieważniła” tę teorię, co postawiło estetykę, szczególnie estetykę filozoficzną, przed dylematem: albo instytucjonalna „śmierć”, albo transformacja w antyestetykę, czyli oficjalne przyznanie, że poetyka „anty” jest jedyną, ostateczną historycznie alternatywną dla sztuki. A estetycy zareagowali różnie. Starsze pokolenie, które było udziałowcem niebywałego rozkwitu estetyki, zamilkło lub nadal uprawia estetykę na dawną modłę bądź zaleca rozwiązanie kompromisowe, aby obok estetyki uprawiać antyestetykę, jednakże większość, a szczególnie kolejne pokolenie uległo ideologii „anty” i z zapalem doszukuje się w niej „kamienia filozoficznego”³.

Przywołane fakty kulturowe świadczą o tym, że sztuka nie jest dziedziną izolowaną, autonomiczną i autoteliczną, lecz że jest organicznie związana ze wszystkimi sferami kultury i że od niej zależy także jakość kultury. Ta obustronna zależność domaga się uwzględnienia kontekstu kulturowego i cy-

² Zob. *Sacrum i profanum a współczesna kultura. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Komisję Kultury i Środków Przekazu pod patronatem Marszałka Senatu RP Bogdana Borusewicza 25 kwietnia 2006 r.* Opr. M. Lipińska. Warszawa: Biuro Administracyjne Dział Wydawniczy 2006.

³ Por. *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu*. Red. T. Szkołut. Lublin: Wydawnictwo UMCS 1992; G. D z i a m s k i. *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1996; H. K i e r e ś. *Co się dzieje z estetyką?* „Roczniki Filozoficzne” 50:2002 z. 1 s. 333-343; *Najnowsze tendencje badawcze w estetyce* [dyskusja panelowa]. W: *Panorama współczesnej filozofii polskiej*. Red. J. Jadacki. Warszawa: Semper 2010 s. 232-238.

wilizacyjnego, w jakim – i z powodu którego – doszło do zmiany sztuki na antysztukę, a sięgając jeszcze głębiej, domaga się również rozpoznania tła ideowego, które ów kontekst kształtowało i do dziś aktywnie inspiruje. Odnotujemy wobec tego, dla pełni obrazu, że wspomniane tło myślowe, zakorzenione filozoficznie w tradycji idealizmu, tworzą tzw. modernizm oraz tryumfujący dziś jego oponent i zarazem spadkobierca – postmodernizm. Natomiast w aspekcie cywilizacyjnym (ustroju politycznego) jest ono dziełem socjalizmu: liberalizmu i anarchizmu, a z drugiej strony – komunizmu, faszyzmu i nazizmu. Toczą one także bój o sztukę, a konkretnie o to, czy sztukę ma kształtować poetyka awangardy czy kanon tzw. realizmu socjalistycznego. Spór ten nasila się po II wojnie światowej – wojnie socjalizmów o panowanie nad światem, a kończy się wraz z upadkiem nazizmu (komunizmu narodowego) i półwiecze później – komunizmu. Wraz ze zwycięstwem liberalizmu zwycięża poetyka awangardy, której „ostatnim słowem” jest właśnie antysztuka. W Polsce i państwach postkomunistycznych antysztuce sprzyja proces tzw. transformacji ustrojowej, czyli proces zarzucenia komunizmu na rzecz liberalizmu. Ustrojowym owocem tej transformacji w Polsce jest swoista mieszanina cywilizacyjna, w której rej wodzą pozostałości mentalności komunistycznej (głównie tzw. trockizmu) w symbiozie z myślą liberalno-anarchistyczną, co – rzecz jasna – jest przyczyną różnicowania ideowego w łonie antysztuki.

Tytułem komentarza dodajmy, że znajomość tła myślowego – filozoficznego i cywilizacyjnego – to *conditio sine qua non* naukowej debaty nad sztuką. Jego pominięcie lub świadome zignorowanie naraża tę debatę na naiwność i nierozstrzygalność, np. na rozważania w stylu, czy sztuka jest – resp. powinna być (?) – estetyczna. Takim rozważaniom przyświeca co prawda szlachetna intencja obrony logosu sztuki, lecz podjęte w nich problemy są pozorne, bo są źle (błędnie) postawione.

Opisane fakty kulturowe i przytoczone wyjaśnienia przemawiają za tym, że pytanie o kryzys w sztuce współczesnej jest pytaniem trafnym i zasadnym, a ponadto, że skoro sztuka aktywnie współtworzy kulturę, to kryzys nie omija innych dziedzin kultury. Czy zatem jest kryzys?

2. CO TO JEST KRYZYS?

Z dotychczasowych rozważań wynika, że kryzys jest jakimś niepożądanym stanem bytowym, takim stanem, który burzy równowagę w określonej sferze rzeczywistości i tym samym podważa jej celowość i racjonal-

ność. Konteksty słowa „kryzys” pokazują, że stosuje się je w odniesieniu do zjawisk przyrodniczych oraz do człowieka i jego działalności kulturowej. Zgodnie z jego etymologią (gr. κρίσις [*krisis*]) słowo to oznacza zarówno nagłą zmianę w biegu rzeczy, zapadnięcie się czegoś, jak i moment rozstrzygnięcia się czegoś, przełomu (od gr. κρίνειν [*krinein*]). Wyróżnione intuicje znaczeniowe znajdują swoje odzwierciedlenie w języku technicznym nauk przyrodniczych (zapaść lub transformacja) oraz filozofii, w której słowem „kryzys” oznacza się przynajmniej etap w rozwoju świata przyrody i kultury lub moment przejścia do etapu kolejnego, ontologicznie koniecznego (A. Comte, G. Hegel, K. Marks); fazę końcową, zwieńczenie błędnego kierunku biegu kultury, np. tryumf techniki (G. Vico, M. Heidegger) lub końcowy, naturalny etap ideowego wyczerpania się kultury i jej „śmierci” (O. Spengler); okres „pomiędzy” epokami, np. pomiędzy „śmiercią” Boga a narodzinami Nadczłowieka (F. Nietzsche); okres poznawczego minimalizmu, duchowego spłylenia się kultury (W. Tatarkiewicz, E. Brehier). W języku literackim i potocznym analogatem głównym pojęcia kryzysu jest jego ujęcie medyczne. Kryzys jest związany ze stanem chorobowym organizmu i oznacza stan zapaści zdrowia czy też zawieszenia „pomiędzy” życiem a śmiercią, a zarazem stan oczekiwania na przesilenie i określone rozstrzygnięcie (Hipokrates, Galen)⁴.

Kryzys występuje zatem w przyrodzie oraz we wszystkich sferach życia człowieka i ludzkiej kultury, np. jako kryzys cywilizacyjny, moralny, polityczny, religijny, ekonomiczny, psychologiczny. Jakie są przyczyny kryzysu kulturowego?

Zauważmy wpierw, że przywołany przykładowy przegląd ujęć zjawisk kryzysu w filozofii pozwala stwierdzić, że – po pierwsze – wystawione diagnozy zawierają opis tego zjawiska oraz suponują wyrażnie jego ocenę, a także – po drugie – że jedni myśliciele widzą w kryzysie pewien konieczny bytowo i nieunikniony stan rzeczy, jako etap koniecznego procesu dziejowego lub jego zwieńczenie, a więc stoją na gruncie determinizmu ontologicznego i antropologicznego fatalizmu oraz – w zależności od zakładanych systemowo konsekwencji kryzysu – optymizmu bądź pesymizmu, natomiast drudzy są zdania, że kryzys nie jest konsekwencją konieczności bytowej czy historycznej, lecz owocem ludzkich błędów, co winą za kryzys obarcza twórcę kultury. Kto ma rację? Odnotujmy *ad hoc*, że nie rozstrzygniemy tej kwestii, jeśli nie rozstrzygniemy sporu o filozofię, o to,

⁴ Zob. *Philosophy in the Age of Crisis*. New York 1970.

która z konkurujących tradycji – idealizm czy realizm – zasługują na miano nauki, a która z nich nie przekroczyła progu mitologii. Nim to nastąpi, wróćmy do problemu kryzysu w jego wymiarze antropologicznym.

Można sądzić, że kryzys to stan zapaści duchowej, zapaści polegającej na utracie rozumienia świata i siebie samego, czego naturalnym następstwem jest zawieszenie sądu i załamanie się kultury czynu, czyli powstrzymanie się od decyzji o działaniu; brak rozumienia skazywałby działanie na przypadek.

Człowiek jest bytem rozumnym, źródłem jego tożsamości osobowej, czyli integralności poznania oraz działania (wolności), jest zatem rozumienie otaczającego go świata osób i rzeczy. Rozumienie zaś polega na znajomości przyczyny rzeczy, a szczególnie ich przyczyn ostatecznych, a więc takich przyczyn, które są racjami ich istnienia i racjonalności (poznawalności). Rozumienie jest zatem najwyższym aktem poznawczym człowieka, reprezentująca je zaś wiedza o przyczynach – światłem i rękojmią celowego (nieprzypadkowego) działania. Utrata (brak) rozumienia powoduje załamanie biegu życia, paraliż działania i jest przyczyną przeżywanego egzystencjalnie (osobowo) stanu zawieszenia i oczekiwania przełomu⁵.

Odnotujmy jeszcze, że czym innym jest faktyczne zachodzenie kryzysu w ludzkim życiu – indywidualnym czy społecznym, a czym innym świadomość jego obecności i rozmiarów. Przyczyną kryzysu jest błąd poznawczy, czyli nieświadome wzięcie (uznanie) fałszu za prawdę i – w konsekwencji – oparcie działania na wiedzy pozornej (pseudowiedzy). Stan zawieszenia sądu i działania pojawia się wtedy, kiedy człowiek doświadczy, że jego działalność rozmija się z zamierzonym celem. Rozpoznanie przyczyn tego rozbiegu to konieczny warunek i pierwszy etap na drodze przezwyciężenia kryzysu.

3. KRYZYS W SZTUCE – STANOWISKA

Jak wspomniano, niektórzy estetycy nie włączyli się w debatę nad antysztuką i uprawiają estetykę w sposób tradycyjny, traktują sztukę jako nośnik piękna resp. wartości estetycznych i dostarczycielkę przeżycia estetycznego. Podejmują również próby zmierzenia się z poetyką awangardy artystycznej i inspirową w tym względzie młodsze pokolenie teoretyków sztuki, a ich badania mają charakter sondażowy, lecz kieruje nimi intencja wykazania, że sztuka-antysztuka mieści się w zakresie przedmiotu estetyki tradycyjnej i jej kompetencji teoretycznych.

⁵ Zob. Kryzys. W: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. T. 6: K-M. Lublin: PTTA 2005 s. 95.

Opisana postawa jest bliska kolejnemu stanowisku, stanowisku wewnętrznemu zróżnicowanemu, według którego nieporozumieniem jest traktowanie kryzysu w sztuce jako czegoś złego, albowiem – paradoksalnie – kryzys jest sposobem istnienia sztuki. Dlaczego? Przecież – jak się argumentuje – sztuka jest dziedziną twórczości, jej dzieje to historia ciągłych zmian i nowości w zakresie kanonów twórczych, stylów i tematów. Można nawet widzieć w niej ponadhistoryczny proces, w którym sztuka przewyższa samą siebie w immanentnym rozwoju i wyraża w ten sposób geniusz twórczy ludzkiego ducha. Mogą się w tym procesie pojawić chwile ideowej nieprzejrystości czy nawet pustki, ale mają one charakter akcydentalny i nie można na ich podstawie wnioskować o zachodzeniu kryzysu.

Tezę powyższą wspiera się mocnym argumentem, mianowicie, że kryzys nie tyle dotyczy sztuki, co jej konsumenta: profesjonalnego znawcę (krytyka) i zwykłego miłośnika. Jak dowodzi historia sztuki, zmiany w sztuce przybierają postać wstrząsów kulturowych, które niosą z sobą „przewartościowanie wartości”, burzą bowiem zastany smak, nawyki percepcyjne i preferencje, np. sztuka nowoczesna – od awangardy do antysztuki – wywołuje szok percepcyjny, a wywołuje, bo takie jest założenie ideowe i artystyczne jej poetyki. Brak społecznej akceptacji dla tej poetyki to nie to samo, co kryzys w sztuce. To raczej kryzys w jej recepcji, kryzys spowodowany tym, że kultura nie jest przygotowana poznawczo na spotkanie z tym, co w sztuce nowatorskie i co poszerza zakres pojęcia sztuki oraz wzbogaca jego treść.

Do przytoczonej argumentacji dodaje się, że teza o kryzysowym sposobie istnienia sztuki dotyczy w równym stopniu estetyki. Świadczą o tym naukowe dociekania nad jej dziejami i koncepcjami oraz poświęcone jej dziejom antologie. Podobnie jak sztuka, estetyka porusza się „wieloma torami”, te zaś są wyznaczone przez samą sztukę. Inaczej mówiąc, zmiany w sztuce pociągają za sobą zmiany w założeniach myślowych i instrumentarium poznawczym estetyki, a jeśli estetyka zlekceważy tę zależność, wówczas staje się poznawczo martwa i zasługuje na odesłanie do lamusa.

Do tej ostatniej myśli nawiązuje w punkcie wyjścia kolejne, przesyczone radykalizmem stanowisko. Jego zwolennicy są zdania, że przyczyną kryzysu w sztuce oraz estetyce jest tzw. esencjalizm (*essentialism*), a ściśle rzecz biorąc, źródłem kryzysu w sztuce jest esencjalizm w estetyce. Czym jest esencjalizm? Jest to pogląd głoszący, że istnieje „wieczna esencja” (*eternal essence*) czy też „wspólny mianownik” (*common denominator*) dla wszelkiej sztuki. Na jego podstawie estetyka określa konieczne i wystarczające

kryteria twórczości artystycznej, kryteria uniwersalne, obowiązujące każdy rodzaj sztuki. I właśnie ta wyniosła, aprioryczna postawa wobec sztuki prowadzi do jej filozoficznego zniewolenia, zamknięcia jej żywiołu w gorsze rzekomych uniwersalnych definicji i teorii. Charakterystyczne, że esencjalizm promuje tzw. estetykę „z góry”, według reguły: „Theory first, art after!”, ale sama sztuka broni się i ignoruje jego roszczenia, notorycznie unieważnia jego recepty na dobrą i piękną sztukę. Jednakże jego uporczywa, sięgająca historycznych początków estetyki obecność w kulturze europejskiej owocuje nieustannym konfliktem między estetyką a sztuką. Ten właśnie konflikt nosi miano kryzysu, to za jego sprawą na ławie oskarżonych sadza się sztukę, a nie skażoną błędem esencjalizmu estetykę.

Konsekwencją tej krytyki i alternatywą dla esencjalizmu ma być jego odwrotność – antyesencjalizm, którego dewizę wyraża zawołanie: „Art first, philosophy after!”. Idąca w ślad za nim estetyka „z dołu” głosi w związku z tym, że pojęcie sztuki jest pojęciem tzw. otwartym (*open concept*), którego cechami są płynność zakresu i zmienność treści. Z tego założenia wynika, że urobienie istotowej definicji sztuki bądź zbudowanie uniwersalnej teorii sztuki – o czym marzyli esencjaliści – to przedsięwzięcie skazane na porażkę, logicznie wykluczone (*logically precluded*). Odkrycie to inspirowało awangardę artystyczną, a zostało w pełni wyartykułowane w poetyce antysztuki: sztuka to domena wolności i kreatywności (*freedom and creativity*). Poetyka ta oznacza „śmierć” sztuki tradycyjnej, od której wymagano, aby naśladowała (przedstawiała) rzeczywistość i poszukiwała piękna (wartości estetycznych).

Z kolei antyesencjalizm oznacza „śmierć” estetyki tradycyjnej, skonfliktowanej ze sztuką i kryzysogennej. Jak zatem należy realizować postulat estetyki „z dołu”? Zdania są podzielone. I tak, sądzi się, że estetyka powinna stanąć na gruncie tzw. deskrytywizmu i ograniczyć się do obiektywnego, pozbawionego ocen opisu dokonań w sztuce bądź też, że winna stać się „gorącym”, egzystencjalnie zaangażowanym komentarzem kierowanym intencjom wniknięcia w tajniki przekazu artystycznego⁶.

Powyższe stanowiska otwierają się na antysztukę, chcą ją włączyć w zakres przedmiotu estetyki tradycyjnej lub domagają się transformacji estetyki w antyestetykę (estetykę „z dołu”). Trudno nie spytać: a co się kryje za kanonem „wolności i kreatywności”? Jakie cele stawia się sztuce-antysztuce?

⁶ Na przykład: A. Silvers. *Aesthetic for Art's Sake, Not for Philosophy's!* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 51:1993 s. 141-150.

Wydaje się, że manifesty artystyczne i komentarze do poczynąń w antysztuce pozwalają wyróżnić następujące wizje celu sztuki: (1) sztuka jest autoteliczną, czyli pozbawioną jakichkolwiek odniesień do rzeczywistości grą z możliwościami (z tzw. estetycznym); (2) sztuka jako „ucieczka w wolność” (*Suche nach Freiheit*) tworzy świat „estetycznego pozoru” i w ten sposób kompensuje absurdalność ludzkiej kondycji w świecie; (3) sztuka-antysztuka jest miejscem „wyzwalania wolności” i demaskowania ciemnych, zagrażających wolności stron kultury: władzy politycznej, małżeństwa, rodziny, religii, a także samej sztuki⁷.

Jak już wcześniej wspomniano, nie wszyscy teoretycy sztuki ulegają ideologii „anty”, a niektórzy widzą w niej przyczynę kryzysu w sztuce i pozostałych dziedzinach kultury. W polemice z tą ideologią przywołuje się zazwyczaj argument „z konsekwencji”, czyli wskazuje się na realne skutki naiwnej akceptacji poglądu, że kulturę można budować na jej negacji. Sięga się także głębiej, doszukując się jej źródeł w przemianach kulturowych lub w starciu postmodernizmu z modernizmem. Jest to droga słuszną, albowiem – jak już wyjaśniliśmy – koniecznym warunkiem zrozumienia faktu kulturowego jest poznanie jego przyczyn. Co więcej, znajomość jego przyczyn warunkuje zasadność i obiektywność jego oceny, czyli rozstrzygnięcia, czy fakt ów realnie bogaci kulturę, czy ją deteriorezuje i wpędza w kryzys. Do tego jednakże nie wystarczy poznanie przyczyn kulturowych i cywilizacyjnych, bo są to przyczyny pośrednie, konsekwencje przyczyn ostatecznych, które są poznawane na gruncie filozofii. W paragrafie wprowadzającym sugerowano, że ideologia „anty” jest wyłącznie ilustracją błędu poznawczego i że błąd ten jest konsekwencją uwikłania myśli ludzkiej w pseudofilozofię idealizmu. Należy więc przyjrzeć się samej filozofii, poznać przyczyny idealizmu i jego konsekwencji kulturowe i cywilizacyjne. Przed przystąpieniem do uzasadnienia tego stanowiska i poznania ostatecznych przyczyn kryzysu w kulturze Europy, zatrzymajmy się przy zmianach kulturowych i cywilizacyjnych w aspekcie ich nieuniknionego zmierzania ku ideologii „anty”.

⁷ Zob. H. K i e r e ś. *Spór o sztukę*. Lublin: RW KUL 1996 zwł. s. 17 nn.

4. KULTURA I CYWILIZACJA A SZTUKA

Jak zaświadcza W. Tatarkiewicz, wizytówką kultury starożytnej Grecji i Rzymu oraz średniowiecza była – jak ją nazywa – Wielka Teoria Sztuki i analogiczna Wielka Teoria Piękna. Według tej teorii sztuka naśladuje naturę, jest „racjonalną robotą”, a dyscyplinują tę robotę uniwersalne reguły. Takie ujęcie istoty sztuki dotarło do progu renesansu, burzliwego i spolaryzowanego myślowo okresu, w którym sztuka znajduje życzliwego mecenasa. Renesans proklamuje zwrot antropocentryczny i ideologię humanizmu, a sztukę uznaje za jeden z ważnych kontekstów urzeczywistnienia się *humanitas* człowieka. W konsekwencji dochodzi do dwóch zmian, mianowicie zawęża się pojęcie sztuki oraz emancypuje się społecznie twórca sztuki. Zawężenie pojęcia sztuki – które w tradycji obejmowało swoim zakresem wszelką ludzką wytwórczość – polega na eliminacji z jego zakresu sztuk tzw. teoretycznych lub dyscyplin (logiki, matematyki) i związaniu ich z nauką (w jej najlepszym, wzorcowym wydaniu!) i jej kryterium, czyli prawdą, oraz eliminacji rzemiosł i związaniu ich z dobrem użytecznym. W zakresie pojęcia sztuki pozostały sztuki literackie i plastyczne, które – zgodnie z tradycją – oddano we władanie pięknu. Ci, którzy zachowali godność artysty, np. poeta, malarz, muzyk, zyskali miano „małych bogów”, osób obdarzonych nadzwyczajnymi zdolnościami poznawczymi (wizjonerów), co podniosło ich prestiż oraz status społeczny⁸.

Zmianom tym towarzyszyła pogłębiona krytyka Wielkiej Teorii Sztuki, szczególnie dwóch zawartych w niej tez: że sztuka naśladuje naturę oraz że podlega uniwersalnym regułom wytwarzania. Przy czym – co warto odnotować – formułę „naśladowanie natury” zinterpretowano jako przedstawienie tego, co zastane w świecie lub przez świat wyznaczone. Artyści i wtórujący im teoretycy uznali, że teza ta ogranicza możliwości sztuki, pomija bowiem kreację, czyli tworzenie nowych światów, oraz ekspresję, czyli wyrażanie stanów duchowych artysty. W efekcie uznano, że sztuka nie tylko naśladuje, lecz także kreuje (konstruuje) oraz wyraża, a później dodano, że sztuka mimetyczna jest bliska rzemiosłu, a nie sztuce prawdziwej, ostatecznie zaś wszczęto trwający do dziś spór o to, który z tych kanonów – naśladowczy, kreacyjny, ekspresyjny – oddaje sprawiedliwość sztuce, sztuce przez duże „S”⁹. Dzisiejsi

⁸ W. T a t a r k i e w i c z. *Klasyczne a nowoczesne rozumienie sztuki*. W: t e n ż e. *Droga przez estetykę*. Warszawa: PWN 1972 s. 288-294.

⁹ T e n ż e. *Definicja sztuki*. W: *Droga przez estetykę* s. 11-39.

antyestetycy są zdania, że koncepcja mimetyczna jest pokłosiem Wielkiej Teorii Piękna i związanego z nią esencjalizmu. Zdemaskowanie tej teorii otworzyło przed sztuką niezbadane rejony kreacji i ekspresji. Artystę nie krępują żadne uniwersalne reguły, on sam decyduje o tym, co jest, a co nie jest sztuką, a jego decyzja nie podlega żadnym zewnętrznym represjom.

Odnotujemy przy okazji, że ten, zapoczątkowany w renesansie, kult artysty (przy wąskim rozumieniu sztuki) trwa nadal. Statystyczny Europejczyk podziela pogląd, że artysta „wyrokuje” w swoich dziełach o ważkich poznawczo i egzystencjalnie sprawach. Nie jest to pogląd nowy, a jego historyczne początki sięgają starożytnej Grecji i są związane z tzw. maniczno-ekspresyjną koncepcją sztuki.

Krytyka dotknęła także tradycyjnej Wielkiej Teorii Piękna, która stawia dzieło sztuki przed wymogiem harmonii, ładu, proporcji, blasku formy, jedności w wielości itp. Jej zwolennikom zadano kłopotliwe pytanie: a jakie są kryteria harmonii, proporcji, jedności w wielości? Każda odpowiedź pociągała za sobą *regressus ad infinitum* (a jakie są kryteria tych kryteriów? etc.), a ponadto jej krytycy podnieśli, że np. harmonię można rozmaicie określać, a nawet że sztuka może się bez niej obejść! Konsekwencją tej krytyki jest kryzys w teorii piękna i powolny, acz systematyczny proces jego detronizacji, a ostatecznie zamiany na wartości estetyczne. Dostrzeżono, że w sztuce ucieleśniają się rozmaite jakości, np. ładność, śliczność, subtelność, wzniosłość, komiczność, tragiczność itp., które piętnują oblicze jej dzieł i podbudowują ich ostateczną wartość. Wspomniana zamiana (z jednoczesnym potraktowaniem piękna jako jednej z wartości estetycznych) zdynamizowała teorię sztuki – występującą już oficjalnie pod nazwą „estetyka” – ale kiedy poddano teoretycznej refleksji pojęcie wartości estetycznej, zaczęły piętrzyć się trudności. Są one identyczne, jak w przypadku rozważań nad pięknem i do dnia dzisiejszego nie zostały przezwyciężone¹⁰.

Z pojęciem wartości estetycznych wiąże się pewien fakt, który zaważył na ich detronizacji w poetyce antysztuki. Otóż w jednym z głównych nurtów estetyki pojawił się pogląd, według którego racją (przyczyną) istnienia sztuki jest wzbudzanie przeżycia estetycznego. Przeżycie tego rodzaju ma charakteryzować tzw. bezinteresowność, czyli obojętność na związek jego przedmiotu (przedmiotu estetycznego) z realnym światem, a dokładnie mówiąc – z prawdą i dobrem moralnym. Pogląd ten nosi miano estetyzmu (parnasizmu) i został on przez artystów awangardowych zakwestionowany,

¹⁰ Por. P. Jaroszyński. *Spór o piękno*. Poznań: Fonopol 1992; H. Kiereś, *Człowiek i sztuka*. Lublin: PTTA 2006 zwł. s. 41-59.

potraktowany przez nich jako *signum* sztuki tradycyjnej (mimetycznej). I dlatego właśnie awangarda obwieściła światu, że „die Kunst ist tot!” i że jej miejsce zajmuje sztuka nacechowana – jak powie M. Duchamp – całkowitą anestezją, obojętnością na wartości estetyczne. Nowa sztuka wraca do świata, podejmuje z nim krytyczny dialog, może ją uprawiać każdy („Każdy jest prezesem!”), jest łatwa („L’arte e facile!”) i „leży na ulicy”. Podobne deklaracje znajdziemy we wszystkich manifestach antysztuki i w rozprawach antyestetyków¹¹.

Jak już było mówione, kontekst cywilizacyjny opisanych powyżej zmian w sztuce tworzą dzieje modernizmu, który w połowie XX wieku przeździerzgnął się w postmodernizm. Czym jest modernizm i dlaczego przeobraził się w postmodernizm?

Modernizm (łac. *modernus* – nowoczesny) jest ideologią radykalnej przebudowy świata, samowyzwolenia się człowieka od zła, szczególnie zaś od zła społecznego. Jego depozyt ideowy współtworzą: utopizm – myśl o zbudowaniu doskonałego państwa (superpaństwa światowego), pozytywizm – kult wiedzy praktycznie użytecznej (pragmatyzm, utylitaryzm) oraz scjentyzm – kult nauk przyrodniczych i techniki. Politycznym wykonawcą „projektu modernistycznego” jest zróżnicowany wewnętrznie i skłócony socjalizm. Według postmodernistów cywilizacyjnymi reprezentantami modernizmu są komunizm, faszyzm i nazizm. Na czym polega zło modernizmu? Otóż stanął on na gruncie esencjalizmu, czego polityczną konsekwencją był totalitaryzm. Jednym z przejawów totalitaryzmu było zawłaszczanie sztuki, narzucenie jej administracyjnymi kanonu realizmu socjalistycznego. Wszystko, co było z nim w kolizji, a dotyczyło to przede wszystkim sztuki awangardowej, napiętnowano epitetem sztuki zdegenerowanej (*entartete Kunst*), prześladowano politycznie i spychano na margines życia społecznego.

W obliczu cywilizacyjnej klęski ideologii modernizmu zaaranżowano jego transformację. Jej autorzy utrzymują, że dotychczasowe dzieje kultury europejskiej to historia modernizmu (esencjalizmu), a zachodzący „przełom postmodernistyczny” nie tylko przewyższa modernizm, lecz także wieńczy poznawczy dorobek tej kultury i oznacza „śmierć Historii”. Dzięki zdemaskowaniu błędu esencjalizmu zostaje unieważniony tradycyjny „kult Logosu” i wszystkie „Wielkie Narracje” modernizmu, także Wielka Teoria Sztuki i jej mimetyczno-estetyczny kanon. Miejsce tego kanonu zajmuje poetyka „wolności i kreatywności”, która nie zniewala sztuki „filozoficznymi teo-

¹¹ Zob. np. P. K r a k o w s k i. *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa: PWN 1981.

riami”, ujmuje trafnie jej istotę, a co ważniejsze, wyzwala ją z kryzysu, w jaki była wpędzana przez esencjalistyczną estetykę¹².

Czy postawiona przez postmodernistów diagnoza w kwestii przyczyn kryzysu w sztuce i wystawiona recepta na jego przezwycięzenie są trafne? Prawdą jest, że modernizm wprzągnął sztukę w służbę ideologii i że w ten sposób nadwyreżył jej ethos, ale czy z tego wynika, że panaceum na kryzys w sztuce to poetyka „wolności i kreatywności”? Z błędności jakiegoś poglądu nie wynika prawdziwość jego przeciwieństwa. Nie wynika również z faktu popularności postmodernizmu w kręgach artystycznych i w estetyce-antyestetyce. Jeżeli przyjmiemy, że modernizm to błędny i kryzysogenny trop poznawczy w kulturze Europy (pozostaje wszakże pytanie: dlaczego?), to aby obronić owocnie postmodernizm, należałoby wykazać, że dzieje i dorobek filozofii (bo o nią tu idzie) tworzy historia modernizmu i postmodernizmu oraz że w filozofii nie było i nie ma dla nich alternatywy. Zatrzymajmy się nad tą kwestią.

¹² *Postmodernizm*. W: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. T. 8: P-S. Lublin: PTTA 2007 s. 387-391. Warto odnotować rzecz ważną, mianowicie, że stosunek socjalizmów programowo totalitarnych – komunizmu, faszyzmu i nazizmu (komunizmu narodowego) – do awangardy był zróżnicowany, co było konsekwencją suponowanej ideologii oraz taktyki politycznej. I tak bolszewicy posłużyli się sztuką awangardową w czasie rewolucji (wielu awangardowców wywodziło się z tzw. lewicy społecznej), a po okrzepnięciu komunizmu narzucili sztuce rygor realizmu socjalistycznego (treściowo zideologizowanego neoklasycyzmu). Natomiast włoscy faszyci preferowali futurizm, który niejako konweniował z ich optymistyczną ideologią. Z kolei nazizm, podobnie jak komunizm, lansował realizm socjalistyczny – w duchu własnej ideologii, awangardę zaś traktował epitetem sztuki zdegenerowanej, wysuwając między innymi, ale przede wszystkim, argument rasistowski. Odnotujmy, że tego rodzaju „argument” ma charakter pozamerytoryczny (ideologiczny), a więc, by tak rzec, nie przysparza chwały poetyce awangardy. Dodać także należy, że w łonie samej awangardy toczył się spór o to, który z jej wielu nurtów realizuje adekwatnie kanon awangardowości, a który nie wyzwolił się z gorsetu sztuki resp. teorii sztuki tradycyjnej, czyli mimetycznej (przedstawiającej czy figuratywnej) i podporządkowanej kryterium piękna czy wartości estetycznej. Pytanie to dotyczyło także futuryzmu. Ponadto nie wszyscy artyści współcześni (ani nie wszyscy teoretycy sztuki) zaakceptowali bezkrytycznie kanon awangardy, a szczególnie antysztuki, a nawet – jak już wspomniano – zdiagnozowali ją jako chorobę kulturową i odmianę realizmu socjalistycznego. Zob. np. J. D u d a - G r a c z. *Rozważania na przełomie wieków, czyli o konieczności wyboru sztuki między dyktaturą babuni a niepodległością peryferii*. „Cywilizacja” 2004 nr 11 s. 45-53. Jak widać, sygnalizowany problem uwikłania sztuki w ideologię socjalizmu (nie włączając najstarszego historycznie soc-liberalizmu) jest wielokontekstowy i nadal czeka na rzetelne naukowe opracowanie. Wspominałem o tym w *Sporze o sztukę* (s. 19) oraz w artykule *Spór o teorię sztuki* (W: *Służyć kulturze*. Lublin: IEN 1998 s. 127-144).

5. PROBLEM FILOZOFII

Jak wiadomo, filozofię – umiłowanie mądrości – odkryli starożytni Grecy wraz z legendarnym naukotwórczym pytaniem: „Dzięki czemu świat istnieje i jakie są przyczyny jego integralności bytowej?”. Odpowiadali na nie różnie, a z wielu stanowisk wyłoniły się dwie tradycje, które zmagają się z sobą po dziś dzień, mianowicie idealizm i realizm. Różnicę między nimi wyznaczyło inne spojrzenie na problem tzw. punktu wyjścia w wyjaśnianiu zagadki świata.

Przedstawiciele realizmu są zdania, że neutralnym poznawczo, niewykłanym w żadne aprioryczne założenia początkiem filozofowania jest naturalne doświadczenie. Informuje ono, że świat bytów istnieje i że jest racjonalny (poznawalny, celowy), w jego horyzoncie mieści się przedmiot filozofii i jej cel, jakim jest dotarcie do ostatecznych przyczyn świata (cel przedmiotowy) i jego zrozumienie (cel podmiotowy). Refleksja nad samą filozofią, jedyną samozwrotną nauką, dowodzi, że rozumienie świata jest koniecznym warunkiem celowości bytowania człowieka w świecie: postępowania i wytwarzania. Filozofia ów cel osiąga, jeśli spełnia następujące warunki dyskursu: niesprzeczność wypowiedzi, ich prawdziwość, przewidywanie konsekwencji stanowisk oraz historyzm (znajomość dorobku poznawczego tradycji).

Natomiast ci myśliciele, którzy zakwestionowali wiarygodność doświadczenia spontanicznego, stanęli na gruncie filozofii tzw. krytycznej i – w konsekwencji – idealizmu. Uznali oni, że doświadczenie to jest z istoty poznawczo zawodne i że związany z nim realizm jest stanowiskiem naiwnym. Ich zdaniem filozofia musi najpierw dotrzeć do źródła wiedzy niepowątpiewalnej, źródła nieskażonego żadnymi idolami pozapoznawczymi (opiniami, złudzeniami, preferencjami), gwarantującego ujęcie – jak się w tej tradycji mówi – „rzeczywistej rzeczywistości” czy też „prawdziwego bytu”. Są przekonani, że koncepcja ta i jej rzetelne praktykowanie zapewnia filozofii neutralność poznawczą, zakłada bowiem, że w jej punkcie wyjścia ma miejsce absolutna tożsamość ujęcia przedmiotu filozofii z samym przedmiotem: prawdziwym bytem.

Kto ma rację? Ze strony oskarżonego o naiwność i opiniotwórczość (nie-naukowość) realizmu padły następujące zarzuty. Krytyczny punkt wyjścia odrywa poznanie (wyjaśnianie) od rzeczywistości i zamienia je na myślenie, czynność świadomą, lecz niepoznawczą, właściwą dla sztuki (!). Istotą myślenia jest operowanie treściami-ideami, ich porządkowanie według założo-

nego kryterium systemowego. Wynika z tego, że idealizm nie wyjaśnia świata, lecz – na wzór sztuki – konstruuje jego rozmaite obrazy myślowe (ontologie). Obrazy te, rzekome modele prawdziwego świata, są skażone błędem redukcjonizmu, a jak pokazuje historia kultury, ich wdrażanie w ludzkie życie prowadzi w sposób nieunikniony do cywilizacyjnych zwyrodnień i kryzysu. Ponadto, wbrew własnym założeniom, idealizm jest wewnętrznie skonfliktowany, czego przyczyną jest nierozstrzygalny dylemat, mianowicie: jaka władza (metoda lub dyspozycja poznawcza) gwarantuje źródłowe ujęcie bytu? Konflikt ten przebiega wewnątrz oraz pomiędzy dwoma nurtami idealizmu: racjonalizmem i irracjonalizmem. Ten pierwszy stawia na autonomiczny i autarkiczny (samowystarczalny poznawczo) rozum, jego zaś oponent chce budować podstawy kultury na autonomicznym poznawczo doświadczeniu zmysłowym, na autonomicznych aktach woli bądź uczuć, na pozaracjonalnej intuicji bądź „ślepy” akcie wiary¹³.

Idealizm dominuje statystycznie w myśli europejskiej, a jego historia – która jest zarazem w znacznej mierze historią Europy – jest znaczonej różnymi, dramatycznymi i głośnymi „przewrotami kopernikańskimi”, przełomami i transformacjami. Jak widzieliśmy, dziś jest to „zwrot postmodernistyczny”, który polega na rezygnacji z „kultu Logosu” i jego „Wielkich Narracji”, a zauważmy, że dziełem tego kultu są utopizm, pozytywizm i scjentyzm, a jego „Wielką Narracją” cywilizacyjną jest socjalizm. Wynika z tego, że ideologia modernizmu jest zakorzeniona myślowo w racjonalizmie, że racjonalizm i modernizm są aspektownie tożsame. Z kolei postmodernizm to, by tak rzec, ucieczka rozumu (!) w irracjonalizm, czyli w autonegację. Innej alternatywy tradycja idealizmu nie pozostawia. Jak się zauważa, postmodernizm to utrata modernistycznej wiary w możliwość kolektywnego samozbawienia się i opowiedzenie się za inną „Wielką Narracją”, mianowicie za subiektywizmem i relatywizmem poznawczym oraz indywidualizmem i nihilizmem antropologicznym¹⁴.

W konkluzji należy stwierdzić, po pierwsze, że modernizm i postmodernizm, czyli racjonalizm i irracjonalizm współtworzą tradycje idealizmu filozoficznego oraz, po drugie, że tradycja ta jest przyczyną kryzysów doświadczanych przez kulturę europejską. Zilustrujmy słuszność tej tezy rzutem oka na dorobek idealizmu w zakresie teorii sztuki.

¹³ Por. M.A. Krąpiec. *Filozofia – co wyjaśnia?* Warszawa: Gutenberg-Print 1997.

¹⁴ H. Kiereś. *Trzy socjalizmy. Tradycja łacińska wobec modernizmu i postmodernizmu*, Lublin: Lubelska Szkoła Filozofii Chrześcijańskiej 2000.

6. IDEALIZM W SZTUCE

W kulturze Europy rywalizują ze sobą trzy ujęcia problemu sztuki. Pierwsze jest dziełem tradycji realizmu i nosi miano teorii tzw. prywatywnej (od łac. *privatio* – brak). Według tej teorii sztuka jest zasada poprawnego wytwarzania dzieł zamierzonych (*recta ratio factibilium*), jej racją bytu (przyczyną celową) jest doskonalenie zastanego świata (*ars supplet defectum naturae*), sposobem zaś działania jest naśladowanie celowości natury (*ars imitatur naturam*). Kryterium sztuki jest piękno, czyli wszelka doskonałość bytowa bądź też to, co powinno być z uwagi na dobro człowieka. Człowiek sam decyduje o tym, co i w jaki sposób należy wytwarzać, ale jego twórczość – jej celowość, sens – jest uzależniona od prawdziwości jego wiedzy o świecie i celu ostatecznym jego życia. Sztuka ogarnia całość ludzkiego życia, a więc jest ona wszędzie tam, gdzie człowiek coś świadomie i celowo wytwarza.

Z teorią „prywatywną”, a przede wszystkim z sobą rywalizują dwie koncepcje sztuki, które powstały w łonie filozofii idealistycznej, mianowicie racjonalizm jest ojcem koncepcji tzw. ejdetycznej (gr. εἶδος [*eidos*] – idea), dziełem zaś irracjonalizmu jest koncepcja tzw. maniczno-ekspresyjna (gr. μανία [*mania*] – szlachetny szał; łac. *exprimere* – wyrażać).

Według najstarszego historycznie ujęcia maniczno-ekspresyjnego źródłem ludzkiej twórczości, przede wszystkim poezji, muzyki i tańca, jest szlachetny szał. Dookreślenie tego źródła – jego pochodzenia i charakteru – zależy od suponowanego kontekstu myślowego i związanej z nim wizji świata. I tak w kontekście kultury mitologicznej sztuka jest darem bogów i muz, artysta jest medium, a jego dzieła zawierają tajemny przekaz, wiedzę niedostępną „śmiertelnikowi”, bądź też są uzewnętrznieniem pierwotnych sił witalnych, pozaracjonalnego, organicznego „pędu życiowego” lub anonimowych, kosmologicznych mocy twórczych. Kolejne ujęcie czyni ze sztuki domenę wyobraźni – autonomicznej zdolności tworzenia nowych światów bądź też twórczej i nieokiełznanej fantazji. Następne lokalizuje źródło twórczości w głębinach ducha ludzkiego i traktuje sztukę jako ekspresję geniuszu, tajemniczej zdolności widzenia i przenikania rzeczy. A ostatnie czyni ze sztuki miejsce manifestacji twórczej wolności człowieka, jego nieskrępowanej kreatywności, dzięki której transcenduje on zastany świat, a szczególnie świat kultury i jego schematy poznawcze.

Z kolei „ejdetyczna” koncepcja sztuki głosi, że przyczyną usprawiedliwiającej obecność sztuki w ludzkim życiu, jej racją bytu, jest ucieleśnienie

tego, co konieczne – idei, ideałów czy wartości. Ujęcie to posiada dwie wersje, mianowicie odmianę tzw. wertykalną, kiedy sądzi się, że przyczyną wzorcą twórczości jest zastany (obiektywnie istniejący) świat tego, co konieczne, niezmiennie i doskonale bytowo (platoński świat idei), oraz wersję tzw. horyzontalną, kiedy przypisuje się sztuce – poznaniu artystycznemu – zdolność antycypowania tych idei, które w sposób niejasny artykułują się w dziejach świata, ale są historycznie nieuniknione.

Charakterystycznym rysem różnych odmian obu koncepcji sztuki jest tzw. kognitywizm, czyli pogląd, że jest ona bezpośrednim lub pośrednim źródłem wiedzy o „rzeczywistej rzeczywistości”. Pogląd ten jest konsekwencją założeń systemowych idealizmu. Przypomnijmy, że w punkcie wyjścia idealizm rozmija się z realnym światem, a z wypreparowanych krytycznie treści-idei tworzy jego modele. Rezultatem tego zabiegu jest tzw. dualizm ontologiczny: istnieją dwa światy – prawdziwy oraz pozorny. Człowiek bytuje w świecie pozornym, powinnością zatem i obowiązkiem kultury – także sztuki! – jest wyzwolenie go z tego egzystencjalnego pozoru, nieautentycznego sposobu bytowania. Czy jest to możliwe? W tradycji tej spotkamy się z optymizmem antropologicznym, np. w modernizmie, a także z osobliwym, wyzwolenicznym „pesymizmem”, którym jest nacechowana „wiedza radosna” postmodernizmu.

7. KONKLUZJE

W sztuce możliwy jest kryzys, jest ona bowiem dziedziną kultury, a jakość kultury – jej celowość – zależy od jakości wiedzy, jaką posiadał jej twórca: wiedza fałszywa prowadzi do antykultury. Kryzys w sztuce ma miejsce wtedy, kiedy w kulturze dominuje idealizm filozoficzny. Jak widzieliśmy, tradycja ta nie wyjaśnia faktu sztuki, lecz na kanwie własnych założeń systemowych projektuje jej wizję i w ten sposób fałszuje jej naturę, mianowicie zawęża pojęcie sztuki, zmienia jej cel i przypisuje jej funkcje kognitywne. Jak widzieliśmy na przykładzie modernizmu i postmodernizmu, nieuniknioną konsekwencją idealizmu są ideologie, systemy wdrażane w kulturę za pomocą środków politycznych, mające na celu radykalną przebudowę świata. W konsekwencji idealizm wprzęga sztukę w służbę tych ideologii, a ponieważ każda ideologia ma charakter redukcjonistyczny, ich praktykowanie kończy się nieuniknionym kryzysem sztuki. Inaczej mówiąc, sztuka związana z ideologią nie doskonali świata, lecz pomnaża w nim braki,

rozmija się z realnym światem, a wtedy przestaje być rozumiana i doznaje społecznej alienacji.

Z powyższego wynika, że wiedza o filozoficznym kontekście sporu o sztukę jest warunkiem *sine qua non* rozumienia sztuki. Wymóg ten obowiązuje profesjonalnego znawcę sztuki, jej amatora oraz – podkreślmy to – twórcę sztuki. Dociekania nad zagadnieniem kryzysu dowiodły, że konsekwencją braku takiej wiedzy lub, co gorsza, konsekwencją jej świadomego lekceważenia jest kryzys poznawczy, a ostatecznie kryzys egzystencjalny człowieka, czyli jawny rozdział między jego samowiedzą – jest rozumny i wolny – a determinizmem i fatalizmem kontekstu jego życia, jakimi są zainfekowane cywilizacja i kultura¹⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Duda-Gracz J.: Rozważania na przełomie wieków, czyli o konieczności wyboru sztuki między dyktaturą babuni a niepodległością peryferii. „Cywilizacja” 2004 nr 11 s. 45-53.
- Dziamski G.: Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1996.
- Jaroszyński P.: Spór o piękno. Poznań: Fonopol 1992.
- Kiereś H.: Co się dzieje z estetyką? „Roczniki Filozoficzne” 50:2002 z. 1 s. 333-343.
- Co zagraża sztuce? Lublin: Fundacja Servire Veritati Instytut Edukacji Narodowej 2004.
- Człowiek i sztuka. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2006.
- Kryzys w sztuce. W: *tenże*. Sztuka wobec natury. Warszawa: Gutenberg-Print 1997 s. 9-29; wyd. 2, poprawione i poszerzone: Warszawa: Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne 2001.
- Spór o sztukę. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL 1996.
- Spór o teorię sztuki. W: Służyć kulturze. Lublin: Fundacja Servire Veritati Instytut Edukacji Narodowej 1998 s. 127-144.
- Trzy socjalizmy. Tradycja łacińska wobec modernizmu i postmodernizmu. Lublin: Lubelska Szkoła Filozofii Chrześcijańskiej 2000.
- Krakovski P.: O sztuce nowej i najnowszej. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1981.
- Krąpiec M. A.: Filozofia – co wyjaśnia? Warszawa: Gutenberg-Print 1997.
- Kryzys. W: Powszechna Encyklopedia Filozofii. T. 6: K-M. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2005.
- Najnowsze tendencje badawcze w estetyce [dyskusja panelowa]. W: Panorama współczesnej filozofii polskiej. Red. J. Jadacki. Warszawa: Semper 2010 s. 232-238.
- Postmodernizm. W: Powszechna Encyklopedia Filozofii. T. 8: P-S. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu 2007 s. 387-391.
- Przemiany współczesnej świadomości artystycznej. W: Wokół postmodernizmu. Red. T. Szkołut. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1992.

¹⁵ H. Kiereś. *Co zagraża sztuce?* Lublin: Fundacja Servire Veritati Instytut Edukacji Narodowej 2004.

Sacrum i profanum a współczesna kultura. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Komisję Kultury i Środków Przekazu pod patronatem Marszałka Senatu RP Bogdana Borusewicza 25 kwietnia 2006 r. Opr. M. Lipińska. Warszawa: Biuro Administracyjne Dział Wydawniczy 2006.

Silvers A.: Aesthetic for Art's Sake, Not for Philosophy's! „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 51:1993 s. 141-150.

Tatarkiewicz W.: Klasyczne a nowoczesne rozumienie sztuki. W: *tenże*. Droga przez estetykę. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1972 s. 288-294.

IS THE CRISIS IN THE ARTS?

S u m m a r y

In the article the author takes the following topics: first, he adjudges whether the issue is really taken a functional problem, or maybe a pseudo-problem. He notes that, although the present day culture is assimilated with modern art, specifically speaking, the so-called. anti-art is still many theorist accused her betraying the ethos of art and destructive impact on the culture. Moreover, the author points out that anti-art is the cause of social conflicts. Her achievements since violate elementary — cognitive, moral and religious — the criteria of cultural discourse, and yet art is not an isolated, autonomous and autotelic area, but organically related to all spheres of culture. The author adds that the knowledge of philosophical and civilisational context is a necessary issue in the debate on the arts. Second, the author answers the question, what is a crisis. He draws attention to the etymology of the word, according to which (gr. *krisis*), it means either a sudden change in the course of things, the collapse of something, and the moment of decision is something that turn (from gr. *krinein*), is a state of existential undesirable that storm in a specific area of the balance of reality and thus undermine its purpose and rationality. Thirdly, the author briefly presents the positions taken by the artists and scholars in a discussion of the crisis in the arts. Then, fourthly, the author considers the place of the arts in culture and civilization. He touches the problem of modernism and postmodernism following it. Fifth, he answers the question of whether and how philosophy lies at the root of this crisis in the arts. Finally, the sixth, the author addresses the problem of idealism and its repercussions in the field of philosophy. In conclusion, the author notes that to really understand the problem of art, one cannot ignore the context of philosophy, without which any discussion of the art significantly alter its understanding and consequently lead to a crisis not only in terms of understanding the culture, but above the understanding of human being.

Summarised and translated by Henryk Kiereś

Słowa kluczowe: sztuka, antysztuka, postmodernizm, esencjalizm, idealizm, filozofia.

Key words: art, anti-art, postmodernism, essentialism, idealism, philosophy.