CZŁOWIEK W KULTURZE
34 (2024), cz. 2

Janusz S. Janowski

Sztuka a piękno – spory współczesne

Podejmując temat współczesnych sporów o związek sztuki z pięknem nie sposób nie podzielić się wątpliwością, czy rzeczywiście ktoś jeszcze dzisiaj podnosi tę kwestię z nadzieją wypracowania w sposób racjonalny i dorzeczny neutralnej i obiektywnej teorii w ramach ścierania się stanowisk, czy raczej prezentuje się jako jedynie słuszną tę teoretyczną doktrynę, która jest zgodna z dominującą ideologią. Wprawdzie możemy spotkać się z wyrażanym przez pojedynczych specjalistów przekonaniem o aktualności estetyki i jej teoretycznej efektywności, mimo że „współcześnie bardzo modne stało się twierdzenie głoszące, jakoby estetyka się już skończyła i przeżywamy jej zmierzch, co więcej, przeżyły się również tradycyjne wartości estetyczne, takie jak piękno”[1], to jednak debata w obszarze estetyki, o ile jest wciąż prowadzona, przyjmuje raczej kształt rytualnej prezentacji stanowisk, wśród których dominuje przekonanie o braku konieczności rozwiązywania zagadnienia relacji sztuki i piękna już choćby ze względu na dość powszechne odrzucenie piękna przez postmodernistycznych antyesencjalistów i zdecydowaną większość współczesnych artystów, traktujących je jako znamię przebrzmiałego modernizmu

[1] M. Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009, s. 9.

i estetyzmu. Większość, ale nie wszyscy, współczesnych filozofów sztuki i estetyków uważa zatem problem za bezpowrotnie przezwyciężony przede wszystkim w praktyce artystycznej i uchyla się od konieczności zajmowania stanowiska w tej sprawie, mimo że jeszcze blisko dwie dekady temu i w kontekście deklaracji słynnego angielskiego malarza, Davida Hockneya, o zbliżaniu się czasu piękna w sztuce, po raz kolejny podniesiono problem jego aktualności podczas Międzynarodowego Festiwalu „O pięknie" w 2005 roku w Berlinie, któremu towarzyszyła tak samo zatytułowana wystawa, a kończyła konferencja zatytułowana „Re-Turn of Beauty"[2]. Jednak nawet tak spektakularne wydarzenia o randze międzynarodowej nie przełamały poznawczej bezsilności estetyki wobec konieczności przekroczenia własnych systemowych źródeł, aby móc uchwycić problematykę piękna i sztuki w perspektywie uniwersalnej, unikając błędów redukcjonizmu i normatywizmu. Taki stan rzeczy upoważnia, jak się wydaje, do postawienia tezy o kryzysie estetyki i rzeczywiście już przed wieloma laty Henryk Kiereś, jeden z najważniejszych polskich filozofów zajmujących się problematyką sztuki, wskazywał na wiele cech tego kryzysu, m.in. ostrożność tez badawczych, wieloznaczność rozumienia samej dyscypliny, zalew autotematycznych sympozjów i antologii oraz ostateczną bezradność wobec pytania o estetykę[3]. Okazuje się bowiem, że sami badacze potwierdzają, iż estetyka jako dyscyplina naukowa mająca za cel wyjaśnienie faktu sztuki nie potrafi przekroczyć „progu pytania: Co to jest sztuka? Co to jest piękno?"[4] i w konsekwencji gromadzi rozmaite teorie o charakterze normatywnym, często rozbieżne, a nawet przeciwstawne[5].

Mimo że twórca estetyki, A. Baumgarten, będąc głęboko przekonanym o doniosłości poznania zmysłowego jako komponentu

---

[2] W. Welsch, *Powrót piękna?*, w: *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy*, Gdańsk 2009, s. 199.

[3] H. Kiereś, *Co się dzieje z estetyką?*, „Roczniki filozoficzne", tom L, zeszyt 1, Lublin 2002, s. 333–342.

[4] Tamże, s. 335.

[5] Tamże, s. 336.

poznania naukowego zmierzającego do poznania doskonałego[6], postawił przed sobą zadanie przezwyciężenia teoriopoznawczego i ontologicznego dualizmu skrajnego racjonalizmu Kartezjusza, stanowiącego wynik rozerwania naturalnej poznawczej więzi zmysłów i rozumu, to ostatecznie nie mogło ono zostać zwieńczone pełnym teoretycznym sukcesem ze względów systemowych. Odrzucenie opracowanego przez Arystotelesa sposobu zmysłowo-intelektualnego poznania bytu i zrozumienie poznania estetycznego jako aprioryczną syntezę form wyobraźni z materiałem wrażeniowym, gruntującą bezinteresowny sąd smaku, z konieczności prowadziło i wciąż prowadzi do subiektywizacji poznania sztuki i piękna. Tym bardziej że stary racjonalistyczny „dogmat" wciąż wyznacza pole badawcze współczesnych estetyków, co potwierdza przekonanie koryfeusza antyesencjalizmu, Wolfganga Welscha, deklarującego, że

> nie ma czegoś takiego jak teoretyczny i bezpośredni dostęp do rzeczywistości. Szkołę nowoczesnej epistemologii wszyscy mamy już za sobą[7].

Zgodnie z tą zasadą i niezależnie od kolejnych reinterpretacji estetyki jako dyscypliny naukowej wciąż nie udaje się przekroczyć jej naturalnych systemowych ograniczeń i uzyskać uniwersalnej odpowiedzi na pytanie o to czym jest sztuka i piękno[8] oraz jaka łączy je relacja. W konsekwencji samo rozumienie estetyki stało się z czasem wieloznaczne. Za estetykę uznawać zaczęto już nie tylko filozofię piękna i sztuki, a wszelkie rozważania na ten temat, czy to o charakterze humanistycznym, krytycznym czy arty-

---

[6] H. Kiereś, *Estetyka*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 3, Lublin 2002, s. 222–223; Wolfgang Welsch podkreśla, że „twórca estetyki definiował ją jako *ars pulchre cogitandi*", czyli sztukę pięknego myślenia, a zatem nie należy łączyć piękna w pierwszym rzędzie ze sztuką i sztukę normatywnie z pięknem (Welsch, dz. cyt., s. 202).

[7] Welsch, dz. cyt., przyp. 2, s. 199.

[8] Zob. M. A. Krąpiec, *Poznawać czy myśleć*, Lublin 2000, s. 287–293.

stycznym[9], mnożąc rozmaite wykładnie i wzmagając teoretyczny chaos[10].

Tło sporu

Spektakularna ich ilość pojawiła się po raz pierwszy w ramach modernizmu końca XIX i pierwszej połowy XX wieku, by z czasem jedynie wzmagać narastanie wewnętrznego sporu. Punktem zwrotnym tego procesu było zasadnicze odrzucenie po II wojnie światowej tzw. wielkich narracji modernizmu ze względu, jak powszechnie uznano, na jego destrukcyjny dla kultury normatywizm. W miejsce modernizmu z jego esencjalizmem, progresywizmem, normatywizmem i redukcjonizmem pojawił się postmodernizm ze swoim antyesencjalizmem, anarchizmem, relatywizmem i permisywizmem. W konsekwencji wyrastający z postmodernizmu antyesencjalizm zaczął systemowo odrzucać estetykę z jej nieuzasadnionym, jak wykłada, bo osadzonym na subiektywizmie, esencjalistycznym roszczeniem do obiektywizmu. Postmodernistyczni teoretycy głoszą, że

> estetyka będzie tkwić w kryzysie dopóty, dopóki estetycy będą poszukiwać „wiecznej esencji" (*eternal essence*) czy „wspólnego mianownika" (*common denominator*) sztuki i piękna, dopóki nie zrozumieją, że sztuka jest przejawem ludzkiej wolności i kreatywności (*freedom and creativity*; *suche nach Freiheit*), a więc czegoś, czego nie sposób a priori zdeterminować[11].

Antyesencjaliści są zatem przekonani, że dorzecznie można się wypowiadać o sztuce jedynie opisując jej zastane formy, a zatem przyjmując zasadę reaktywności, czyli wtórności teorii wobec

---

[9] Kiereś, *Co się dzieje z estetyką?*, dz. cyt., s. 335.

[10] H. Kiereś, *Spór o teorię sztuki*, „Ethos", R 10, nr 4–40, Lublin 1997, s. 68.

[11] Kiereś, *Co się dzieje*, dz. cyt., s. 336.

różnego rodzaju działań artystycznych. Co więcej, w konsekwencji przyjęcia zasady wolności i kreatywności postmoderniści uznają, że natura sztuki ujawnia się w procesie nieustannej i nieodwracalnej zmiany, będącej przejawem *vis incognita*, która odsłania istotę rzeczywistości. W ramach tej doktryny odrzucają kanon sztuki tradycyjnej, oparty na mimetyzmie i kallizmie[12]. Problem piękna zostaje więc systemowo wyeliminowany z rozważań o sztuce jako już nieaktualny, bo przezwyciężony w procesie przeobrażeń samej sztuki. Sztuka z kolei może przyjmować dowolną – pod warunkiem, że wciąż nową – formę, zgodnie z zamierzeniem artysty swobodnie eksplorującym możliwości wyrazowe dowolnego materiału. Wola twórcy usytuowana zostaje w centrum sztuki jako kreatywnej aktywności człowieka. Jest ona więc tym, czym chce ją uczynić artysta, a zatem esencjalistyczne roszczenie musi zostać odrzucone jako konsekwencja błędu poznawczego i zamienione na antyesencjalistyczną i wtórną wobec konkretnego dzieła sztuki wykładnię. Rodzi się jednak uzasadniona wątpliwość, czy antyesencjalizm w sposób neutralny oraz prawdziwy wyjaśnia samo zjawisko sztuki oraz czy w świetle całej tradycji filozoficznej rzeczywiście niemożliwa jest uniwersalna wykładnia sztuki i piękna, jak twierdzą antyesencjaliści?

Jaka teoria sztuki?

Według Henryka Kieresia[13] od starożytności funkcjonują trzy teorie sztuki: maniczno-ekspresyjna[14], eidetyczna[15] i realistyczna[16], którą autor określa także mianem teorii prywatywnej[17]. Wszyst-

---

[12] H. Kiereś, *Antysztuka*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 1, Lublin 2000, s. 279.

[13] H. Kiereś, *Filozofia sztuki*, Lublin 2020.

[14] Tamże, s. 80–94.

[15] Tamże, s. 94–103.

[16] Tamże, s. 120–125.

[17] H. Kiereś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996, s. 119–125.

kie one suponują różne teorie rzeczywistości. Dwie pierwsze wyrastają z idealizmu jako podłoża teoretycznego, przy czym pierwsza z nich z tradycji irracjonalizmu (wariabilizm ontologiczny) ujmującego arché-byt jako Ruch-Nieokreśloność (Heraklit, Anaksymander), druga z tradycji racjonalizmu (statyzm ontologiczny) ujmującego arché-byt jako Ideę-Niezmienność (Parmenides, Platon). Trzecia jest owocem realizmu filozoficznego, w ujęciu którego naturą jest forma substancjalna bytu-konkretu stanowiąca trwałe podłoże zmian (Arystoteles, Tomasz z Akwinu). Sztuka (gr. *techne*, łac. *ars*) w obu wykładniach idealistycznych ma charakter poznawczy, czyli wglądu i współkreacji z „rzeczywiście rzeczywistym"[18] i materializacji tego, co idealne[19], z kolei w tradycji realistycznej jest opartym na cnocie (trwałej dyspozycji) i zgodnym z zamierzeniem wytwarzaniem przedmiotu intencjonalnego[20].

Najstarszą z przedstawionych jest teoria maniczno-ekspresyjna, sięgająca czasów Grecji archaicznej, homeryckiej. W jej wykładni sztuka miała ponadludzkie pochodzenie, jej przyczyną bowiem miałoby być boskie natchnienie, poeta był zatem medium boskiego przekazu[21]. Tego typu sztuka towarzyszyła religijnym misteriom i jako trójjedyna chorea wiązana była z poezją, muzyką i tańcem[22]. Celem takiej sztuki miało być *katharsis*[23],

---

[18] Kiereś, *Filozofia sztuki*, dz. cyt., s. 91.

[19] Tamże, s. 99.

[20] M. A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 249–257; „Jeśli [...] przyswojenie sobie w akcie poznania zastanych treści rzeczy jest nadaniem im intencjonalnego sposobu bytowania – czyli bytowania w naszych aktach poznawczych i przez nasze akty poznawcze – to pierwszym sposobem istnienia kultury *toute court* jest właśnie jej istnienie intencjonalne w nas i przez nas. To człowiek jest twórcą kultury już w momencie tworzenia sobie pojęcia (znaku przezroczystego) treści poznawanego bytu. Owo pojęcie może być zawsze uprzedmiotowione, przekształcone i może się stać planem-wzorem dalszego ludzkiego działania przetwórczego, moralnego i twórczego w dziedzinie sztuki techniki" (tamże, s. 249).

[21] Kiereś, *Filozofia sztuki*, dz. cyt., s. 81–82.

[22] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 2009, s. 23–24.

[23] Tamże, s. 24–25.

czyli sublimacja i oczyszczenie emocji, a techniką mimesis czyli naśladowanie, rozumiane w okresie archaicznym jako wyrażanie uczuć poprzez mimikę i taniec[24]. Jej teoretyczne ślady można odnajdywać aż po współczesność, zwłaszcza w tych monistycznych nurtach filozoficznych, które np. hipostazowały wyobraźnię, jak w średniowiecznej filozofii arabskiej (Al Farabi, Awicenna, Ibn Arabi) czy niemieckim i włoskim idealizmie (Schelling, Croce). Współcześnie, na co wskazuje Kiereś, objawia się w postmodernistycznym irracjonalizmie antysztuki[25] (Adorno).

Teoria ejdetyczna w swojej historii również sięga starożytnej Grecji i jako konstrukcyjna[26] obejmowała architekturę, rzeźbę i malarstwo. Architektura świątynna w oczywisty sposób związana była z religią, choć w inny, bardziej zewnętrzny sposób, podobnie jak dwie podporządkowane jej dyscypliny, rzeźba i malarstwo. Sztuka konstrukcyjna była wyrazem racjonalizmu Greków i podlegała określonym regułom, które uformowane zostały w architektoniczne style: dorycki, bardziej powściągliwy i surowy, oraz joński, pełen swobody i wyobraźni. W rzeźbie z kolei panowały kanony, najpierw Polikleta (głowa jako 8. część ciała), później Lizypa (głowa jako 9. część ciała), natomiast w malarstwie wazowym style: czarnofigurowy i czerwonofigurowy. Rzeźba i malarstwo usamodzielniły się jako sztuki w okresie klasycznym i od tego momentu każda z trzech dyscyplin w odrębny sposób bardzo dynamicznie rozwijała się aż po współczesność. Trzeba przy tym

---

[24] Tamże, s. 25–26.

[25] „Jest to jakaś »vis incognita«, która ma charakter pozaracjonalny lub irracjonalny, jest więc nieuchwytna pojęciowo, ale można do niej dotrzeć, doświadczając jej obecności lub »wnikając« w nią w szczególnym wglądzie (intuicji) czy typie zachowania się. [...] Zawsze jest to mania-ekspresja »from below«, gdyż rezyduje w zmysłach, uczuciach, wyobraźni, w smaku, w podświadomości, w bios-życiu, w popędach i instynktach; jest to jej właściwe miejsce, sama bowiem jest – jako niezróżnicowane w sobie źródło wszystkiego – czystym stawaniem się. [...] Pamiętajmy, że w antysztuce sztuka miała się ostatecznie wyzwolić spod tyranii filozofii, a okazuje się, że sama antysztuka jest wzorcowym ucieleśnieniem idei filozoficznych" (Kiereś, *Spór o sztukę*, dz. cyt., s. 111).

[26] Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 24.

podkreślić, że swoją pierwszą teoretyczną podstawę teoria ejdetyczna zyskała dzięki teorii harmonii pitagorejczyków, która wprawdzie odnosiła się do rozumienia piękna, ujętego jednak od strony formy. Pitagorejczycy uznawali bowiem zasady matematyki za zasady całego bytu, czego wyrazem był między innymi złoty podział odcinka (złoty podział, boska proporcja, boski podział), głęboko inspirujący artystów Wschodu i Zachodu aż po wiek dziewiętnasty. W ujęciu Platona teoria ejdetyczna staje się teorią formy, w ramach której sztuka to realizacja (materializacja) wiecznych i niezmiennych Idei-prawzorów, a tym samym źródło poznania idei i tego, co idealne. Jako taka wzbogacona została przez Plotyna w jego teorii partycypacji i w średniowieczu dopełniona przez Alberta Wielkiego i Tomasza z Akwinu teorią światła/blasku (*splendor formae*)[27], w ramach której Akwinata zaakcentował relacjonizm piękna[28]. W ten sposób dobiegł końca proces filozoficznego formułowania trzech wielkich teorii piękna jako konstytutywnego elementu sztuki[29] – teorii harmonii, formy i relacjonistycznej[30]. Od starożytności po współczesność teoria ejdetyczna zyskała swoją pełną realizację przede wszystkim w sztuce ikony i dwudziestowiecznym abstrakcjonizmie geometrycznym.

Ostatnia z wymienionych teorii sztuki, realistyczna, sformułowana w greckiej starożytności, ściśle związana jest z Arystotelesowską filozofią, w której byt-konkret ujęty został jako sub-

---

[27] P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Kraków 2002, s. 27–29.

[28] Tamże, s. 29–32.

[29] Taka relacja piękna do sztuki zmieni się wraz z powstaniem estetyki jako odrębnej dziedziny filozoficznej.

[30] „Te trzy wielkie teorie piękna w zależności od tego, w jakiej metafizyce funkcjonowały, takie miały swoje odmiany. I tak, gdy w bycie uwzględni się inne kategorie, oprócz ilości, to teorię harmonii można pojmować szerzej jako teorię jedności; następnie w zależności od tego, czy forma traktowana będzie jako idea czy jako wewnętrzna racja bytu, czy wreszcie zostanie utożsamiona ze światłem, to odpowiednio uzyskamy różne wersje teorii formy. Można je będzie rozczłonkowywać dalej, bo idea ta raz oznacza ideę piękna, raz wzór rzeczy, zaś światło raz jest tym, co ujawnia piękno, raz tym, co je od wewnątrz konstytuuje" (Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 23).

stancja będąca podłożem zmian, a sztuka jako trwała dyspozycja do zgodnego z planem wytwarzania. Sztuką w tym ujęciu jest, jak dzisiaj moglibyśmy powiedzieć, każda umiejętność kwalifikowana, czyli posiadająca swoje partykularne zasady wytwórcze: szewstwo, leczenie, budowanie, konstruowanie, rzeźbienie, malowanie etc. Jest zatem interioryzowaniem rzeczywistości czyli uporządkowaną, inteligibilnie i harmonijnie zorganizowaną, czyli rozumną – więc także celową, aktywnością naszego ducha[31].

Pomimo tak szerokiej wykładni w filozofii klasycznej, a także zawężeniu sztuki we współczesnym rozumieniu do tzw. sztuk pięknych w okresie oświecenia (Batteux) i romantyzmu (Schelling, Hegel), sztuka jako obszar twórczo-wytwórczej aktywności człowieka rozwijała się w obrębie ustalonych już w starożytności dyscyplin nieprzerwanie aż do początku dwudziestego stulecia. Dotyczyło to również integralnego od greckiej starożytności związania piękna ze sztuką (kallizm) i z mimetyzmem, czyli naśladowaniem, przede wszystkim w rozumieniu Demokryta i Arystotelesa czyli jako naśladowanie sposobu działania przyrody[32]. I dopiero wraz z gwałtownymi przeobrażeniami wykładni sztuki w okresie modernizmu, zwłaszcza zaś w wyniku pojawienia się radykalnego woluntaryzmu artystycznego za sprawą Duchampa i jego artefaktów typu *ready-made* („Fontanna", 1917), po raz pierwszy odrzucona została w praktyce artystycznej interpretacja sztuki jako wytwarzania, a w wykładni filozoficznej przede wszystkim w opublikowanej pół wieku później „Teorii estetycznej" (1970) Adorna. W tym najbardziej współcześnie wpływowym teoretycznym postmodernistycznym (irracjonalizm) wykładzie sztuka jest zjawiskiem, doświadczeniem, obrazem bezobrazowym[33], przekra-

---

[31] P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Lublin 1996, s. 48.

[32] Platon ze względów systemowych rozumiał kategorię mimesis w sposób redukcyjny jako naśladowanie wyglądów. Niestety, jego przemożny wpływ w filozofii przyczynił się do powszechnego uznania jego wykładni, a w konsekwencji do jednostronnego rozumienia i odrzucenia mimetyzmu sztuki u progu XX wieku.

[33] „Chociaż nie można zdefiniować, czym jest dzieło sztuki, to jednak estetyka nie może odrzucać potrzeby tego rodzaju definicji, jeżeli nie chce

czającym nie tylko klasyczną wykładnię wytwarzania, ale odrzucającym także mimetyzm i kallizm, zgodnie z meta programem „wolności i kreatywności”[34].

Według Kieresia, odpowiedź na pytanie o niemożliwość sformułowania obiektywnej teorii sztuki można sprowadzić do przedstawienia dwóch argumentów przeciwko antyesencjalizmowi. Błąd braku wynikania (*non sequitur*), bowiem z fakty, że dotąd nie sformułowano powszechnie przyjętej definicji sztuki czy piękna nie wynika, że nie można tego dokonać. Brak także możliwości uczestnictwa stanowiska antyesencjalistycznego w racjonalnej debacie teoretycznej ze względu na usankcjonowanie przez niego anarchizmu[35]. Wartą dostrzeżenia na marginesie, choć praktyczną a nie teoretyczną, konsekwencją przyjęcia antyesencjalizmu i programowego w ramach jego teorii odrzucenia amabilności dzieł (systemowe odrzucenie piękna) na rzecz ich repulsywności[36] jest utrata powszechnego zainteresowania publiczności (anty)sztuką opartą na tej doktrynie. W konsekwencji tylko wąska grupa ideologicznie zaangażowanych „wyznawców”[37] jest zainteresowana tego rodzaju twórczością artystyczną. W rezultacie jej

być dłużną swoich obietnic. Dzieła sztuki są obrazami bez tego, co obrazowane, a więc bezobrazowymi; istotą jako zjawiskiem. Brakuje im predykatów właściwych platońskim prawzorom oraz predykatów obrazów imitujących; zwłaszcza ich wieczności; są na wskroś historyczne. Zachowanie przedartystyczne, najbliższe sztuce i do niej prowadzące, polega na tym, by doświadczenie przemienić w doświadczenie obrazów; jak to wyraził Kierkegaard: obrazy są moją zdobyczą. Dzieła sztuki są ich obiektywizacjami; obiektywizacjami mimesis, schematami doświadczenia, które utożsamiają się z doświadczającymi” (Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 522).

34 Kiereś, *Antysztuka*, dz. cyt., s. 279.

35 Kiereś, *Co się dzieje z estetyką?*, dz. cyt., s. 337.

36 „Teognis pisał: »co piękne, to miłe, co niepiękne – nie jest miłe«” (Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 43).

37 Jak podkreśla w swojej słynnej pracy naukowej jeden z najbardziej wpływowych współczesnych psychologów Robert B. Cialdini, swoistą więź grupy „wyznawców” gwarantuje nie tyle racjonalna akceptacja ideologii jako systemu teoretycznego, co poczucie lojalności wobec „swojej” grupy (R. B. Cialdini, *Jedność. My to współdzielone z innymi Ja*, w: *Wywieranie*

jedyną społeczną rękojmią staje się władza polityczna realizująca program antykultury. Bez jej przychylności, realizowanej poprzez granty i inne systemowe dofinansowania stanowiące oś dystrybucji prestiżu, masowo dzisiaj kształceni w akademiach artyści nie mieliby do kogo kierować swojej ogromnej produkcji-twórczości. (Anty)sztuka ugruntowana w doktrynie antyesencjalizmu staje się zatem z konieczności funkcją polityki. Bo choć antyesencjalizm pozornie teoretycznie unika normatywizmu w interpretacji sztuki, głosząc całkowitą wolność i kreatywność jako swój metaprogram, to wykluczając klasyczne rozumienie sztuki i piękna faktycznie się od niego nie uwalnia, także na poziomie teoretycznym. Wolność tak normatywnie zredukowana ma wymiar wyłącznie deklaratywny, w praktyce podlega bowiem ograniczeniom wynikającym z istoty przyjętego systemu. Odrzucenie piękna (kallizm) i figuratywizmu (mimetyzm) stanowi warunek konieczny sztuki ponowoczesnej, zatem dzieła artystyczne niespełniające tego warunku traktowane są przez prominentnych przedstawicieli świata sztuki, w tym teoretyków antyesencjalizmu, jako kulturowo nieistotne, zachowawcze świadectwa przezwyciężonych konwencji. W ten sposób normatywizm modernistycznego esencjalizmu estetycznego przeobraża się w szerszy zakresowo normatywizm ideologiczny antyesencjalizmu.

Takie właśnie są ostateczne konsekwencje odrzucenia piękna z jego przymiotem amabilności z obszaru sztuki. I choć modernistyczny esencjalizm nie zawierał w swoich kolejnych teoriach wprost sformułowanego postulatu odrzucenia piękna, to przyjmował jednak, jako warunek nowoczesności (modern), konieczność zmiany jego rozumienia i wyrazu w nieustającym ruchu do przodu. W konsekwencji normatywnie zawężał rozumienie piękna (także sztuki) w zależności od przyjętego etapu w progresywistycznie rozumianym rozwoju. O ile zatem postmodernizm programowo odrzucił piękno z obszaru sztuki, o tyle modernizm kon-

---

wpływu na ludzi, Sopot 2023, s. 381–382; tamże, zob. przyp. 7, s. 382). Innym niezwykle istotnym czynnikiem jednoczącym jest wspólne działanie np. w ramach politycznych ruchów (tamże, s. 431–432).

sekwentnie do tego etapu prowadził. Systemowe zrównanie piękna z innymi tzw. wartościami estetycznymi, jakiego dokonał Kant w swojej estetyce, stanowiło zatem ważny krok na drodze ostatecznego oderwania piękna od sztuki. Rodzi się jednak pytanie o to, czy rzeczywiście piękno nie jest koniecznym kryterium sztuki, a jeśli nie jest, to jak jest ono rozumiane?

Piękno, ale jak rozumiane?

Piękno, stanowiąc zawsze funkcję konkretnego systemu teoretycznego, było wszak w historii rozmaicie rozumiane[38]. Na przestrzeni ponad dwutysiącletniej tradycji stanowiło bardzo trudne zagadnienie dla filozofów, którzy zazwyczaj uchwytywali teoretycznie jego przedmiotowe racje i wymiar kategorialny w ramach tzw. definicji obiektywnej i subiektywnej. W greckiej homeryckiej starożytności piękno rozumiane było niezwykle szeroko, co potwierdza orzeczenie jednej z wyroczni, że

> najpiękniejszym jest to, co najsprawiedliwsze[39].

Piękno wiązane było zatem z prawem, także z etyką ludzkiego działania i z naturą. Pierwsza teoria piękna sformułowana przez Greków nie posiadała jednak tak szerokiego zakresu. Była to teoria harmonii (piękna) ukuta przez pitagorejczyków, opierająca się na zgodności i jedności składników[40]. Ten sposób ujęcia okazał się bardzo wpływowy w filozoficznej refleksji na przestrzeni wieków, stanowiąc do dzisiaj punkt odniesienia dla przedmiotowych (estetycznych) ujęć piękna. Owa definicja wzbogacona emanacjonizmem doktryny Plotyna wskazująca na doskonałość i proporcje

---

[38] P. Jaroszyński, *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Lublin 1986, s. 26.

[39] Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 34.

[40] Tamże, s. 95–96.

– pierwszą własność wiążąc z formą jako racją pełności bytu, drugą z formą jako organizującą materię – dopełniona została w XIII wieku przez św. Tomasza z Akwinu wyodrębnieniem blasku formy (*claritas*, *splendor formae*) jako konstytutywnego w porządku inteligibilnym związku bytu z intelektem[41]. Dopiero jednak wskazanie przez tegoż filozofa na relacjonizm piękna w sformułowanej przez siebie definicji: *pulchrum est cuius ipsa apprehensio placet*, piękne jest to, czego samo oglądanie wzbudza upodobanie, po raz pierwszy w historii, po niespełna dwóch tysiącleciach refleksji filozoficznej od czasów pitagorejczyków, wyznaczyło, jak się okazało, poznawczo kluczowy trop. Podjęli go na przestrzeni lat przede wszystkim wybitni filozofowie europejscy przywiązani do tradycji klasycznej – realistycznej, próbując, analogicznie do prawdy i dobra, metafizycznie uzasadnić status piękna jako własności transcendentalnej bytu. Sformułowanie filozoficznej definicji metafizyki piękna, w pełni dorzecznej i pozbawionej teoretycznych aporii, udało się dopiero Piotrowi Jaroszyńskiemu, wybitnemu przedstawicielowi Lubelskiej Szkoły Filozoficznej, uczniowi ks. Mieczysława Alberta Krąpca.

W swoich dwóch przełomowych monografiach: *Metafizyka piękna* i *Spór o piękno*, uzasadnił relacjonizm piękna jako transcendentalnej własności bytu. W pierwszej z nich szczegółowo przeanalizował aspekt poznawalności piękna[42], omówił konstytutywne elementy piękna, jego racje przedmiotowe i ostateczne, relacjonizm piękna oraz istotę różnicy ujęcia metafizycznego i estetycznego, także kwestię brzydoty[43], wieńcząc swoje analizy szerokim krytycznym wykładem na temat różnych stanowisk dotyczących transcendentalności piękna i sformułowaniem własnej, wolnej od aporii, teorii formalnej zawartości transcendentalnego piękna[44]. Bardzo ważnym etapem tych rozważań było przenikliwe przedstawienie niejasności co do metafizycznego

---

[41] Jaroszyński, *Metafizyka piękna*, dz. cyt., s. 154.
[42] Tamże, s. 19–43.
[43] Tamże, s. 45–125.
[44] Tamże, s. 128–168.

charakteru teorii trzech własności piękna: *proportio*, *integritas*, *claritas*, sformułowanej przez św. Tomasza z Akwinu[45] i rozwiązanie aporii definicją o charakterze metafizycznym:

> Konnaturalność formy do władz poznawczych i płynąca stąd radość, to właśnie jest piękno[46].

Zachodzi bowiem

> analogicznie rozumiana konnaturalność między miłością, jaka jest w bycie a człowiekiem, co jako ujrzane porusza nas. Dlatego tradycyjną teorię piękna, wedle której przedmiotowe racje oparte są wyłącznie na inteligibilności należy zweryfikować rozbijając ów element na to, co związane z umysłem i na to, co związane z miłością. Sama bowiem inteligibilność nie implikuje miłości, jaka zawarta jest w przedmiocie. A ponieważ tzw. definicja obiektywna jest stricte intelektualistyczna, dlatego skłonni jesteśmy sadzić, iż stanowi wyraz tylko pewnych historycznie zdeterminowanych upodobań estetycznych, a w związku z tym nie może adekwatnie ujawnić przedmiotowych racji piękna ujętych pod katem metafizycznym[47].

Z kolei w pracy *Spór o piękno* w trzech częściach omówione zostało najpierw źródło samego tytułowego sporu, którego pierwszy etap zarysował się już w greckiej starożytności, a ostatni w myśli średniowiecznej[48], następnie dogłębnie przedstawiona została filozoficzna geneza estetyki, scharakteryzowana jej teoretyczna i poznawcza swoistość oraz całe bogactwo ujęć piękna w ramach tej dyscypliny[49]. W ostatniej części przedstawiona została filozofia piękna, wykazująca relacjonizm piękna i jego transcendentalny oraz analogiczny charakter, opisany został

---

[45] Tamże, s. 84–101.
[46] Tamże, s. 94; zob. przyp. 31, s. 94.
[47] Tamże, s. 101.
[48] Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 21–73.
[49] Tamże, s. 77–181.

także paradoks brzydoty[50]. Ogromnym walorem tej monografii jest niewątpliwie bardzo dogłębna charakterystyka estetyki, która jako dyscyplina zrodzona została w obrębie doktryn filozoficznych odrywających piękno od natury i identyfikujących piękno z wartością estetyczną. Autor wskazuje na trzy zasadnicze nurty, jakie od początku istnienia estetyki wyznaczają jej przedmiotowy zakres w kontekście piękna. W pierwszym z nich piękno jest rozumiane jako własność podmiotu, w drugim jako jego ekspresja, a w trzecim usytuowane jest u progu myśli i wolności jako źródło ludzkiego poznania i działania. Bardzo ważną częścią monografii jest precyzyjny opis rozwoju głównych tendencji poczynając od pierwszej, sformułowanej przez Baumgartena, dla którego

> piękno jest własnością doskonałego poznania zmysłowego [...] swoistą prawdą estetyczną, a więc prawdą jako rozpoznawaną przez zmysły – w przeciwieństwie do prawdy logicznej, która jest ujmowana za pomocą poprawnie rozumującego intelektu[51].

Przed Baumgartenem o pięknie jako własności podmiotu pisali już empiryści brytyjscy (Addison, Hutcheson, Burke, Hume), ściśle wiążący je z emocjami, co także zostało adekwatnie ujęte w odnośnym ustępie tekstu[52]. Szeroko i dogłębnie omówiony został system estetyki Kanta jako modelowy przykład ujęcia piękna przyporządkowanego podmiotowi, a także jako najwybitniejsza i najbardziej wpływowa synteza dwóch zasadniczych wówczas tendencji, sprowadzających piękno albo do porządku poznania, albo do porządku uczuć. W ujęciu Kanta zatem

> [piękno jest] przede wszystkim własnością wolnej gry wyobrażenia z intelektem, celowością bez celu, rozkoszą płynącą z formy, a nie materii przedmiotu[53].

---

[50] Tamże, s. 185–274.
[51] Tamże, s. 139.
[52] Tamże, s. 139–142.
[53] Tamże, s. 145.

Jako następną doniosłą w estetyce tendencję, autor przedstawia systemy filozoficzne głównych przedstawicieli niemieckiego idealizmu (Schiller, Hegel), którzy stworzyli kolejny nurt rozumienia piękna, charakteryzujący je jako ekspresję ducha, która w postaci wytworu sztuki powraca do ducha jako przedmiot jego kontemplacji. Piękno jest zatem tego rodzaju ekspresją podmiotu, która najadekwatniej materializuje się w sztuce[54]. Co więcej, piękno i sztuka zyskują wymiar ontologiczny. „W systemie Schellinga piękno i sztuka się utożsamiają"[55] i stanowią syntezę skończoności z nieskończonością, z kolei w systemie Hegla piękno nie występuje w naturze, która jest obca duchowi, pojawia się natomiast w sztuce jako pierwszej fazie powrotu Ducha (absolutnego) do samego siebie[56]. Ta faza (sztuki i piękna) ulec musi jednak przezwyciężeniu w dialektycznym, posiadającym wymiar historyczny, ruchu ducha do samowiedzy[57]. Tego rodzaju usytuowanie piękna jedynie w kontekście sztuki stało się charakterystyczne dla wielu estetyków okresu modernizmu, pozostając także bardzo popularne w środowisku artystów. W szczególnej formule pojawiło się w teorii sformułowanej przez postheglistę, Benedetta Croce, który w odróżnieniu od Hegla i jego panlogizmu przywiązywał do poznania konkretu wielką wagę, dostrzegając znaczenie poznania estetycznego w rozwinięciu wyższego poznania intelektualnego. Estetykę usytuował więc u podłoża wszystkich nauk[58]. Jak podkreślał,

> synteza estetyczna jest pierwszą syntezą, jakiej człowiek dokonuje, po niej następuje synteza logiczna, a później praktyczna[59].

Przeciw temu ujęciu, jak i wcześniejszym, odrzucającym metafizyczny charakter piękna, oraz ich licznym odmianom i muta-

---

54 Tamże, s. 151.
55 Tamże, s. 103.
56 Tamże, s. 103–106.
57 G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, Warszawa 2002, s. 125 i n.
58 Tamże, s. 156.
59 Tamże, s. 157.

cjom, Jaroszyński przedstawił w swoim opracowaniu adekwatne zastrzeżenia natury formalnej, wykazując istotne teoretyczne wady poszczególnych ujęć ugruntowanych przede wszystkim w błędzie poznawczym negującym możliwość odróżnienia tego co realne, od tego co nierealne, i w konsekwencji charakteryzujących się redukcjonizmem i normatywizmem[60]. W ostatnim rozdziale odwołał się do opracowanej przez siebie metafizyki piękna[61], z której wynika, że

> piękno metafizyczne należy więc do porządku ontycznego, podczas gdy wartość estetyczna – do porządku intencjonalnego. Stąd pierwsze nie jest jakimś najogólniejszym pojęciem, które zawiera w sobie poszczególne kategorie, lecz stanowi własność bytu przenikając go w jego podstawowych konstytuantach, zaś drugie znajdując swoją bazę w metafizycznym pięknie osoby-człowieka odnosi się tylko do wytworów takich, jakimi są dzieła sztuki[62].

I właśnie na gruncie tego fundamentalnego rozstrzygnięcia można ostatecznie dorzecznie uchwycić tytułowe zagadnienie zależności piękna i sztuki. Okazuje się zatem, że jedynie w oparciu o metafizykę realistyczną można zrozumieć nie tylko transcendentalność piękna, właściwie uchwytując jego relacjonizm, ale też adekwatnie ująć w tym kontekście sztukę jako wytwórczą „reakcję" na piękno rzeczywistości. Należy przy tym pamiętać, że

> w estetykach naszego wieku piękno rzadko jest pojmowane w sposób skrajnie subiektywistyczny czy nawet funkcjonalistyczny, spotykamy się raczej z dość luźno formułowanym relacjonizmem. Piękno w tym ostatnim wydaniu pojawia się jako wartość, która w odróżnieniu od brzydoty czy wzniosłości wywołuje u kontemplującego przyjemne uczucia. [...] W większości wypadków określenia tak rozumianego piękna nie mają charakteru systemowego, a więc

---

60 Tamże, s. 151, 156, 158–160.
61 Jaroszyński, *Metafizyka piękna*, dz. cyt.
62 Tamże, s. 118.

> nie powstają na drodze żmudnych spekulacji, gdyż te albo są w ogóle negowane z uwagi na bardziej empiryczne nastawienie wielu estetyków, albo też nie są brane pod uwagę z powodu korzystania z terminologii wypracowanej przez filozofów dziewiętnastowiecznych odwołujących się wprost do ich systemów[63].

A tymczasem, jak podkreślał Jaroszyński, „[...] dopiero na tle uznania piękna bytu i natury, sztuka i piękno sztuki mogą znaleźć swoją właściwą pozycję zarówno w kontekście teoretycznego, jak i praktycznego uprawiania sztuki"[64], która jest przykładem naturalnego dla człowieka zwracania się do rzeczywistości[65].

> Sztuka bowiem pozwala na „bezbolesne" interioryzowanie otaczającej nas rzeczywistości, a równocześnie pozwala na rozumną, a więc uporządkowaną aktywność naszego ducha. [...] Ludzka twórczość płynie z miłości do celu, który równocześnie leży u podstaw racjonalności. Sztuka więc jest dziełem rozumu. A jako dzieło rozumu naśladuje najwyższą inteligibilną jedność pierwszej przyczyny, choć za pośrednictwem wielości. By wielość mogła naśladować jedność, musi być inteligibilnie, a więc harmonijnie, zorganizowana. I tę funkcję pełni sztuka[66].

Sumując zatem nasze rozważania nad relacją sztuki do piękna, dokonane w oparciu o wyniki badań wybitnych przedstawicieli Lubelskiej Szkoły Filozofii realistycznej, należy przed wszystkim wskazać na błędne ujęcie przedmiotowego zagadnienia w estetyce w konsekwencji ograniczenia piękna do wymiaru kategorialnego i ujęcia sztuki jako poznania. Podstawą tych błędów jest nie-dorzeczna (idealistyczna) interpretacja natury bytu czyli fałszy-

---

[63] Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 151.

[64] Tamże, s. 155.

[65] Jaroszyński, *Metafizyka piękna*, dz. cyt., s. 238: „Człowiek bowiem na różne sposoby lgnie do rzeczywistości, a jedną z ważniejszych dróg jest droga sztuki".

[66] Tamże, s. 48–49.

wa metafizyka i fałszywa ontologia. Tymczasem głębię prawdy relacji sztuki do piękna można zrozumieć i wykazać jedynie dzięki dostrzeżeniu w bycie istnienia jako aktu współmiernego do jego istoty; istnienia o charakterze przygodnym, a zatem wskazującym na rację swojego istnienia i istnienia innych bytów przygodnych (całej rzeczywistości) poza sobą, czyli na Przyczynę Pierwszą – Absolut – czysty akt, w którym istnienie jest realnie identyczne z istotą[67] i który jako Miłość stworzył, i wciąż stwarza wszystkie byty. Dopiero zatem w tej metafizycznej perspektywie możemy właściwie zrozumieć relację sztuki do piękna, która, jak się okazuje, stanowi funkcję relacji obdarzonego istnieniem (stworzonego) bytu-osoby do stworzonej rzeczywistości[68], będącej w istocie analogicznie ujętą relacją miłości całego kosmosu do swojej Przyczyny – Absolutu[69]. ■

Art and Beauty. Contemporary Disputes

SUMMARY

Aesthetics, as a separate field of philosophy, has still not developed a universal definition of art and beauty, which results in constant cognitive and theoretical chaos. The reason for this is the grounding of aesthetics in reductionist and a priori assumptions and, consequently, an incorrect approach to the subject matter—limiting beauty to a categorical dimension (modernism) or its complete elimination from

[67] M. A. Krąpiec, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 2000, s. 359, 393–396.

[68] „Przedmiotem miłości człowieka jest ten sam byt, który jest przedmiotem poznania, a więc byt realnie istniejący. To właśnie byt wytrąca odpowiednie władze miłości i ku sobie przyciąga. A ponieważ wola otwarta jest na wszystko, dlatego wszystko może być przedmiotem jej miłości. Stąd też żadne konkretne, pojedyncze dobro nie jest w stanie woli wypełnić, wyczerpać i zaspokoić" (Jaroszyński, *Spór o piękno*, dz. cyt., s. 204; zob. tamże, s. 214).

[69] Zob. Jaroszyński, *Metafizyka piękna*, dz. cyt., s. 164–168.

the field of art (postmodernism), interpreted as a cognitive activity. Meanwhile, the depth of the truth of the relationship between art and beauty can only be understood and demonstrated by perceiving a contingent existence in being as an act commensurate with its essence, pointing to the First Cause—the Absolute as the reason for this existence. Therefore, only in a metaphysical perspective can we properly understand the relationship of art to beauty, which, as it turns out, is a function of the relationship of a being-person endowed with existence (created) to the created reality, being in essence an analogically understood relationship of the love of the entire cosmos with the own Cause—the Absolute.

Keywords: connatural, lack theory, interiorization, cognitive theory/epistemological, intentionality, intelligibility, relationism, apory.

BIBLIOGRAFIA

Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

Bokiniec M., Przybysz P.J. (red.), *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy*, Gdańsk 2009.

Cialdini R. B., *Wywieranie wpływu na ludzi*, tłum. S. Pikiel, Sopot 2023.

Croce B., *Zarys estetyki*, tłum. S. Gniadek, Kraków 1962.

Gilson E., *Materie i formy. Pojetyki szczegółowe sztuka głównych*, tłum. M. Gawron-Zaborska, Warszawa 2023.

Gilson E., *Malarstwo i rzeczywistość*, tłum. M. Gawron-Zaborska, Warszawa 2023.

Gołaszewska M., *Zarys Estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973.

Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa 1997.

Hegel G. W. F., *Estetyka*, t. 1–3, tłum. A. Landman, J. Grabowski, Warszawa 1964.

Hegel G. W. F., *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002.

Hegel G. W. F., *Filozofia sztuki albo estetyka*, tłum. M. Pańków, Warszawa 2021.
Jaroszyński P., *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Lublin 1986.
Jaroszyński P., *Metafizyka i sztuka*, Lublin 1996.
Jaroszyński P., *Spór o piękno*, Kraków 2002.
Jaroszyński P., *Piękno*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 7, Lublin 2021.
Jaroszyński P., *Kultura. Dramat natury i osoby*, Lublin 2020/
Kiereś H., *Spór o sztukę*, Lublin 1996.
Kiereś H., *Spór o teorię sztuki*, „Ethos", R 10, nr 4–40, Lublin 1997.
Kiereś H., *Antysztuka*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 1, Lublin 2000.
Kiereś H., *Estetyka*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 3, Lublin 2002.
Kiereś H., *Co się dzieje z estetyką?*, „Roczniki filozoficzne", tom L, zeszyt 1, Lublin 2002.
Kiereś H., *Filozofia sztuki*, Lublin 2020.
Krąpiec M. A., *Teoria analogii bytu*, Lublin 1993.
Krąpiec M. A., *Realizm ludzkiego poznania*, Lublin 1995.
Krąpiec M. A., *Psychologia racjonalna*, Lublin 1996.
Krąpiec M. A., *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 2000.
Krąpiec M. A., *Poznawać czy myśleć*, Lublin 2000.
Krąpiec M. A., *Ja – człowiek*, Lublin 2005.
Scruton R., *Piękno*, tłum. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Łódź 2018.
Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2015.
Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.
Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1–3, Warszawa 2009.
Welsch W., *Powrót piękna?*, w: *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy*, tłum. K. Guczalska, Gdańsk 2009.
Żelazny M., *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009.