

Janusz S. Janowski

Sztuka – zagrożenia ideologiczne

Stopień ideologizacji współczesnej kultury i sztuki jest niewątpliwie bezprecedensowy, a jego niszczycielski charakter określa przede wszystkim wpływ na moralność i naukę, mimo że nauka ze względu na swój przedmiot, materię, i utylitarną funkcję winna być, jak mogłoby się wydawać, odporna na naciski ideologiczne. O tym, że jest inaczej niezbitcie świadczą paranaukowe doktryny, jedna przestrzegająca przed apokaliptyczną katastrofą, która rzekomo nieuchronnie nadciąga w wyniku nadmiaru dwutlenku węgla w atmosferze spowodowanego ludzką i zwierzęcą aktywnością, druga, przekonująca o jedynie kulturowym charakterze ludzkiej płciowości. Z tej perspektywy sztuka, współcześnie rozumiana jako swobodna ludzka aktywność, której rola w skrajnie stechniczowanym i skomercjalizowanym świecie wydaje się co najwyżej trzeciorzędna, jawić się może jako obszar niczym nie zdeterminowanej afirmacji osobowości artysty, dokonywanej przede wszystkim za pośrednictwem dzieła, ale też poprzez sam akt jego kreatywnej woli czy spisany koncept.

Otóż jest wręcz przeciwnie. Już od blisko dwustu lat obszar określany mianem sztuki jest bezpośrednim wyrazem rozmaitych ideologii, najpierw modernistycznych, a współcześnie postmodernistycznych. Fakt ten nie zawsze jest rozumiany przez samych

artystów, tym bardziej zaś przez widzów i miłośników sztuki, dlatego też należy opisać mechanizmy ideologizowania sztuki. A że ideologia zrodziła się w łonie filozofii, to przede wszystkim w oparciu o jej racjonalne narzędzia można się uporać z tak sformułowanym zadaniem. Należy przy tym pamiętać, że pierwsze interpretacje faktu sztuki pojawiały się w starożytności przedfilozoficznej, z kolei zaś ideologia jako termin została wprowadzona dopiero w 1796 r. przez Antoine'a L. C. Destutt de Tracy¹ jako określenie postkartezjańskiej filozofii idei. Wprawdzie z biegiem czasu znaczenie terminu zmieniało się, jednak niezmienny pozostał jego antymetafizyczny i antyreligijny charakter oraz odniesienie do rozmaitych nurtów filozofii podmiotu. Ostatecznie ideologia stała się synonimem totalitarnych nurtów politycznych.

Pierwiastek dionizyjski i apolliński

Problem pojawienia się zjawiska sztuki (gr. *techne*; łac. *ars*) jako trójjednej *chorei* pojawił się znacznie wcześniej w myśli greckiej niż pierwsze usystematyzowane refleksje filozoficzne (VII/VI w. p.n.e.), bo w jej okresie archaicznym, homeryckim w VIII w. p.n.e. Zawierał w sobie, choć jedynie *implicite*, zasadniczy spór o *arché*, czyli praprzyczynę rzeczywistości, jej zasadę, prasubstancję i jednocześnie jej podstawowy składnik. W najstarszym greckim rozumieniu aktywność taka jak poezja, muzyka i taniec² miały mieć ponadludzkie pochodzenie, bowiem ich przyczyną było boskie natchnienie, a poeta stanowił medium boskiego przekazu³. Trójjedyna choreja rozumiana jako manija (boski szał) współtworzyła religijne misteria prowadząc do *katharsis*⁴, czyli sublimacji i oczyszczenia emocji poprzez *mimesis* (naśladowanie), rozumia-

¹ P. Jaroszyński, *Ideologia*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2003, s. 731–734.

² W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 2009, s. 23–24.

³ H. Kiereś, *Filozofia sztuki*, Lublin 2020, s. 81–82.

⁴ Tamże, s. 24–25.

nego w okresie archaicznym jako wyrażanie uczuć poprzez mimikę i taniec⁵. Dostęp do zasady rzeczywistości poprzez „boski” szal, czyli irracjonalne uniesienie, wiązany był z pierwiastkiem dionizyjskim. Był on przez Greków przeciwstawiany pierwiastkowi apollinijskiemu, racjonalnemu, który w obszarze sztuki urzeczywistniała architektura⁶, jako główna dziedzina sztuki greckiej wraz z podporządkowanymi jej rzeźbą i malarstwem. W wykładni dionizyjskiej, manicznej, sztuka stawała się zatem obszarem kontaktu z bóstwem i aktem ujawniania istnienia porządku transcendentnego wobec rzeczywistości uchwytnych zmysłami. W ten sposób poezja, muzyka i taniec zyskiwały status aktywności o charakterze poznawczym, a uprawiający je stawali się pośrednikami między bóstwami a wspólnotą.

Inne akcenty w rozumieniu sztuki pojawiły się w ramach jej apollinijskiej wykładni, przyporządkowanej racjonalności. Była ona ugruntowana wówczas przede wszystkim w prawach geometrii. Wiele jej zasad odkryli pitagorejczycy na przełomie VI i V wieku p.n.e. Najbardziej bodaj niezwykłą pośród nich była zasada złotego podziału odcinka, w oparciu o którą wykreślano foremne pentagramy i pentagony. Ona też określa wiele przypadków kształtowania się materii naturalnej, porządkuje na przykład ułożenie gałęzi na pniu roślin i w nerwach liści⁷. Owa złota liczba była

⁵ Tamże, s. 25–26.

⁶ Tamże, s. 24.

⁷ R. Padovan, *Proportion*, Taylor & Francis, 1999, s. 305–306; Współczesna nauka podaje wiele innych przykładów występowania w naturze zasady złotego podziału: W 2003 Volkmar i Harald Weissowie po przeanalizowaniu danych psychometrycznych doszli do wniosku, że złoty podział jest podstawą cyklu fal mózgowych (V. Weiss, H. Weiss, *The golden mean as clock cycle of brain waves*, w: *Chaos, Solitons and Fractals*, 18(4), s. 643–652, 2003). Wniosek ten został potwierdzony doświadczalnie przez zespół neurobiologów w 2008 r. (A.K. Roopun i inni, *Temporal interactions between cortical rhythms*, w: *Frontiers in Neuroscience*, 2 (2), 2008, s. 145–154); W 2010 w piśmie „Science” ogłoszono, że złoty podział jest obecny w skali atomowej w rezonansie magnetycznym spinów w kryształach niobanu kobaltu (*Golden ratio discovered in a quantum world*, w: *Eurekalert.org*).

zasadą tworzenia greckich porządków architektonicznych, kano-
nów rzeźbiarskich i malarskich zasad kompozycyjnych oraz
podłożem apollińskiej teorii sztuki. A że, jak twierdził Pitagoras,
zasadą świata jest liczba jako składnik, przyczyna i wzór rzeczy,
i ostatecznie jedyny byt realny, to racjonalność określa całą rze-
czywistość, a dostęp do owej racjonalności określa porządek liczb.
Rozum zatem został wskazany jako ta władza, dzięki której czło-
wiek może dotrzeć do *arché*, a sztuki takie jak architektura, rze-
źba i malarstwo podporządkowywane odtąd tej zasadzie,
odzwierciedlały w oczach Greków porządek wszechświata⁸.

Akt poznania czy wytwarzanie?

Radykalne emocjonalne uniesienie z jednej strony i spekulatyw-
ny rozum z drugiej, określając porządki dwóch najstarszych teorii
sztuki wyznaczały jednocześnie dwie odrębne drogi poznawczego
dostępu do zasady rzeczywistości. W obu przypadkach dzieło
zyskiwało status aktu poznania, czy to poprzez irracjonalne emo-
cjonalne uniesienie, czy przez racjonalne, matematyczne uchwy-
cenie praw rzeczywistości. O ile jednak maniczny szał zakładał
bóstwo jako źródło sztuki, o tyle apollińskie sztuki określane były
jako wytwory człowieka⁹. W swojej doktrynie już Protagoras i so-
fiści przeciwstawiali sztuki przyrodzie i przypadkowi.

Do pewnego stopnia w tym duchu rzecz ujmował także Platon,
twierdząc, że ludzie wynaleźli sztukę ze względu na konieczność
uzupełniania niedostatecznego wyposażenia przez przyrodę¹⁰.
Włączał więc do sztuk technikę, natomiast wyłączał poezję: „Bo

⁸ „Artyści greccy byli przekonani, że w swych dziełach stosują i ujawniają prawa rządzące przyrodą, że przedstawiają nie tylko wygląd rzeczy, ale ich istotę, ich wieczystą strukturę” (Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 72).

⁹ Tamże, s. 113, 122.

¹⁰ Tamże, s. 140; Por. H. Kiereś, „Prywatywna” teoria sztuki, w: *Spór o sztukę*, Lublin 1996, s. 119–125.

wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią”¹¹. Zachowywał zatem dla poezji wykładnię trójjednej chorei z okresu homeryckiego¹². Systemowo bowiem oddzielał pozorne piękno tworzone ze względu na coś innego (mimeza rzeczywistości materialnej) od tego, ujawnianego w natchnieniu jako to, co niezmienne – wieczna Idea. Tu znajdowało się źródło oddzielenia poezji od innych sztuk i podział ich na sztuki użytkowe, wytwórcze i mimityczne¹³, a także pogarda dla tych ostatnich, naśladowujących według niego jedynie materialne wcielenia Idei. Zatem, według Platona, aktywność poetycka rozumiana była odrębnie jako możliwość dostępu do świata rzeczywistego, czyli przekraczającego świat uchwytny zmysłami. Dzięki temu poezja zyskiwała szczególną godność poznawczą, tymczasem sztuki „zwykłe” określały jedynie pewien obszar aktywności bazujących na partykularnych zasadach warsztatowych.

Klasyczną wykładnię sztuka uzyskała w filozofii jego ucznia, Arystotelesa, który usystematyzował i znacznie pogłębił refleksje swoich poprzedników. Zachował jej charakter wytwórczy, pogłębił jednak rozumienie samej kwalifikacji. Sztuka jest, jak pisał, trwałą dyspozycją, a zatem cnotą intelektu praktycznego¹⁴, do zgodnego z planem wytwarzania. Sztuką w tym ujęciu jest każda umiejętność posiadająca swoje partykularne zasady wytwórcze. Były nią zatem nie tylko budowanie, rzeźbienie i malowanie, ale także leczenie, konstruowanie, pisanie itp. Jest ona interioryzowaniem rzeczywistości, czyli uporządkowaną, inteligibilnie i harmonijnie zorganizowaną, czyli rozumną – więc także

¹¹ Platon, *Ion*, 533 E, w: Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 154.

¹² Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 155.

¹³ Platon, *Respublica*, 601 D, w: Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 155.

¹⁴ Roztropność jest cnotą intelektu praktycznego w porządku działania, a sztuka w porządku wytwarzania.

celową, aktywnością naszego ducha¹⁵. Arystoteles podzielił sztuki na te, które „uzupełniają przyrodę tym, czego nie zdołała zrobić bądź ją naśladową”¹⁶. Podział ten zazwyczaj jest interpretowany w duchu myśli Platona jako wyróżniający sztuki użyteczne i mimetyczne. Te drugie w rozumieniu naśladowania wyglądom rzeczy. Z jednej strony zatem Arystoteles miałby wyróżnić wytwory o charakterze praktycznym, przede wszystkim zabezpieczające potrzeby ciała i szeroko rozumianą technikę, z drugiej o charakterze mimetycznym, wiodące do kontemplacji bogactwa wizualnych aspektów przyrody. Warto jednak podkreślić istotną różnicę w podejściu Arystotelesa do rozumienia mimetyzmu od jego nauczyciela. Dla Stagiryty bowiem mimeza nie dotyczy obrazów rzeczy, a sposobu działania przyrody, zgodnie z bliską mu wykładnią Demokryta¹⁷. „Sztuki «naśladową» po swojemu, a nie biernie i wiernie”¹⁸ czyli swobodnie wyrażają i przedstawiają, a nie odtwarzają. A zatem „w pojęciu *mimesis* dawał wyraz nie tyle zależności sztuki od natury, ile właśnie jej odmienności od natury”¹⁹.

W tym kontekście kluczowe rozróżnienie dokonane przez Arystotelesa znajdziemy w innym fragmencie jego tekstu, w którym kładzie silny akcent na aspekt odtwórczy i twórczy w wytwarzaniu, kwalifikując sztukę ze względu na siłę kreatywną posiadającego jej cnotę wytwórcy: „jeden lekarz jest rzemieślnikiem, drugi artystą, a trzeci znawcą tej sztuki. A ludzie tych samych kategorii są, rzec można, we wszystkich sztukach”²⁰. W świetle

¹⁵ Arystoteles, *Metaphysica*, 1032 b 1, w: Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s.182; P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Lublin 1996, s. 48.

¹⁶ Arystoteles, *Physica*, 199 a 15, w: Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 183.

¹⁷ Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 105.

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 253; zob. przyp. 6, s. 276.

¹⁹ Tamże, s. 276.

²⁰ Arystoteles, *Politica*, 1282 a 3, w: Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 189.

zatem kreatywności rzemieślnikiem byłby ten, który postępuje zgodnie z utrwalonymi zasadami konkretnej sztuki, nie przekraczając jej znanych już prawideł, a artystą ten, który przekracza zastane normy wytwórcze, wzbogacając swoją inwencją i w ten sposób rozwijając określoną sztukę²¹. Znaczący zaś ten, który doskonale zna jej zasady i rozumie możliwość rozwoju.

W ten sposób zaakcentowany zostaje intelektualny i twórczy charakter cnoty sztuki, którą posiada konkretna osoba jako wytwórca, oraz tkwiący w istocie wytwarzania potencjał rozwoju. Dzięki twórczej inwencji artysty-wytwórcy, normy konkretnej sztuki zyskują poszerzony i pogłębiony zakres, a dzięki znawcom tych sztuk – teoretyczną wykładnię i uzasadnienie. Wszelkie zatem sztuki, zgodnie z teorią Arystotelesa, posiadają potencjał nieustannego rozwoju i przeobrażenia, nie są więc wyrazem raz na zawsze utrwalonych konwencji i norm. Ponadto wytwory jako owoce ludzkiej aktywności wyrastają ze źródła odrębności człowieka pośród stworzeń (innych bytów przygodnych), czyli z jego intelektu, zawierają więc inteligibilną²² strukturę wewnętrzną. Jest ona przy tym zależna w swym bogactwie od zgromadzonych przez wytwórcę treści poznania, a także stopnia ukształtowanej cnoty. I tak jak człowiek nieustannie wytrącany jest przez byt z możliwości do aktu poznania, poszerzając i pogłębiając owo

²¹ Warto w tym miejscu przypomnieć, że Arystoteles był w młodości nauczycielem, a w okresie późniejszym interlokutorem Aleksandra III Wielkiego (cesarz do końca życia wymieniał z nim listy), którego nadwornym rzeźbiarzem był Lizyp, wielki innowator w obszarze swojej dyscypliny sztuki. Wprowadził on w jej zakresie nie tylko nowy kanon doskonałej proporcji ciała ludzkiego, w którym głowa stanowi dziewiątą część ciała (w kanonie Polikleta była to ósma część), ale i rozwinął psychologiczną charakterystykę rzeźbionych przez siebie postaci, indywidualizując je duchowo. Fakt tego integralnego rozwoju rzeźby greckiej od Polikleta do Lizypa musiał być nie tylko znany Arystotelesowi, ale i brany przez niego pod uwagę w filozoficznych analizach sztuki.

²² Należy przy tym uwzględnić fakt, iż materia nie może być w pełni poznana ze względu na to, że racją konkretności określonej rzeczy jest materia pierwsza jako czysta potencjalność. A że podłożem wszystkich ludzkich wytworów jest z konieczności materia i ponieważ są one realizowane w opar-

poznanie, tak też realizowany przez człowieka wytwór zawiera analogiczny potencjał rozwoju i zmiany.

W rozumieniu Arystotelesa sztuka jest zatem funkcją poznania wytwórcy i jego indywidualnego potencjału do twórczego wykorzystywania poznania w wytwarzaniu. Zakres tego potencjału odróżnia zaś rzemieślnika od artysty. Jak słusznie zatem podkreślał Władysław Tatarkiewicz: „w tej Arystotelesowskiej koncepcji sztuki intelektualizm, przykładający szczególną wagę do wiedzy i reguł ogólnych, był ograniczony przez uznanie czynników sprawności i uzdolnienia”²³. Przeoczenie tego Arystotelesowskiego rozróżnienia prowadziło w historii do banalizowania i błędnego ujęcia przez niego istoty sztuk: wyłącznie jako realizowania dzieł w oparciu o w pełni określone normy twórcze. Tymczasem, według Arystotelesa, nigdy nie są one w pełni określone, zawierają w sobie bowiem zawsze potencjał integralnej zmiany w ramach poszczególnych rodzajów sztuk. Materie i formy każdej z nich określają przestrzeń rozwoju. Sztuka lekarska rozwija się o tyle, o ile pewniej osiąga swój cel, zdrowie, architektura – kiedy powstaje lepiej dostosowany do użytku budynek, a poezja i malarstwo – głębię metafory rzeczywistości: jej działania i zmysłowo uchwytnego obrazu.

Zgodnie z teorią Arystotelesa sztuka jest cnotą intelektu praktycznego do zgodnego z zamierzeniem (planem) wytwarzania. Podlega ono doskonaleniu, warunkowane jest zatem nabytą sprawnością, ale i naturalnym uzdolnieniem, formalnym i materialnym, do zdobycia określonej sprawności. Człowiekowi posiadającemu wadę wzroku, np. daltonizm, z powodów przyrodzonych trudniej będzie bowiem zyskać sztukę malarstwa, podobnie jak temu, który cierpi na drżenie rąk, posiadać sztukę chirurgiczną.

ciu o niedoskonałe ludzkie poznanie, to też tym mniej są inteligibilne (Zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002, s. 223–231); „Nasze poznanie materii jest negatywne i relatywne. Negatywne – to znaczy, że wiemy, iż nie jest ona żadną z kategorii określających byt (coś, jakieś, ileś etc.); relatywne – rozumiemy materię tylko przez odniesienie do aktu” (Tamże, s. 229–230).

²³ Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 165.

Tak też człowiekowi praktycznemu, który ponad wszystko ceni pożytek materialny, trudno pojąć duchową doniosłość poezji czy malarstwa, chyba że jako funkcję finansowego zysku. Ukształtowanie sprawności wytwarzania wiąże się zatem z praktyką, której intensywność warunkowana jest naturalnym uzdolnieniem. Dzięki wypracowanej w oparciu o wskazane warunki cnocie sztuki konkretny człowiek realizuje cel sztuki, czyli wytwarza dzieło w formie aktu intencjonalnego, posiadającego inteligibilną strukturę wewnętrzną, możliwą do zrozumienia przez innego człowieka²⁴. Dzieło sztuki należy zatem rozumieć nie jako akt poznania, a wyraz poznania (wytwórcy) i jednocześnie przedmiot poznania (dla obserwatora). W ten sposób dzieło jako artefakt tworzy podłoże niewerbalnej komunikacji międzypersonalnej wzbogacając obszar ludzkiej kultury.

Transcendentalne piękno bytu i kategoriale piękno sztuki

Grecy, niezależnie od tego czy pojmowali sztukę jako akt poznania, czy za Arystotelesem jako wyraz i przedmiot poznania, ściśle wiązali aktywność artystyczną z pięknem. Przy czym od homeryckiej starożytności piękno rozumiane było przez nich niezwykle szeroko. Wiązali je chociażby z dobrem, formując pojęcie *kalokagati*²⁵, i w jego kontekście mówili o pięknym życiu. Łączyli je także ze sprawiedliwością, powołując się na jedną z wyroczni, która orzekła, że „najpiękniejszym jest to, co najsprawiedliwsze”²⁶. Jednak teoria o charakterze obiektywnym, którą jako pierwszą sformułowali, posiadała węższy zakres i ujmowała piękno jako

²⁴ Choć inteligibilna struktura wytworu jest analogicznie uchwytna jak w bycie przygodnym, mimo że wytwór różni się od niego ontycznie ze względu na odmienny status ontologiczny, to ze względu na tę właśnie różnicę każdy wytwór ludzki jest znacznie mniej inteligibilny od bytu przygodnego.

²⁵ Tatariewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 43.

²⁶ Tamże, s. 34.

zgodność i jedność składników²⁷. Opisali ją pitagorejczycy jako teorię harmonii i od tego momentu stanowiła punkt odniesienia dla każdej kolejnej koncepcji²⁸. Włączył ją do swojego systemu również Platon jako uzupełnienie własnej spirytualistycznej i idealistycznej wizji piękna²⁹, w której jako najdoskonalsze i wieczne przejawia się w idei i wyłącznie przez nią rzeczy mogą być piękne.

Oba ujęcia zyskały pełną teoretyczną spójność i najklarowniejszą redakcję w sformułowanym kilkaset lat później emanacyjnym systemie filozoficznym Plotyna. W jego ramach wskazywał on bowiem z jednej strony na doskonałość rozumianą jako jedność, z drugiej, na proporcje jako układ elementów. Pierwszą własność piękna wiązał z formą jako racją pełności bytu, drugą zaś z formą jako organizującą materię. Z kolei w wieku XIII została ta teoria dopełniona w filozofii św. Tomasza z Akwinu, który wyodrębnił blask formy (łac. *claritas, splendor formae*) jako konstytutywny w porządku inteligibilnym związek bytu z intelektem³⁰.

Niezależnie od kolejnych teoretycznych uzupełnień istoty piękna, od pitagorejczyków po św. Tomasza z Akwinu, niezmiennie ujmowane było jako transcendentna własność bytu, a więc wykraczająca poza ujęcie kategoriale. W tej też perspektywie szczególnie doniosłe okazało się podkreślenie relacjonizmu piękna w definicji sformułowanej przez św. Tomasza z Akwinu: *pulchrum est cuius ipsa apprehensio placet* (*pulchrum est cuius ipsa apprehensio placet*) (piękne jest to, czego samo oglądanie wzbudza upodobanie), stanowiącej teoretyczne zwięźczenie wszystkich dotychczasowych ujęć i podstawę wyprowadzenia zasady integralności z piękna jako transcendentalnej własności bytu³¹.

²⁷ Tatariewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 95–96.

²⁸ Także współcześnie zachowuje swoją poznawczą doniosłość jako teoria o charakterze formalistycznym, estetycznym.

²⁹ Tatariewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 137–138.

³⁰ Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, dz. cyt., s. 154.

³¹ P. Jaroszyński, *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Lublin 1986.

Przez następne trzysta pięćdziesiąt lat powyższe klasyczne rozumienie piękna stanowiło jednocześnie podstawę analogicznego formułowania kategoriałnego piękna sztuki, aż do czasów Kartezjusza (1596–1650) i określenia przez niego ram filozofii podmiotu. Konsekwencją tej zmiany było odrzucenie klasycznego metafizycznego rozumienia bytu, czyli ujmowania w procesie separacji jego zasad (transcendentaliów), a w oparciu o nie jego własności i kategorii. Fakt ten rozpoczął proces teoretycznej redukcji własności bytu takich jak piękno do wymiaru wyłącznie kategoriałnego, czyli formalistycznie określonych cech materii. Na tej filozoficznej bazie zrodziła się estetyka Baumgartena (1714–1762), którą autor określił jako *ars pulchre cogitandi*, czyli sztukę pięknego myślenia, odrywając transcendentalne piękno bytu od rozumienia piękna w sztuce. Odrzucił bowiem realistyczne zmysłowo-intelektualne poznanie bytu i, mimo chęci przezwyciężenia teoriopoznawczego i ontologicznego dualizmu skrajnego racjonalizmu Kartezjusza, zrozumiał poznanie estetyczne subiektywnie jako aprioryczną syntezę form wyobraźni z materiałem wrażeniowym, pozostając na gruncie filozofii podmiotu. To ujęcie rozwinął Kant (1724–1804), lokując sztukę w obszarze filozofii praktycznej jako poznanie zmysłowe (estetyka), posiadające charakter subiektywny i wyrażane jako bezinteresowny sąd smaku. Podstawą jego prawdziwości, jak twierdził, są idee, czyli czyste wyobrażenia pierwowzorów ugruntowanych w konkretnych doświadczeniach rzeczy pięknych lub pobudzeniach umysłu wywołujących wzniosłość. One też, wraz z innymi wartościami (ideami) estetycznymi, stanowią „materiał” realizowanego dzieła sztuki przez artystę, któremu przysługuje całkowita wolność kreowania własnych praw twórczych.

Od tego rodzaju ujęcia teoretycznego piękno posiada wyłącznie kategoriałny wymiar, rozumiane jest bowiem jako wartość estetyczna równorzędna z wieloma innymi. W ramach idealistycznej filozofii podmiotu nie posiada bowiem odrębnego transcendentalnego źródła w bycie. Także rozumienie sztuki uniezależnione zostaje od dotychczasowych kryteriów wytwórczych, choć do 1917 roku i pojawienia się dzieł typu „ready-made” (fr. *objet*

trouvé, gotowy przedmiot) Marcela Duchampa (1887–1968), zasadniczy cel sztuki, czyli wytworzenie dzieła, pozostał aktualny. Estetyka Baumgartena i Kanta stanowią zatem punkt zwrotny w klasycznym, realistycznym i uniwersalistycznym rozumieniu sztuki i piękna. Istotą tej zmiany jest radykalne podważenie możliwości poznania przez podmiot transcendentnego wobec niego bytu przygodnego i przekonanie, że w doświadczeniu dostępne są podmiotowi jedynie uchwytno-zmysłowe fenomeny.

Istniejący byt przygodny czy idea?

Kwestia, która w sposób zasadniczy rozstrzyga o teoretycznym ujęciu problematyki sztuki i piękna, dotyczy bowiem samych podstaw filozoficznego namysłu i ostatecznie zawiera się w przyjęciu określonego stosunku do rzeczywistości: czy stanowi ona źródło poznania, czy może odsyła do rzeczywistej rzeczywistości określonej wiecznymi Ideami, czy też jest zasadniczo niepoznawalna i stanowi funkcję naszych władz poznawczych, a może raczej języka. Ten stosunek do rzeczywistości i poznawczego dostępu do niej jest kluczem do rozwiązania każdej teoretycznej kwestii pojawiającej się w procesie wyjaśniania *arché* jako zasady natury. Dotyczy to także wyjaśnienia faktu sztuki czy powiązanej z nią kwestii piękna.

Fundamentalny spór o rozumienie świata po raz pierwszy ujawnił się z całą głębią swoich konsekwencji już w starożytnej filozofii greckiej w IV wieku p.n.e. w łonie akademii platońskiej. Platon, dzięki radykalnemu racjonalizmowi Parmenidesa z Elei i podobnie jak on, wyjaśniał *arché*-byt w perspektywie statyzmu ontologicznego jako Ideę-Niezmienną i przewyższał tradycję wariabilizmu ontologicznego, ujmującego *arché*-byt jako Ruch-Nieokreśloność przede wszystkim w wykładni irracjonalizmu Heraklita z Efezu i Anaksymandra z Miletu. Platońskiej teorii o Ideach jako niematerialnych prawzorach rzeczy istniejących ponad światem materialnym wrodzonych człowiekowi i dostępnych jego rozumowi w akcie anamnezy (przypomnienia), prze-

ciwstawił Arystoteles swoją naukę o docieraniu do istoty rzeczy przez intelekt za pośrednictwem zmysłów. Pełnią one, według Stagiryty, ważną funkcję w procesie racjonalnego poznania, nie stanowią więc bariery poznania oddzielającej człowieka od prawdziwej rzeczywistości. W ten sposób odrzucił on idealistyczną teorię bytu, aprioryczną teorię poznania i spirytualistyczną teorię człowieka³², sformułowane przez swojego mistrza, i wypracował realistyczny system metafizyki bytu, w którym każde ciało naturalne ukonstytuowane jest przez materię pierwszą i formę substancjalną. Byt ludzki posiada jako władze intelekt, wolę i zmysły, za pośrednictwem których poznaje byty przygodnie istniejące w świecie. Zatem *arché*-byt to byt-konkret określony jako substancja będąca podłożem zmian.

Owe trzy drogi rozpoznania rzeczywistości, najpierw poprzez ruch i nieokreśloność, później przez Ideę, a następnie poprzez konkret-substancję, ustanowiły trzy drogi filozofii. Dwie pierwsze w formule idealistycznej (irracjonalizmu i racjonalizmu) zakładały niebezpośredni dostęp do rzeczywistości, trzecia natomiast sformułowała realizm filozoficzny ufundowany na bezpośrednio uchwytnym przez zmysły i intelekt bycie-konkrete. Kluczową różnicę między nimi określił spór o charakter prawdziwej rzeczywistości i poznawczy do niej dostęp.

Przez kolejne dwa tysiąclecia kontynuowania namysłu filozoficznego okazało się, że ów spór niezmiennie stanowi podłoże wszelkich teoretycznych różnic w łonie filozofii, obejmując także systematyczne wyjaśnianie faktu sztuki i piękna. Wprawdzie każda z trzech wyznaczonych przez grecką filozofię dróg poznania do dziś stanowi podłoże najróżniejszych systemowych modyfikacji, to spośród nich możemy wskazać szczególnie doniosłe i najważniejsze teoretyczne redakcje każdej z nich, stanowiące dzisiaj kamienie milowe rozwoju filozofii nowożytnej. Realizm filozoficzny już w średniowieczu zyskał swoją dojrzałą i wciąż aktualną poznawczą formułę w filozofii św. Tomasza z Akwinu, w ramach

³² Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 131.

której dostrzegł on i podkreślił w bycie-konkrete złożenie z istnienia i istoty, przy czym istnienie jest, jak wykazał, aktem bytu a istota jego możliwością. Według niego akt istnienia bytu ma charakter przygodny, a jego przyczyna jest wobec niego zewnętrzna i nie jest nią Nieruchomy Poruszyciel, jak przyjął Arystoteles, a Istnienie Czyste, którego istotą jest istnienie³³. Z kolei idealizm w wersji racjonalistycznej swój punkt zwrotny osiągnął w filozofii podmiotu Kartezjusza, formułę dojrzałą w filozofii krytycznej Kanta, a najbardziej wewnętrznie koherentną w panlogizmie Hegla. Łączy te nurty uznanie niemożliwości bezpośredniego dostępu poznawczego do rzeczywistości i w konsekwencji koncentracja uwagi podmiotu poznającego na poznaniu własnych idei, rozpoznaniu rozumowych struktur warunkujących możliwość poznania czy ostatecznie na ekstrapolacji ludzkiego myślenia na świat. Czymś pierwotnie nam danym nie jest już zatem świat i jego prefilozoficzny obraz, ale ludzka świadomość. Ten też idealistyczny przełom okazał się niezwykle ważny dla rozwoju filozofii modernizmu, dominującej przestrzeń kultury zachodniej do połowy XX wieku.

Idealizm i ideologia

W łonie idealizmu i w odniesieniu do filozofii podmiotu Kartezjusza³⁴ pojawia się nauka o ideach i wprowadzony został po raz pierwszy termin „ideologia” (*idea + logia* – nauka) w dziele autorstwa przedstawiciela francuskiego oświecenia Antoine’a

³³ To metafizyczne rozstrzygnięcie stanowiło prawdziwy przewrót w filozofii realistycznej, przekraczało bowiem systemowe Arystotelesowskie ujęcie aktu substancji w perspektywie ruchu, czyli modalności bytu i uzasadniało akt bytu jako istnienie stanowiące rację poznawalności, które jednocześnie nie poddaje się pojęciowaniu.

³⁴ Warto zauważyć, że filozofia idei autorstwa A.L.C. Destutt de Tracy została opublikowana już po ukazaniu się trzech głównych dzieł krytycznych Immanuela Kanta (*Krytyka czystego rozumu*, *Krytyka praktycznego rozumu*, *Krytyka władzy sądzienia*).

L. C. Destutt de Tracy w 1796 roku³⁵. W redakcji jego filozofii idei, wyrastającej z francuskiego nurtu skrajnego sensualizmu, idee to najbardziej podstawowe wrażenia stanowiące podstawę poznania naukowego, przy czym wrażenia te można nazywać także percepcją i uczuciami, ponieważ je odczuwamy³⁶. Naukowe zatem jest jedynie to, co może być sprowadzone do prostych empirycznych wrażeń³⁷. W ten sposób metafizyka realistyczna i teologia zostały wyprowadzone poza nawias tak rozumianej nauki, tracąc swój dotąd niepodważalny status.

Takie antymetafizyczne i antyreligijne nastawienie pozostało charakterystyczne dla ideologii także wtedy, kiedy zmieniła ona swoją perspektywę z podmiotowej na społeczną. Wówczas jej zasadniczym obszarem odniesienia stała się polityka i utopia³⁸. W tej perspektywie polityka rozumiana jest jako narzędzie realizacji utopijnej wizji samozbawienia człowieka. Owa utopijna wizja sformułowana jest przez ideologów w ramach społeczeństwa o charakterze gromadnym, w którym poszczególni jego członkowie traktowani są numerycznie, czyli jako jednostki, a nie samodzielne osoby, posiadające swoją godność i wynikające z niej prawa. Ideologia rodziła się na gruncie filozofii idealistycznych, odrzucających arystotelesowskie etyczne rozumienie polityki, czyli w kategoriach ludzkiego roztropnego działania na rzecz dobra wspólnego, rozumianego jako wieloaspektowy i integralny rozwój życia każdego konkretnego człowieka. W ramach ideologii polityka staje się sztuką i realizowaniem wspólnego celu (utopii) w oparciu o prawny legalizm i wypracowane już przez sofistów narzędzia propagandy. Obowiązuje on wszystkie poszczególne jednostki gromady i dotyczy wszystkich obszarów jej aktywności, także sztuki.

³⁵ Jaroszyński, *Ideologia*, dz. cyt., s. 731.

³⁶ R. Fafara, *Ideologia i filozofia arystotelesowska*, „Rocznik Tomistyczny”, nr 8, Warszawa 2019, s. 14.

³⁷ Jaroszyński, *Ideologia*, dz. cyt., s. 731.

³⁸ H. Kiereś, *Osoba i społeczność*, Lublin 2013, s. 225–309.

Ideologiczne redukcje jako zagrożenia

Ideologia jako polityczny projekt realizacji utopii sama przynależy do kategorii sztuki, klasycznie rozumianej jako zgodne z planem wytwarzanie. W konsekwencji każdy element planu podporządkowany musi być celowi, a poszczególne obszary społecznej aktywności winny być w jego ramach komplementarne. Dotyczy to ekonomii, techniki i szeroko pojętej kultury, w tym, rzecz jasna, sztuki we współczesnym jej rozumieniu³⁹. Zostaje ona całkowicie włączona w narrację polityczną i od polityki uzależniona, czyli od dystrybuowanych przez władzę funduszy i prestiżu. W tej sytuacji, jeśli artysta chce osiągnąć sukces, nie może kierować się w swojej twórczości własnymi potrzebami duchowymi i estetycznymi, chyba jedynie wtedy, kiedy są one zbieżne z bieżącym celem polityki, realizującą w długim planie wizję utopijną⁴⁰. W takim jednak wypadku mamy do czynienia ze sztuką o charakterze utylitarnym, czyli służebnym wobec nadrzędnego celu ideologicznego, a artysta staje się funkcjonariuszem ideologii. Wszystkie inne konwencje artystyczne, które tego celu nie realizują są wykluczane z tzw. obie-

³⁹ Na przestrzeni wieków dochodziło do prób oddzielenia jednych sztuk od drugich. Do najbardziej charakterystycznych należał podział na *artes liberales* (sztuki wyzwolone) i *artes serviles* (sztuki niewolnicze) ukształtowany już w starożytności, choć szczególnie znany z okresu średniowiecznych uniwersytetów. Kolejnego tak wpływowego w kulturze podziału dokonał Charles Batteux (1713–1780), dzieląc je na sztuki mechaniczne, które służą wytwarzaniu narzędzi i przedmiotów codziennego użytku, na sztuki użytkowe, wytwarzające przedmioty użyteczne, które mogą posiadać szczególne walory estetyczne, oraz sztuki piękne, wytwarzające przedmioty wyłącznie dla zaspokojenia potrzeb duchowych. Po okresie modernizmu XIX w. i celowego eliminowania przez artystów ze swojej sztuki piękna, upowszechniło się określenie sztuk plastycznych, a w okresie XX-wiecznego postmodernizmu sztuk wizualnych, włączających w swój zakres semantyczny nowe techniki wyrazu, takie jak m.in. video art, happening, instalacje, land art, environment.

⁴⁰ Zdarzają się artyści zaangażowani w doktryny ideologiczne, są wówczas jednak bardziej aktywistami i funkcjonariuszami niż artystami w sensie klasycznym.

gu kulturowego. Instytucje wystawiennicze i gremia eksperckie postponują jej autorów, a w skrajnych wypadkach zwalczają, np. wówczas, kiedy podejmują oni tematy i wykorzystują formy wyrazu wprost przeciwstawiające się dominującej ideologii.

Nie oznacza to jednak, żeby sztuka tworzona w duchu ideologicznym nie posiadała walorów artystycznych, jednak jedynie w zredukowanych przez ideologię ramach, nie dzięki niej zatem ewentualne walory posiada, a mimo niej. Ostatecznie jednak nigdy w tak głębokim wymiarze uniwersalnym i ponadczasowym, jak sztuka klasyczna i łacińska, ta bowiem obejmuje swoim zróżnicowanym wyrazem pełny zakres duchowego wymiaru człowieka.

Ideologie, wyrastając z filozoficznego idealizmu, fundują swoje teorie na jednoznaczności treści poznania, co wyklucza bogactwo rzeczywistości (bytu) z ich pola badawczego, jest ona bowiem dostępna jedynie poznaniu analogicznemu. W konsekwencji w ramach ideologii poznaje się jedynie idee jako znaki formalne, albo znaki umowne (język), czy treści wrażeń zmysłowych kształtowanych przez rozum lub świadomość. Prowadzi to nieuchronnie do monizmu kulturowego i redukcji człowieka do wymiaru materialnego (duch jest funkcją materii), mimo że człowiek transcenduje materię w swoich osobowych aktach poznawczych, aktach miłości i aktach twórczości⁴¹. Taka redukcja przekłada się na aprioryczny radykalizm (subiektywizm) w określaniu kryteriów poszczególnych ludzkich aktywności, także w obszarze sztuki. Historycznie skutkowało to jej redukcją do wyłącznie estetycznego wymiaru w poszczególnych doktrynach modernistycznych (łac. *modernus* – nowoczesny), a w konsekwencji radykalnego wyjałowienia środków wyrazu sztuki, do jedynie społeczno-politycznego aktywizmu artystycznego w postmodernizmie. Nie może więc dziwić, że modernistyczne nurty sztuki „obowiązywały” przez krótki czas, zaledwie kilku lat⁴², i wśród wąskich grup artystów, a aktywność

⁴¹ M.A. Krąpiec, *O ludzką politykę!*, Katowice 1995, s. 108.

⁴² Co ciekawe, tak jak gwałtownie pojawiały się na przełomie XIX i XX wieku kolejne nurty modernistyczne (formalistyczne tzw. „izmy”), tak

twórców związanych z doktrynami postmodernistycznymi kojarzona jest głównie z ich wymiarem ideologicznym.

Procesy te można zaobserwować już od pierwszego historycznie socjalizmu (łac. *socius* – uczestnik; *societas* – towarzystwo) o charakterze woluntaryzmu indywidualistycznego, czyli utopijnego systemu politycznego, jakim był liberalizm (łac. *liber* – wolny) z kapitalizmem jako systemem gospodarczym⁴³. Sztuka w tej ideologii włączona została w obszar dóbr luksusowych i w tej formule podkreślała status społeczny elity finansowej. Ten utylitarny charakter sztuki został zakwestionowany stosunkowo szybko, ponieważ już w 1818 roku hasłem „sztuki dla sztuki”, jakie sformułował w swoim dziele pt. *Du vrai, du beau, et du bien* Victor Cousin (1792–1867), filozof francuski, minister oświecenia publicznego, miłośnik filozofii Schellinga. Sformułowane przez niego radykalnie formalistyczne hasło – symboliczne dla XIX-wiecznego modernizmu – stało się inspiracją dla ugruntowanego w tradycji łacińskiej estetyzmu z jednej strony i znacznie bardziej ówczesnie wpływowych nurtów odwołujących się do antykallizmu i progresywizmu. Pojawiły się one w politycznie zrewoltowanej Francji, po wydarzeniach Rewolucji Lutowej w 1848 roku⁴⁴ i Komuny Paryskiej w 1871 roku, lecz bardzo szybko przenikały do innych państw europejskich, w których rodziły się nowe polityczne systemy utopijne.

szybko wyczerpały swoją kulturową doniosłość, bo już w roku 1917 wraz z proklamowaniem „ready-made” przez Marcela Duchampa. Czas ich dominacji w sztuce nie trwał nawet 80. lat, tymczasem tradycja sztuki ugruntowanej w greckim antyku była żywa, odradzając się w wielu szkołach i okresach, dwa i pół tysiąca lat.

⁴³ Kiereś, *Osoba*, dz. cyt., s. 233–240; Kapitalizm, czyli system gospodarczy oparty na prywatnej własności środków produkcji, stanowiących źródło zysku, oraz na swobodnym obrocie dobrami w ramach rynku, przewyciężył gospodarkę opartą na rolnictwie, produkcji manufakturowej i rzemieślniczej, przez koncentrację systemu na mechanicznej produkcji fabrycznej realizowanej na dużą przemysłową skalę.

⁴⁴ W roku 1848 w Londynie wydano napisany przez Karla Marxa i Friedricha Engelsa *Manifest Komunistyczny*, który stanowił deklarację programową niemieckiej partii komunistycznej.

Pierwszym z tego typu nurtów artystycznych był we Francji impresjonizm, zapoczątkowany w 1872 roku dziełem Claude'a Moneta *Impresja*. Po nim nastąpiła prawdziwa eksplozja formalistycznych kierunków artystycznych⁴⁵. Elementem ich doktryny była ostentacyjnie wyrażana pogarda dla akademizmu, związanego z odrzucaną sztuką i filozofią klasyczną⁴⁶. Inne odmiany ideologii socjalizmu – komunizm (łac. *communis* – wspólny), faszyzm (łac. *fascio* – wiązka) i nazizm (niem. *Nazismus* – narodo- wy socjalizm), głębiej powiązały charakter sztuki ze swoimi utopijnymi narracjami ze względu na kolektywistyczny i monopartyjny charakter. W tego rodzaju systemach forma i treść sztuki muszą zostać w pełni, czyli jednoznacznie, określone przez władzę, choć w ramach „mądrości etapu” preferowana konwencja artystyczno-ideologiczna może być co jakiś czas zmieniana. Na przykład w porewolucyjnej Rosji w pierwszym okresie obowiązującym nurtem sztuki był awangardowy abstrakcyjny konstruktywizm, który został z czasem odrzucony na rzecz socrealizmu łatwiejszego do zaakceptowania przez proletariats. Historycznie okazało się, że najchętniej wykorzystywaną w ramach trzech odmian socjalizmu formułą artystyczną stała się konwencja rewolucyjnego klasycyzmu, objawiona w pełni⁴⁷ w słynnym arcydziele z 1784 roku pt. *Przysięga Horacjuszy*, autorstwa Jacques'a Louis Davida, malarza rewolucji francuskiej i osobistego przyjaciela Robespierre'a⁴⁸.

⁴⁵ Impresjonizm pojawił się również w muzyce wraz z preludium pt. *Popołudnie Fauna* (1894) autorstwa Claude'a Debussy'ego. Polską muzykę w tym nurcie reprezentuje Karol Szymanowski. Z kolei w literaturze środkami impresjonistycznymi posługiwali się m.in. Stéphane Mallarmé i Paul Verlaine, a w Polsce Stefan Żeromski i Władysław Reymont.

⁴⁶ Mimo tak silnej presji pojawili się w tym okresie wybitni twórcy, których twórczość posiada wartość uniwersalną, tacy jak np. Vilhelm Hammershøi (1864–1916) czy Gwen John (1876–1939).

⁴⁷ Prekursorem tej konwencji w formule politycznie niezaangażowanej był inny malarz francuski, przedstawiciel baroku, Nicolas Poussin (1594–1665).

⁴⁸ Był członkiem Corps Electoral Paryża i deputowanym Konwentu Narodowego, który głosował w 1792 roku za śmiercią króla. Mimo że zasia-

Należy przy tej okazji zaznaczyć, że od szeroko rozumianej sztuki klasycznej, czyli starożytnej i łacińskiej, klasycyzm różni się jednoznacznie określoną stylistyką formalną, wyrazistą stylizacją figur i tła (wnętrze, pejzaż) oraz teatralizacją układu ikonograficznego, mimiki i gestów postaci. Wszystkie te elementy były w sztuce klasycznej rozumiane i wykorzystywane w oparciu o analogicznie rozumiane kryterium piękna jako transcendentalnej własności bytu (rzeczywistości), co stanowiło podstawę nieprzebranej różnorodności figuratywnej sztuki klasycznej od Polikleta do Goy'i.

Klasykistyczne konwencje sztuki socjalizmów, zwłaszcza sowieckiego i niemieckiego, były zdumiewająco jednorodne, różniąc się jedynie akcentami ideologicznymi zawartymi w treści. Sowiecki komunizm jako robotniczy internacjonalizm (łac. *inter* – między + *natio* – naród) nakazywał artystom przedstawiać szczęśliwych reprezentantów proletariatu i wodzów rewolucji, a niemiecki rasistowski nazizm germańską mitologię w wersji heroicznej. We Włoszech natomiast od strony formalno-wyrazowej sztuka miała charakter hybrydowy. Ideologiczny klasycyzm koegzystował z formalizmami modernistycznymi⁴⁹, a łączyła te nurty wiara w technikę i nowoczesność (modernizm) jako źródła utopijnego szczęścia państwa. Futuryzm jako włoski nurt artystyczny okazał się w tej kwestii szczególnie ideologicznie doniosły.

Funkcjonowanie socjalistycznych totalitaryzmów włoskiego i niemieckiego zakończyło się wraz z końcem przegranej przez nie II wojny światowej. Z kolei zwycięskie socjalizmy, sowiecki komunizm i zachodni liberalizm, po odrzuceniu modernizmu z jego „wielkimi narracjami”, funkcjonują do dziś w hybrydalnych for-

dał w Komitecie Bezpieczeństwa Powszechnego to został aresztowany jako przyjaciel Robespierre'a przez władze rewolucyjne, uniknął jednak gilotyny dzięki amnestii z 1795 r.

⁴⁹ Ciekawym przykładem włoskiego malarstwa zaangażowanego politycznie jest dzieło *Czwarta władza* z 1901 r. autorstwa Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868–1907), łączące w sobie elementy klasycyzmu, realizmu i dywizjonizmu.

mułach, postsowieckiego socjalizmu i postmodernizmu⁵⁰. Zwłaszcza w zachodnim postmodernizmie sztuka została całkowicie podporządkowana politycznej narracji i przeformułowana w antysztukę⁵¹, w ramach której realizowana jest utopijna agenda irracjonalizmu, genderu, multikulturalizmu i klimatyzmu.

W perspektywie przedstawionych doświadczeń historycznych staje się jasne, że zasadniczym niebezpieczeństwem, jakie niesie ze sobą ideologia wobec sztuki jest monizm kulturowy i wynikająca z niego redukcja każdego wymiaru sztuki, tak formalnego, jak i materialnego, ale nade wszystko redukcja celu życia ludzkiego do wymiaru realizacji utopi. Artysta staje się jedynie jednostką składową gromady, w rezultacie odrzucona zostaje jego godność jako osoby, która swoje istnienie otrzymała od Stwórcy. Także wynikająca z tego faktu potrzeba aktualizowania wszelkich potencjalności, również poprzez twórczość artystyczną, potrzebnych do osiągnięcia ostatecznego transcendentnego celu życia, którym jest Bóg, zostaje w ten sposób zakwestionowana. Oto bowiem zakres treści, które artysta może wykorzystywać i w oparciu o nie formułować ideę swojej sztuki są w ideologii radykalnie ograniczone ze względu na jej redukcyjny charakter i utopijny cel⁵². Z tego też powodu aspekt materialny sztuki był coraz gwałtowniej zubożany. Obligatoryjność bowiem nieustannych zmian, stanowiąca jednak funkcję integralnego dla ideologii progresywizmu i nieuwarunkowanej niczym wolności, z konieczności prowadzić musiał do przekraczania granic poszczególnych dyscyplin sztuki z jednej strony i „wyzwalania” się z ograniczenia warsztatowego, z drugiej. W rezultacie modernistyczna sztuka nieuchronnie przygotowywała pojawienie się sztuki postmodernistycznej i jej odrzucenie przedmiotu sztuki (dzieła) na rzecz procesualizacji⁵³.

⁵⁰ Kiereś, *Osoba*, dz. cyt., s. 268–271.

⁵¹ H. Kiereś, *Antysztuka*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. I, Lublin 2000, s. 279–282.

⁵² Kiereś, *Osoba*, dz. cyt., s. 303–305.

⁵³ W teorii Heideggera dzieło sztuki nie tyle jest i winno być przedmiotem/rzecz, co wydarzeniem się („byciem”).

Dadaizm odegrał w tym procesie szczególną rolę, historycznie przygotowując pojawienie się takich form wyrazu jak akcjonizm, environment, efemeryzm czy video.

Ideologia i jej przywódcy nie oczekują wszak od artysty dogłębnej wiedzy o świecie i swojej sztuce, tym bardziej wysokich umiejętności warsztatowych, a jedynie zaangażowania swojej twórczości w polityczny proces realizacji utopijnego celu. Artysta jako funkcyjny przedstawiciel gromady politycznej, staje się częścią politycznego mechanizmu ideologicznej przemocy⁵⁴, tylko bowiem w oparciu o nią władza może narzucać sformułowany przez swoje wąskie grono program osiągnięcia utopijnego celu. Naturalny cel wspólnoty społecznej, której poszczególni członkowie nie są jednostkami, a osobami⁵⁵, jest bowiem w zasadniczo odmienny sposób realizowany.

Właściwy cel sztuki

Tymczasem celem sztuki w rozumieniu klasycznym, sformułowanym przez Arystotelesa, jest aktualizowanie wszelkich ludzkich potencjalności w wymiarze materialnym i duchowym. By tak się stało człowiek musi nieustannie otwierać się na świat, być w nim zanurzony poznawczo i nakierowany na realizację dobra godziwego. Realizację tego osiąga w społeczeństwie, które stanowi dla człowieka naturalną niszę umożliwiającą jego rozwój biologiczny i psychiczno-osobowy⁵⁶. A podstawą aktualizowania ludzkiej natury jest kształtowanie wszelkich cnót etycznych (trwałych dyspozycji) w obszarze działania i rozumu w obszarze poznania, i wytwarzania. W ten sposób, jak uczyli Grecy, każdy człowiek może żyć pięknie⁵⁷.

⁵⁴ Kiereś, *Osoba*, dz. cyt., s. 298-301.

⁵⁵ P. Jaroszyński, *Kultura. Dramat natury i osoby*, Lublin 2020, s. 200-202.

⁵⁶ M.A. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 330-334.

⁵⁷ Jaroszyński, *Kultura*, dz. cyt., s. 199-200.

Spółczenstwem, które stanowi naturalną niszę dla takiego rozwoju jest społeczeństwo o charakterze personalistycznym (łac. *persona* – osoba). Dwie inne występujące formy społeczeństw, indywidualizm i kolektywizm, stanowią tymczasem podłoże socjalizmów, w ramach których człowiek traktowany jest jako jednostka, którego wszelka aktywność podporządkowana jest realizacji utopijnego celu. W takich uwarunkowaniach sztuka zostaje zredukowana do aktywności propagandowej, afirmującej cel socjalistycznego kolektywu. Tylko w ustroju politycznym o charakterze personalistycznym artysta może w ramach swojej przyrodzonej wolności w pełni korzystać z inspiracji płynącej z rzeczywistości, nieustannie doskonalić swoją sztukę i zyskiwać społeczne oraz państwowe uznanie i wsparcie.

Analogiczne (a nie jednoznaczne!) rozumienie transcendentnego i relacjonistycznego wymiaru piękna z jednej strony, i doskonale ukształtowana cnota wytwórczości w aspekcie formalnym i materialnym, z drugiej, pozwalają tworzyć artyście dzieła intencjonalne o charakterze uniwersalnym. Przekraczają wówczas swoją doniosłością konwencję, w ramach której powstały, stając się w pełnym tego słowa znaczeniu dziełem kulturotwórczym. Tak kształtowana sztuka aktualizuje ludzką naturę w wymiarze duchowym w skali społecznej, tylko bowiem „w porządku dobra czysto osobowego, osiąganego intelektem i wolą, nie może być mowy o sprzeczności między dobrem całej społeczności i poszczególnych osób jako jej członków”⁵⁸. ■

Art—Ideological Threats

SUMMARY

For almost two hundred years, the area defined as art has been a direct expression of various ideologies, first modernist and currently postmodernist. Ideologies, growing out of philosophical idealism,

⁵⁸ Krąpiec, *Ja – człowiek*, dz. cyt., s. 338.

base their theories on the unambiguity of the content of cognition, which excludes the richness of reality (being) from their field of research, as it is only accessible to analogical cognition. As a consequence, within ideology, only ideas are cognized as formal signs, or conventional signs (language), or the content of sensory impressions shaped by reason or consciousness. This inevitably leads to cultural monism and the reduction of man to the material dimension (spirit is a function of matter), despite the fact that man transcends matter in his personal cognitive acts, acts of love and acts of creativity.

Meanwhile, the purpose of art in the classical sense, formulated by Aristotle, is to actualize all human potentialities in the material and spiritual dimension. For this to happen, man must constantly open himself to the world, be cognitively immersed in it and focused on realizing the decent good. He achieves this in society, which is a natural niche for man enabling his biological and psychological-personal development.

Keywords: connatural, interiorization, cognitive theory/epistemological, intentionality, intelligibility, relationism, personalism

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1–7, Warszawa 2001.
- Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Bokiniec Monika, Przybysz Piotr J. (red.), *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy*, Gdańsk 2009.
- Cialdini Robert B., *Wywieranie wpływu na ludzi*, tłum. S. Pikiel, Sopot 2023.
- Croce Benedetto, *Zarys estetyki*, tłum. S. Gniadek, Kraków 1962.
- Fafara Richard, *Ideologia i filozofia arystotelesowska*, „Rocznik Tomistyczny”, nr 8, Warszawa 2019.
- Gilson Étienne, *Malarstwo i rzeczywistość*, tłum. M. Gawron-Zaborska, Warszawa 2023.
- Gilson Étienne, *Materie i formy. Pojętyki szczegółowe sztuka głównych*, tłum. M. Gawron-Zaborska, Warszawa 2023.

- Gołaszewska Maria, *Zarys Estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa 1997.
- Hegel Georg W.F., *Estetyka*, t. 1–3, tłum. A. Landman, J. Grabowski, Warszawa 1964.
- Hegel Georg W.F., *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002.
- Hegel Georg W.F., *Filozofia sztuki albo estetyka*, tłum. M. Pańków, Warszawa 2021.
- Jaroszyński Piotr, *Ideologia*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, Lublin 2003, s. 731–734.
- Jaroszyński Piotr, *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Lublin 1986.
- Jaroszyński Piotr, *Metafizyka i sztuka*, Lublin 1996.
- Jaroszyński Piotr, *Spór o piękno*, Kraków 2002.
- Jaroszyński Piotr, *Piękno*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. 7, Lublin 2021.
- Jaroszyński Piotr, *Kultura. Dramat natury i osoby*, Lublin 2020.
- Kiereś Henryk, *Osoba i społeczność*, Lublin 2013.
- Kiereś Henryk, *Spór o sztukę*, Lublin 1996.
- Kiereś Henryk, *Spór o teorię sztuki*, „Ethos”, R. 10, nr 4–40, Lublin 1997.
- Kiereś Henryk, *Antysztuka*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. I, Lublin 2000.
- Kiereś Henryk, *Estetyka*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, red. A. Maryniarczyk, t. 3, Lublin 2002.
- Kiereś Henryk, *Co się dzieje z estetyką?*, „Roczniki filozoficzne”, tom L, zeszyt 1, Lublin 2002.
- Kiereś Henryk, *Filozofia sztuki*, Lublin 2020.
- Krąpiec Mieczysław A., *Teoria analogii bytu*, Lublin 1993.
- Krąpiec Mieczysław A., *Realizm ludzkiego poznania*, Lublin 1995.
- Krąpiec Mieczysław A., *Psychologia racjonalna*, Lublin 1996.
- Krąpiec Mieczysław A., *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 2000.
- Krąpiec Mieczysław A., *Poznawać czy myśleć*, Lublin 2000.
- Krąpiec Mieczysław A., *Ja – człowiek*, Lublin 2005.
- Krąpiec Mieczysław A., *O ludzką politykę!*, Katowice 1995.

Padovan Richard, *Proportion*, Taylor & Francis, 1999.

Scruton Roger, *Piękno*, tłum. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Łódź 2018.

Schelling Friedrich W. J., *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2015.

Tatarkiewicz Władysław, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 1–3, Warszawa 2009.

Welsch Wolfgang, *Powrót piękna?*, w: *Estetyka i filozofia sztuki. Tradycje, przecięcia, perspektywy*, tłum., K. Guczalska, Gdańsk 2009.

Żelazny Mirosław, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009.