

BOGUSŁAW DZIADZIA

ANESTETYKA A OCENIANIE I KATEGORYZOWANIE SZTUKI

BOGUSŁAW DZIADZIA

Doktor hab., kulturoznawca, medioznawca, socjolog i artysta. Pracownik naukowo-dydaktyczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w Zakładzie Edukacji Kulturalnej. Doktorat z socjologii uzyskał na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego, natomiast stopień doktora habilitowanego w dziedzinie kulturoznawstwa w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Ostatnie jego publikacje to: *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji* (2014) oraz powstałe we współredakcji: *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego* (2015) i *Kryteria wyboru i oceniania w kulturze* (2017).

WĄTPLIWA CZYSTOŚĆ SĄDU

Zmienność kryteriów, wedle których dokonujemy sądów wartościujących, stanowi rodzaj oczywistości, z którą nie sposób polemizować. Jak zauważał Stefan Morawski, probierze dokonywanych ocen, rozumiane jako cechy lub zespoły cech, które ze względu na pewne zjawiska uznajemy za wartościowe zarówno z perspektywy doświadczeń osobistych, jak i znajomości faktów, trzeba uznawać za względne¹. Morawski, odnosząc się do perspektywy historycznej mówienia o sztuce, zanotował: „Na «giełdzie wartości» jedne kryteria idą w górę, drugie przeżywają *baisse*; jedne wykruszają się, inne znów rodzą się na naszych oczach”². Egzemplifikację tej zmienności można obserwować na wielu polach sztuki: czy to w odniesieniu do wielkiej spuścizny Jana Sebastiana Bacha, niemal osiemdziesiąt lat po jego śmierci³, czy śledząc losy poetów, takich jak Cyprian Kamil Norwid lub Emily Dickinson, czy też analizując historię paryskiego Salonu Odrzuconych wraz z późniejszą rolą uczestniczących w nim artystów, jak Paul Cézanne czy Edward Manet. Najdonioślejszym przykładem wspomnianej zmienności w myśleniu

1 S. Morawski, *Zarys układu kryteriów oceny*, „Studia Estetyczne” 2/1965, s. 31.

2 Tamże.

3 Autorem tego odkrycia był Felix Mendelssohn-Bartholdy, który w 1829 roku osobiście dyrygował *Pasją według św. Mateusza* niemal zapomnianego wówczas Jana Sebastiana Bacha.

o sztuce i działalności artystycznej jest przejście od premiowania walorów utilitarnych sztuki do ujawniającej się bodaj najwcześniej w romantyzmie postawy tworzenia wedle zasady *ars gratia artis*.

Zanim przejdę dalej, chcę uprzedzić, iż w swojej wypowiedzi łączę kilka nie zawsze przystających do siebie dyskursów myślenia o sztuce. Zabieg ten, choć metodologicznie problematyczny, jest jednak celowy wobec wyrażonego w tytule zagadnienia oceniania i kategoryzowania – szczególnie dziś, w dobie kryzysu estetycznych kategoryzacji, czego wyrazem jest zjawisko określane jako anestetyka. Łączy ono aspekty estetyki ze społecznymi wymiarami istnienia sztuki, szereg rozlicznych praktyk kulturowych, dla których sztuka jest zwornikiem i rodzajem społecznego spoiwa. Jako strategia rozumienia rzeczywistości stanowi próbę odczytania sposobów radzenia sobie z bezradnością wobec wielości ujęć teoretycznych, jak i rozmytych granic tego, co zawiera się w pojęciu sztuki. Łatwo powtórzyć za Stefanem Morawskim: „Nic w tym dziwnego, że kryteria są zmienne, skoro wciąż zmienna jest rzeczywistość, skoro człowiek żyje w historii wciąż na nowo kształtującej kulturę (m.in. sztukę)”⁴. Trudniej jest jednak ująć w pojęciowe ramy coś, co zazwyczaj jest czytelne i odróżnialne jako sztuka, a jednocześnie może być – jak chcą niektórzy w skrajnych ujęciach – nieomal wszystkim.

Naukowe dociekania dotyczące pola kultury wiążą się z przyjęciem pewnych strategii poznawczych, zawierzeniem takiej lub innej metodzie interpretacyjnej. Zadanie nie jest proste, a przy tym każde dociekanie w dłuższej perspektywie może być podważone lub unieważnione, głównie za sprawą różnorodnie postrzeganych wartości, które posiadają różny status ontyczny.

*Wartości mogą istnieć obiektywnie, subiektywnie i relacjonalnie. Wartość istnieje obiektywnie, jeśli jej istnienie jest niezależne od podmiotu. Wartość może więc istnieć jako autonomiczna idea (Platon), idea w umyśle Boga (św. Augustyn), czy też jako cecha konstytutywna bądź konsekwentna przypisywana samej rzeczy. Wartość subiektywna jest przypisana psychicznym bądź mentalnym stanom podmiotu. Wartość posiada relacjonalny charakter, jeśli powstaje w wyniku relacji pomiędzy w pewien sposób ukwalifikowanym podmiotem, a w pewien sposób ukwalifikowanym przedmiotem*⁵.

Podmiot może być w oczywisty sposób zbiorowy. Jest nim każda wspólnota, grupa interakcji, która w określony sposób tworzy relacje z rzeczywistością społeczną (w znacznej mierze ją współtworząc). Tym samym w jakichkolwiek ocenach tego, co dzieje się w kulturze, nie tyle chodzi o obiektywny punkt widzenia, ile o konsensus danej wspólnoty. Pierre Bourdieu mówiłby tu o społecznej ramie, wewnątrz której mamy do czynienia z dynamiką pola jako obszaru walki o hegemonię⁶, pozycję poszczególnych składowych tego pola. W kulturze, a także

4 S. Morawski, *Zarys układu...*, dz. cyt., s. 32.

5 D. Juruś, *W obronie granic w kulturze współczesnej*, [w:] *Kryteria wyboru i oceniania w kulturze*, pod red. J. Winnickiej-Gburek, B. Dziadzi, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2017, s. 39.

6 Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2006.

w samej sztuce, pola te są relatywnie łatwe do zidentyfikowania. Kwantyfikatorem hierarchii mogą być względy ekonomiczne, ideologiczne, historyczne itp. Niezależnie od indywidualnych gustów i upodobań na skutek logiki tego pola automatycznie wyżej stawiamy wystawę w londyńskim Tate Modern od nawet najbardziej wysublimowanej ekspozycji w wiejskim domu kultury. Tym samym stoję tu na stanowisku, iż pola kultury manifestują się różnymi uprawomocnieniami i w istocie, zamiast z obiektywizmem, mamy do czynienia z szeregiem obiektywizacji. Już Georg Simmel pisał, że

to, co zwiemy dowodzeniem, nie jest niczym innym jak wywołaniem pewnej konstelacji psychologicznej, powodującej to uczucie. Żadne postrzeganie zmysłowe lub logiczne wnioskowanie nie jest bezpośrednio przekonaniem o jakiejś prawdzie. Są to tylko warunki wywołujące uczucie teoretycznej akceptacji, zgody, czy jak inaczej jeszcze by określić to nieopisywalne, realne uczucie⁷.

Wartościowanie i tworzenie hierarchii ważności w kulturze, tam gdzie możemy takie procesy zaobserwować, nie przypominają słynnego algorytmu Page-Rank, który wdrożyli do swojej wyszukiwarki założyciele firmy Google – Larry Page i Sergey Brin. Algorytm ten polega na hierarchicznej strukturze, zbudowanej na liczbie odniesień do określonych miejsc w internecie⁸. W kulturze i sztuce nie ma tego rodzaju demokracji, nie każdy głos jest tak samo ważny, nie ma też w polu kultury egzemplifikacji ugruntowanego przez Maxa Webera poglądu o postępującej racjonalizacji życia społecznego⁹. Historia kultury i sztuki to katalog zmienności kanonów, funkcji, a nawet władzy – w tym władzy nad pojęciami. Doskonale zilustrował to Zygmunt Bauman w tekście *Prawodawcy i tłumacze*:

Jakby zgodnie z przykazaniem Marksa, by anatomię człowieka traktować jako klucz do anatomii małpy, wykształcona elita uczyniła z własnego stylu życia, albo stylu życia uznanego za właściwy w tej części świata, której przewodziła (bądź myślała, że przewodzi), standard powszechny, wedle którego inne formy życia – zarówno wcześniejsze, jak ówczesne – były mierzone, a w wyniku pomiaru klasyfikowane jako zacofane, niedorozwinięte, niedojrzałe, niekompletne „stadia niższe” lub zdeformowane, okaleczone, wypaczone wersje jej samej. Jej własny styl życia, coraz częściej nazywany „nowożytnością” (modernity), miał odtąd oznaczać ruchomą wskazówkę historii; z tej uprzywilejowanej pozycji wszystkie

7 G. Simmel, *Filozofia pieniądza*, tłum. A. Przyłębski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 426.

8 Mechanizm PageRank nie przetrwał jako podstawa wyszukiwania. Uzupełniło go pozycjonowanie treści względem dotychczasowych doświadczeń i zainteresowań użytkownika sieci – w tym również można dostrzec analogie do istnienia logiki pola, o której pisał Bourdieu, z wszelkimi tego konsekwencjami i ograniczeniami.

9 Ironicznie (jak sądzę) pisał o takich założeniach Zygmunt Bauman: „Jedną z takich konceptualizacji była wizja historii jako niepowstrzymanego postępu *les lumieres*, jako trudnej, lecz w perspektywie zwycięskiej walki rozumu przeciwko emocjom bądź zwierzęcym instynktom, nauki przeciwko religii i magii, prawdy przeciwko uprzedzeniom, właściwej wiedzy przeciwko przesądowi, refleksji przeciwko istnieniu niekrytycznemu, racjonalności przeciwko uczuciowości i rządowi zwyczajów. W obrębie takiej konceptualizacji wiek nowożytny (modern) definiował siebie samego nade wszystko jako królestwo Rozumu i racjonalności. Z tego samego punktu widzenia inne formy życia niedomagały pod wieloma względami” (Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 271).

inne znane bądź domniemane formy życia zdawały się minionymi etapami, bocznymi odnogami lub ślepyimi zaułkami. Wiele współzawodniczących ze sobą konceptualizacji ery nowożytnej (modernity), nieodmiennie powiązanych z teorią historii, zgadzało się co do jednego: wszystkie traktowały rozwiniętą na Zachodzie formę życia jako daną, „nienacechowaną” jednostkę binarnej opozycji, która resztę świata oraz resztę historii relatywizowała jako stronę problematyczną, „nacechowaną” i znaczącą o tyle tylko, o ile różniła się od zachodniego wzoru rozwoju, uznawanego za normalny. Odmienność postrzegano głównie jako zbiór „braków” – jako nieobecność atrybutów uważanych za niezbędne dla tożsamości wieku bardziej zaawansowanego¹⁰.

Wymienione wcześniej niektóre uwarunkowania zostały w wieku XX skonfrontowane ze zjawiskami, które doprowadziły do sytuacji anestetycznej: znieczulenia i odwrażliwienia, jakie następuje wskutek obcowania z nadmiarem wszelkiego rodzaju „produkcji kulturowej”. „Estetyka wyróżnia doznawanie, anestetyka tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania, i to na wszystkich poziomach: od fizycznego otępienia po duchową ślepotę. Anestetyka to, jednym słowem, druga strona estetyki”¹¹. Oczywiście, jak chciał Wolfgang Welsch, anestetyka nie jest antyestetyką, a raczej jej inną odmianą, korespondującą z medyczną anestezją jako wyłączeniem zdolności doznawania, powodującym zarówno negatywne, jak i pozytywne konsekwencje¹². Spośród tych negatywnych Welsch akcentował nadmierną estetyzację. Tłumaczył:

*współcześnie wszyscy mówią o estetyce. Wróble ćwierkają o niej z dachów, a naukowcy opiewają ją w felietonach i książkach pamiątkowych: że żyjemy w dobie estetyzacji – od zachowań konsumenckich przez indywidualną stylizację po wystrój wielkich miast, a więc na całej przestrzeni świata przeżywanego*¹³.

Anestetyka jest tu rozumiana jako stan „związany z nadmiarem doznań i treści obecnych we współczesnej kulturze audiowizualnej, a zarazem z ich schematyzacją”¹⁴. Zjawisko to skutkuje wybiórczością doznań i wykluczeniem. Nie jest jednak nowe. W przeszłości zawsze istniały mechanizmy selekcji. Klasycznie rozumiana kultura wysoka (łącząca między innymi wyjątkowość z formalną harmonią) była do pewnego stopnia elitarna i niedostępna dla ogółu. Historia sztuki XX wieku to jednak inny niż wcześniej wymiar dokonywania selekcji – staje się ona mechanizmem obronnym psychiki ludzkiej wobec nadmiarowości prowadzącej do znieczulenia, której towarzyszy zanegowanie dawnych wyznaczników wartości. Jak pisał Mike Featherstone, w wieku XX obok tendencji do estetyzacji

¹⁰ Z. Bauman, *Prawodawcy...*, dz. cyt., s. 270–271.

¹¹ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 522.

¹² Wskazując na pozytywne aspekty anestetyki, Welsch odniósł się do postawy stoickiej, jako tej, która woli obywać się bez przyjemności. Trzeba też pamiętać, iż anestetyka w znaczeniu stanu może być traktowana jako sposób na przetrwanie w przeladowanym komunikatami świecie.

¹³ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka...*, dz. cyt., s. 524.

¹⁴ M. Gołębiwska, *Estetyka i anestetyka w reklamie społecznej*, „Sztuka i Filozofia” 21/2002, s. 123.

życia codziennego następowało zdejmowanie nimbu świętości z klasycznie pojmowanej sztuki (tej, na którą natrafiamy na przykład w muzeach) i dążenie do uznania paradygmatu o sztuce, którą może być wszystko: od produktów kultury masowej przez wszelkie „ulotne” i niedające się zmuzeifikować wydarzenia aż po samo życie, które może być przekształcone w sztukę¹⁵. Fundamenty kultury zachodniej zostały podmyte, a w ich miejscu pozostała jedynie niepewność. Co więcej, konsekwencją nadmiarowości i wyobcowania może być znieczulenie społeczne, anestezja etyczna¹⁶. Jak pisał Welsch: „W świecie coraz bardziej medialnym współzucie istnieje głównie jako wyrażające się w znakach uczucie postaci z ekranu, etyka staje się telegenicznym cytatem, solidarność to przede wszystkim pospólne zachowania użytkowników danej spółki telewizyjnej”¹⁷. Te dość smutne konstatacje nie pozbawiają nas jednak wrażliwości jako takiej, bowiem „wrażliwość, choć odczuwana, wydaje się niewyraźna, choć łatwo odgadnąć, kiedy mamy z nią do czynienia”¹⁸. Anestetyka ukazuje nam, jak może być programowana, hamowana i jak bardzo ślepa na rzeczywistość.

Złożoność sytuacji estetycznej i warunków oceny tego rodzaju faktów artystycznych w świetle anestetyki dobrze ilustruje sytuacja, która miała miejsce w piątek 12 stycznia 2017 roku na L’Enfant Plaza w Waszyngtonie. Joshua Bell, światowej sławy skrzypek, o godzinie 7.51 (czyli w czasie porannego szczytu komunikacyjnego) zaczął grać 43-minutowy koncert¹⁹. Muzyk gromadzący zazwyczaj na swych występach tysiące słuchaczy w ciągu niespełna godzinnej akcji sprawił, że zatrzymało się przy nim zaledwie kilku przechodniów (najwyższe zainteresowanie – co zapewne symptomatyczne – okazały dzieci). Nie miało znaczenia, kim jest (bo nie było to wiadome dla przechodniów), nie ważne były kunszt (zagrał kilka wybitnie trudnych technicznie utworów) ani też wyjątkowa wartość instrumentu, na którym grał. Akcja była eksperymentem społecznym redakcji „The Washington Post” i dotyczyła możliwości dostrzegania piękna w zwykłej codzienności – unaoczniała, jak proza życia czyni nas ślepych na wiele jego przejawów w naszym otoczeniu. Być może jednak kultura i sztuka na tym poziomie wymagają dla właściwej percepcji odpowiedniego kontekstu, celebry. I nie jest tak, jak utrzymywało wielu teoretyków ponowoczesności, że każda praktyka kulturowa może być tak samo ważna i tak samo przeżywana. Kwestia wrażliwości i smaku – i to niekoniecznie we wzniosłym, herbertowskim wydaniu – jest zauważana na poziomie zwykłych doznań. Wystarczy odnieść się do życia codziennego, na przykład picia kawy: każdy znawca tego napoju zgodzi się, iż podany w plastikowym kubku albo w wykwintnej porcelanie smakuje inaczej. Brak (trzeba przyznać częsty) umiejętności werbalnego wyrażenia odmienności w doznaniach nie

15 M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński, J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 304–305.

16 M. Gołębiowska, *Estetyka i anestetyka...*, dz. cyt., s. 126.

17 W. Welsch, *Estetyka i anestetyka...*, dz. cyt., s. 527.

18 M. Szpunar, *Wrażliwość (nie tylko) artystyczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1/2017, s. 124.

19 G. Weingarten, *Pearls before breakfast. Can one of the nation’s great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour? Let’s find out*, „The Washington Post”, 7 kwietnia 2017.

umniejsza poczucia różnicy, wrażliwości na to zróżnicowanie, gdzie smak, materia i piękno przedmiotu uzupełniają się i stanowią komplementarną całość.

SMAK, NAUKA I OCENA

Przez wiele ostatnich dziesięcioleci nie sposób było patrzeć na sztukę inaczej niż przez pryzmat aparatu poznawczego, który został wypracowany w estetyce jako nauce (pomijam tu zawsze aktualne sposoby odczytywania twórczości artystycznej, które akcentują cele użytkowe – te bowiem nie muszą być sztuką *sensu stricto*, choć nie stoją w sprzeczności ze statusem dzieła jako przedmiotu sztuki). Zasadniczo poznanie naukowe nie jest związane z oceną. Kiedy jednak myślę o kulturze, bliskie mi są słowa Rogera Scrutona, że „kultura jest oceną i że ocena jest ważna”²⁰. Ma tu ona charakter porządkujący, oddzielający jeden przedmiot od drugiego. Skądinąd naukowe obdarzenie zainteresowaniem danego przedmiotu lub jego pominięcie też może być aktem wartościowania i oceny. Akty takie są dokonywane w każdej sytuacji, w której zachodzi wybór, choć odbywa się to w różnych warunkach. Oceny dzieł sztuki – mające charakter aksjologiczny – powstają w relacji podmiotu do przedmiotu. Jednak to nie sam przedmiot aspiruje do wpisania go w krąg sztuki, ale twórca lub interpretator dzieła, który z tej perspektywy postanawia dany przedmiot postrzegać. Kryteria są tutaj różne i mogą czasem wynikać ze specjalistycznych kompetencji, ale też z niewiedzy²¹.

W estetyce na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci XX i XXI wieku ścierały się różne strategie pojmowania sztuki: od ujęć traktujących ją jako pole dociekań filozoficznych (a wręcz „estetyki filozoficznej”) aż do rozumienia jej jako zmysłowej reprezentacji prawdy, mającej jednak charakter pojęciowy (a więc takiego rozumienia, w którym sztuka spełnia się dopiero w naukowym pojmowaniu)²². Ostatnia z perspektyw zdawać by się mogła mocną podstawą rozważań nad sądami wartościującymi. Niestety, jak zauważa Bohdan Dziemidok, „wątpliwości i kontrowersje dotyczą statusu samej estetyki w charakterze dyscypliny badawczej oraz potrzeby i sensowności jej uprawiania oraz jej miejsca wśród innych dyscyplin filozoficznych i jej relacji wzajemnych z krytyką artystyczną i innymi naukami o sztuce”²³. Dziemidok podkreśla, że wątpliwości te wyrażają nie tylko przedstawiciele innych nauk, ale też sami estetycy – nie są one jednak owocem najnowszej refleksji. Przykładem tego rodzaju dylematów może być spór sprzed ponad pięćdziesięciu lat (odnoszący się miejscami do pism nawet o całe dziesięciolecie wcześniejszych), który prowadzili Leszek Kołakowski i Stefan Morawski w arcyciekawym dialogu o sensowności uprawiania estetyki²⁴. Kończąc dysputę, Stefan Morawski wskazał na pewnego rodzaju pokorę, która charakteryzuje

20 R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, tłum. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 23.

21 Za przykład niech posłuży powszechnie znana anegdota o archeologach, którzy ilekroć nie wiedzą, do czego służył znaleziony podczas wykopalisk artefakt, zaliczają go do sfery sakralnej.

22 A. Rostkowska, *Wolfganga Welscha batalia o nową estetykę*, tłum. K. Guczalska, „Sztuka i Filozofia” 31/2007, s. 123–128.

23 B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 7.

24 L. Kołakowski, S. Morawski, *Dialog o sensowności uprawiania estetyki*, „Studia Estetyczne” 1/1964, s. 3–15. Tekst został opublikowany również w: *Przekraczanie estetyki*, pod red. Z. Rosińskiej, A. Łabuńskiej, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.

estetyka: „Estetyk wstydzi się, iż tylko tyle może on powiedzieć o sztuce, pięknie, wartości, kryteriach oceny, ale nie sądzi, iż uprawia robotę bezsensowną...”. Na co Leszek Kołakowski odpowiedział:

Każdy humanista dzieli z estetykiem ów wstyd i tak samo kompensuje go agresywnością – zgodnie ze znanym mechanizmem samoobrony. Zarówno agresywność, jak zawstyżenie są pożyteczne – pierwsza po to, żeby móc uprawiać swoją codzienną pracę, drugie po to, żeby od czasu do czasu przyjrzeć się jej z pewnego dystansu i nie ufać sobie nadmiernie²⁵.

Estetyka pojmowana jako nauka może być traktowana jako teoria sztuki. Wobec rozdzwiewku, zaistniałego w wieku XX pomiędzy treściami sztuki a tradycją myślenia estetycznego, anestetyka jest próbą podtrzymania zasadności perspektywy estetycznej w odczytywaniu miejsca i znaczenia tego, czym jest sztuka. Teorie mogą jednak nie dawać mocnych podstaw do wyrażania sądów o przejawach życia artystycznego. Arthur Coleman Danto, analizując obrazy Ernsta Lichtensteina, pisał, że:

w dużym stopniu odwołują się do teorii artystycznych: dotyczą one także teorii, które odrzucają, ponadto włączają do siebie teorie, których rozumienie jest konieczne, by móc te obrazy ocenić, i wreszcie czynią aluzję do innych jeszcze teorii, których nieznanie zubożyłoby ocenę tych dzieł²⁶.

Teoretyczny namysł nad rozumieniem sztuki, zgoda na przyjęcie takiej lub innej teorii (spośród dziesiątek możliwych) jako fundamentu własnych ocen, wydaje się zarówno wymogiem kompetencyjnym, jak i zdaniem się na czyjś osąd, który być może z konkretnym dziełem nie ma nic wspólnego. Ujawnia się tu wartość zaufania, konsensusu i w różny sposób budowanej spójności wewnątrz określonego pola kultury. Obszar teorii sztuki nie jest jednorodny, tak samo jak niejednorodne jest to, co pretenduje do bycia sztuką. Konteksty naukowe uwidaczniają jeszcze jeden problem, który trapi nie tylko estetykę, ale też naukę jako całość. Mam tu na myśli daleko posuniętą specjalizację w obrębie poszczególnych obszarów i dyscyplin. Poniekąd zrozumiały proces dywersyfikacji i rozdrobnienia ujęć, następujący wraz z rozwojem cywilizacyjnym, może być przeciwnie skuteczny względem nadrzędnego celu nauki, którym jest dążenie do prawdy. Należałoby zatem zapytać, czy sztuce chodzi dziś o prawdę²⁷.

Te same zjawiska, w zależności od tego, w jakim paradygmacie osadzimy swoje wnioski, ujawniają różne oblicza. Na samą istotę człowieka inaczej patrzą biolodzy, inaczej psychologowie, a jeszcze inaczej socjologowie. Jednocześnie w środowisku naukowym częstokroć postulowane jest przyjmowanie metod

²⁵ L. Kołakowski, S. Morawski, *Dialog...*, dz. cyt., s. 21.

²⁶ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 138.

²⁷ Choćby na wzór tej, którą charakteryzowała się sztuka sakralna lub której podporządkowane było malarstwo impresjonistyczne.

interdyscyplinarnych. Wyniki osiągnięte w ramach dociekań interdyscyplinarnych są jednak – z powodu spójności wiedzy, jak również poprawności metodologicznej – trudne do obrony. Ten problem nie ominął także nauk o sztuce i myślenia o polu artystycznym, złożonym z wieloaspektowo pojmowanych twórców i odbiorców. Przez całe stulecia działalność artystyczna łączyła pozornie dalekie od siebie dziedziny (jak filozofia i matematyka), a medium twórcze poszczególnych dyscyplin podlegało jednej idei. Jedność sztuk muzycznych i plastycznych z matematyką²⁸ była charakterystyczna dla tradycji zachodniej do początków XVIII wieku. Na przykład w utworach Jana Sebastiana Bacha słuchacze, poprzez matematycznie odczytywany układ harmoniczny, byli w stanie rozpoznać odpowiedni fragment z Biblii jako libretto słuchanego utworu. Natomiast dwa wieki wcześniej w polifonii można było odnaleźć te same zasady proporcji, co w architekturze.

Próby nadania nowych sensów estetyce, podejmowane przez takich filozofów jak Wolfgang Iser²⁹, sprawiają, że jest to dziedzina wciąż żywa, pełna intelektualnych rozważań, stawiająca wiele pytań. Jednocześnie estetyka nie udziela odpowiedzi, przez co zarówno odbiorcy sztuki, jak i jej twórcy są w znacznym stopniu pozostawieni sami sobie. Naukowy dyskurs o sztuce XX wieku nie umocnił ani artystów, ani odbiorców w ich staraniach. Co więcej, programowo zepchnął większość mających kontakt ze sztuką osób do pozycji biernych, niewiele rozumiejących widzów³⁰. Ironią tej sytuacji jest fakt, iż tendencje te pojawiły się wraz z ideami głoszącymi prawo każdego człowieka do wypowiedzania dowolnie zbudowanej opinii. Postmoderniści wręcz przestrzegali przed złudą poszukiwania kryteriów.

Pokusa szukania kryteriów jest odmianą pokusy ogólniejszej, by myśleć o świecie czy ludzkiej jaźni tak, jakby miały one jakąś swoistą, wewnętrzną naturę, jakąś istotę. Wypływa z chęci uprzywilejowania jednego spośród wielości języków, za pomocą których normalnie opisujemy świat bądź samych siebie³¹.

Przywołana tu wypowiedź Richarda Rorty'ego wprost łączy się z tezami, jakie zawarł amerykański krytyk literatury Leslie A. Fiedler w ważnym dla rozwoju myśli postmodernistycznej eseju *Cross the Border – Close the Gap*, opublikowanym w miesięczniku „Playboy” w roku 1969³². Fiedler postulował przekraczanie granic i zacieranie różnic (rezygnując z pojęcia granicy jako elementu porządkującego), a w konsekwencji traktowanie ich jako przeszkody do pokonania, niwelując tym samym podział na to, co kiedyś określane było kulturą wysoką, i to, co było kulturą popularną. Równocześnie unieważniał różnice między odbiorem sztuki

28 Warto tu wskazać na przykład pracę: J. James, *Muzyka sfer*, tłum. M. Godyń, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1996.

29 W. Iser, *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, tłum. K. Guzalaska, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2005.

30 Rzeczona bezradność przenika na tyle głęboko do rzeczywistości społecznej, że pojawia się w języku kultury popularnej, czego przykładem jest głośny i nagradzany film *The Square* z 2017 roku (w reż. R. Östlunda), gdzie kryzys interpretacji sztuki jest jednym z motywów przewodnich.

31 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 26.

32 W roku 1972 tekst znalazł się w zbiorze esejów: L.A. Fiedler, *Cross the Border – Close the Gap*, Stein and Day Pub, New York 1972.

przez „zwykłą” publiczność oraz „wyćwiczonych w smaku” krytyków (określanych w przywołanym tekście jako *leaders of taste*). Nie pomyślano jednak o tym, że tak jak „zagrożeniem dla wartościowania jest relatywizm i instrumentalizm, tak dla oceniania groźbę stanowi programowa rezygnacja z poszukiwania jakichkolwiek kryteriów”³³. Postulaty lat sześćdziesiątych doprowadziły na łonie estetyki do nobilitacji kultury popularnej jako realizującej estetyczne kryteria kultury wysokiej. Pisał o tym choćby Richard Shusterman³⁴, akcentując negatywne skutki społeczne wynikające z dezaprobaty sztuki popularnej, która zwalcza hierarchiczność, znaczenie smaku (właściwe estetyce przed wiekiem XX) oraz bezinteresowne (romantycznie utopijne?) kontemplowanie i tworzenie dzieł sztuki.

Unaukowanie postrzegania sztuki doprowadziło do pozbawienia dotyczących jej ocen parametru wrażliwości³⁵, tym samym uczyniło wartościowanie procesem algorytmicznym, złożonym z procedur i branych pod uwagę zmiennych. Z tak ukształtowanej struktury wyłania się hierarchia pojęć, obiektów (artefaktów), twórców, stanowiących o tożsamości pola kulturowego, wraz z wytyczeniem jego granic i wewnętrznych relacji podległości oraz władzy (ucieleśnionej w różnych formach dominacji i autorytetu). W naturalny sposób hegemonię sprawują ci, którzy konstruują algorytm: tłumacze znaczeń, selekcyonerzy branych pod uwagę zmiennych, których można tu nazwać sprawującymi władzę. Jest to władza nad pojęciami i prawo wytyczania granic poszczególnych pól kultury. Filozofia owe granice wyznaczała niemal od zawsze. „Dążenie do prawdy, stanowiące warunek *sine qua non* filozofii, oznaczało zawsze dążenie do wytyczania granic. Prawda stanowiła zawsze linię demarkacyjną – to, co było prawdą, zostawało wyraźnie oddzielone od tego, co prawdą nie było”³⁶.

Pozbawienie kultury wrażliwości w duchu anestetyki nie pozwala dostrzec jakichkolwiek granic, prócz tych dotyczących możliwości percepcyjnych. Jedyna wspólnota, której podłoże stanowi wrażliwość, to wspólnota afektu, w myśl tego, o czym pisał Arjun Appadurai jako o zbiorowej lekturze, rozrywce, przeżywaniu i odczuwaniu³⁷. Z pewnością jednak wspólnota afektu nie oddaje istoty sztuki, tak samo jak nie umożliwiają tego stechnicyzowane ujęcia neuroestetyki.

TWÓRCY, TŁUMACZE I WARTOŚCI ARTYSTYCZNE

Kończąc swą książkę *Krytyka, etyka, sacrum*, Joanna Winnicka-Gburek zanotowała:

Trzeba zgodzić się z tym, że współczesny odbiorca sztuki znajduje się w niespotykanej wcześniej sytuacji. Poddawany jest wielu sprzecznym oddziaływaniom, a niejednokrotnie narażany też na lekceważenie, ataki i manipulację artystów lub krytyków podkreślających

³³ D. Juruś, *W obronie granic...*, dz. cyt., s. 41.

³⁴ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

³⁵ Należy pamiętać, iż istnieją liczne eksperymenty w obszarze psychologii i neurobiologii, które próbują skodyfikować również tę sferę, a w szerszym kontekście składają się na neuroestetykę.

³⁶ D. Juruś, *W obronie granic...*, dz. cyt., s. 31.

³⁷ Zob. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2005, s. 17.

*jego nieprzygotowanie, brak kompetencji estetycznych i brak orientacji artystycznej. Współczesny świat sztuki odnosi się do nieprzygotowanego odbiorcy z paternalistyczną wyższością*³⁸.

Rozpoznając sztukę i własności pola artystycznego, być może warto po zawieszeniu postmodernizmu wrócić do rozważań Stefana Morawskiego nad wartością artystyczną, pochodzących z lat sześćdziesiątych XX wieku. Pojmować przez nią można:

*będź to określona jakość, czy zespół jakości obiektywnych lub subiektywnych, bądź odpowiadające sobie jakości przedmiotowe i podmiotowe. Zasadność sądu wartościującego, odnoszącego się do owych poszczególnych jakości czy ich zespołów, można oprzeć na podstawach ontologicznych, psychologicznych, socjologicznych lub historycznych*³⁹.

Kluczowe dla przytoczonej myśli są proponowane przez Morawskiego w *Zarysie układu kryteriów oceny* perspektywy źródeł wywodzenia wartości artystycznych. Wskazując na nie, postaram się pokazać ich aktualność i użyteczność w sposobach rozumienia i sytuowania się wobec sztuki.

Traktuję wywód Morawskiego nie tylko jako przykład wyjścia z bezradności wobec formułowania kryteriów oceny, ale też uprawomocnienie perspektyw obcowania ze sztuką i poprzez sztukę (innych niż dyskursywne), w tym opartych na relacjach cechujących się wrażliwością czy empatią, które przez dziesięciolecia spychane były (i w znacznej mierze nadal są) na margines jako naiwne, pozbawione głębi i wartości. Morawski, odnosząc się do wspomnianych źródeł zasadności sądu wartościującego, wskazał na wyniki dociekań o charakterze:

- subiektywistycznym: kiedy to indywidualne przeżycie jest miarą wartości,
- relatywistycznym: kiedy wartość ujawnia się w intersubiektywnych, właściwych danemu momentowi historycznemu upodobaniach grupowych – w obrębie danego społeczeństwa,
- relacjonistycznym: kiedy wartość manifestuje się poprzez odpowiedniość własności subiektywnych i obiektywnych (jak harmonia czy symetria),
- absolutystycznym: kiedy wartość zredukowana zostaje do raz na zawsze obowiązujących danych, empirycznie lub nadnaturalnie,
- historycznym: kiedy wartość artystyczna łączy to, co subiektywne i obiektywne, z kontekstem historycznym (tym, co utrwalone w perspektywie dziejowej i mające swoją rolę w kształtowaniu aktualnych i przyszłych sądów).

Jak pisze Morawski: „nasze oceny odnosimy zwykle już do materiału wyselekcjonowanego przez historię”⁴⁰. Znaczenie owego kontekstu historycznego wyjaśniane jest przez wielu teoretyków zajmujących się sztuką. Arthur Danto tak oto pisał w *Świecie sztuki*:

³⁸ J. Winnicka-Gburek, *Krytyka, etyka, sacrum. W kierunku aksjologicznej krytyki artystycznej*, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015, s. 373.

³⁹ S. Morawski, *Zarys układu...*, dz. cyt., s. 36.

⁴⁰ Tamże, s. 37.

„przedmiot estetyczny” nie jest jakimś wiecznym platońskim bytem, wieczną radością poza czasem, przestrzenią i historią, wiecznie „poza” dla najwyższej oceny koneserów. Ocena nie jest tylko funkcją poznawczego punktu widzenia estety, lecz jakości estetyczne są funkcją ich własnej historycznej tożsamości, tak, że może być konieczne zrewidowanie koncepcji dzieła w świetle tego, co ktoś dowiaduje się na jego temat; może się nawet okazać, że to nie jest dzieło, za które ktoś je brał z powodu błędnych historycznych informacji⁴¹.

Tego rodzaju poglądy były wcześniej wyrażane przez wielu autorów. Można przytoczyć choćby Johna Deweya, zdaniem którego oddzielenie przedmiotów artystycznych od warunków, w których one powstały, wytwarza rodzaj muru uniemożliwiającego odczytanie znaczenia dzieła⁴². Oczywiście kwestie poznawcze i rozumowe stoją w opozycji do założeń badaczy, którzy jako fundament traktują pozarozumowy charakter doświadczenia estetycznego. W tym miejscu nie będę się zajmować tym wątkiem, ale chciałbym zasygnalizować, że dostrzegam w tym nurcie jedną z przyczyn kryzysu sztuki⁴³.

W drugiej połowie XX wieku wspomnianą tu (a – jak sądzę – najbezpieczniejszą z wymienionych) historyczną perspektywę budowania sądów wartościujących przedzierzgnięto w jarmark wyboru możliwości, z wyjątkiem jawnej kontestacji oferowanej (pozornie) wolności. Wszelkie świadome i celowe zamknięcie się w pewnych granicach zaczęło być odczytywane jako wsteczne, przeczące postępowi będącemu prymarną zasadą istnienia (nie tylko w obszarze pola artystycznego). Owa dążność do unikatowości – tej, która w kategoriach długiego trwania pozwala czasem rozpoznać geniusza (nie tak często będącego nowatorem) – wywróciła dawne hierarchie. W związku z tym wyjątkowość stała się wymaganą normą, a przynależność do kulturalnej elity paradoksalnie upowszechniła się za sprawą możliwości wytwarzania wyjątkowości w dowolnym obszarze, bez kompleksów i bez oglądania się na struktury nadrzędne⁴⁴. Tam, gdzie na sztandarach krytyki artystycznej pojawiała się wolność, tam też mieliśmy do czynienia z presją pogardy wobec tego, co minione lub choćby konserwatywne. Szacunek dla przeszłości zarezerwowano dla obiektów zmuzeifikowanych. Dzieła mające powstawać tu i teraz musiały w drugiej połowie XX wieku z jednej strony sprostać wymogom pola artystycznego (postrzeganego rynkowo w duchu nowości i szoku), z drugiej zaś zostać ocenione przez „tłumaczy”: wszelkiej proweniencji teoretyków, krytyków lub marszandów, dokonujących selekcji wedle sobie znanego klucza itd. Negacja wartościowania i założenie równej wartości sądów estetycznych (a nawet gustów) nie zlikwidowały jednak licznych hierarchii, o czym

41 A.C. Danto, *Świat sztuki...*, dz. cyt., s. 138.

42 J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 5.

43 Traktuję ów problem jako przyczynek do ucieczki artysty od odpowiedzialności za jasność przekazu kierowanego do odbiorcy, jednocześnie dostrzegam pewnego rodzaju paradoks pomiędzy „czystym” i „niezakłóconym” doświadczeniem estetycznym a jego naukowym eksplorowaniem.

44 Wystarczy wskazać na wzrost liczby subdyscyplin pola artystycznego, liczne gatunki muzyki czy sztuk wizualnych, nie wspominając o formalnym i jakościowym zróżnicowaniu kultury popularnej.

świadczą choćby wybory ekspozycji dokonywane przez najważniejsze galerie świata czy rynek aukcyjny.

Znów zdają się aktualne słowa Stefana Morawskiego, który stwierdza, że podstawowe „próby hierarchizowania dzieł artystycznych wymagają, by porównując «x» z «y» lub «z» założyć pewną wspólną pulę danych. Np. wartość ekspresyjną zestawia się z taką samą wartością i sprawdza, która ekspresja jest dobitniejsza”⁴⁵. Świat sztuki jednak nie tyle zestawia dziś atrybuty dzieł, ile uznanie jednego kręgu znawców z opiniami pochodzącymi z innych obiegów kultury. Wartością jest przynależność do paradygmatu definiującego pole artystyczne, podczas gdy paradygmat nie musi być ucieleśniony w dziele, ono bowiem pozostaje zawsze otwarte na interpretację. W zestawie aktualnych dyskursów zawsze jednak można odnaleźć pewną hierarchię. I tu zachodzi historyczna zmienność – zarówno odnośnie do konkretnych autorytetów, jak i systemów instytucjonalnych (na przykład w myśli George’a Dickiego⁴⁶) czy miejsc (w XX wieku łatwo to zaobserwować na przykładzie przeniesienia centrum życia artystycznego z Paryża do Nowego Jorku).

Hegemonia części pola kulturowego nad pozostałymi jego częściami większości może wydać się transparentna, jednak spojrzenie na nie z zewnątrz unaoacza mechanizmy rządzące logiką pola. Pole rozumiem tu, tak jak Pierre Bourdieu, jako relacje pomiędzy pozycjami (stanowiącymi o odczytywaniu pola), które są „zdefiniowane obiektywnie ze względu na swoje istnienie i ze względu na uwarunkowania, jakie narzucają osobom czy instytucjom je zajmującym, określając ich aktualną i potencjalną sytuację (*situs*) w strukturze dystrybucji różnych rodzajów władzy”⁴⁷. Logika pola⁴⁸ dotyczy wielu aspektów kultury i organizacji życia społecznego, również w wymiarze globalnym, nawet jeśli pod wieloma względami zdaje się zunifikowaną przestrzenią kultury dostępu i współobecności (szczególnie w wymiarze medialnym)⁴⁹. Chantal Delsol w książce *Kamienie węgielne. Na czym nam zależy* zwróciła uwagę na iluzoryczność niektórych wymiarów globalizacji, które w wielu ujęciach miały zwiastować ponadlokalną, światową wspólnotę kulturową – rozumianą częstokroć w kategoriach supermarketu⁵⁰,

45 S. Morawski, *Zarys układu...*, dz. cyt., s. 38–39. Oczywiście nie można zapominać o tych sposobach rozumienia wartości artystycznej, które akcentują jednostkowe (zawsze oryginalne) przeżycie estetyczne, w myśl tego, o czym pisał David Hume w *The Standard of Taste*, gdzie subiektywizm estetyczny to założenie, iż piękno istnieje w dokonującym recepcji umyśle („each mind perceives a different beauty”, cyt. za D. Hume, *Five Essays. The Standard of Taste*, pod red. J. Bennetta, 2017, <http://www.earlymoderntexts.com/authors/hume>, s. 9). Podobnie jest w pracach Romana Ingardena dotyczących konkretyzacji dzieła sztuki (por. R. Ingarden, *Obraz i jego konkretyzacje*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1952; tegoż, *Przeżycie estetyczne*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970). Przyznać jednak muszę, iż takie ujęcia nie pozwalają na budowanie hierarchii i ocen, które mogą być jakkolwiek ze sobą porównywane.

46 G. Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. M. Gołaszewska, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1985.

47 P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 78.

48 Warto pamiętać o wywodzie dotyczącym logiki pola kulturowego zawartym w publikacji Pierre’a Bourdieu *Reguły sztuki* (P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, TAiWPN „Universitas”, Kraków 2001, s. 327–431).

49 Wątki te są obecne w wielu publikacjach. Ja rozwijam je w monografii *Naznaczeni popkulturą* (B. Dziadzia, *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2014).

50 Zob. G. Mathews, *Supermarket kultury*, tłum. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.

możliwości dokonywania dowolnych wyborów. Dostrzegam tu związek ze zjawiskiem anestetyki, gdyż zbyt duża liczba wyborów wyklucza pełne korzystanie z możliwości wybierania wzorów kultury. Delsol pisała:

późna nowoczesność sprawiła, że wstydzimy się kochać konkretną ojczyznę, każe nam być obywatelami świata i kochać cały świat, a przy tym udawać, że inne światy kulturowe są nam tak samo bliskie jak nasz własny. [...] Miłość do świata kulturowego jest przywiązaniem do konkretnej, szczególnej kultury i nie ma w tym nic wstydliwego. Jesteśmy pogrążeni w tym, co szczególne, i aby istnieć, nie musimy udawać, że jesteśmy Bogiem⁵¹.

W innym miejscu tej samej książki autorka ta dobitnie określiła ową iluzoryczność jako przywiązanie do fałszu, ucieczkę od konieczności konfrontacji z rzeczywistością, stwierdzając: „Późna nowoczesność odrzuca prawdę, ponieważ prawda terroryzuje”⁵². Pobrzmiwa w tych słowach niezgoda na – tak popularne w środowisku postmodernistów – uznanie symulakrum Jeana Baudrillarda, gdzie w miejscu rzeczywistości (czykolwiek by ona była) odnajdujemy reprezentację znakową, za którą rzeczywistości po prostu nie ma. Jest to niezgoda pełna pokory, gdyż zaledwie stroną dalej Delsol pisze: „prawda zawsze nam się wymyka, ponieważ jesteśmy skończeni i subiektywni, z definicji zatopieni w określonym czasie i przestrzeni”⁵³. Relacje wewnątrz pola kulturowego wiążą się z oswojeniem z panującymi w nim zasadami. Proces ten może polegać na długotrwałym wychowywaniu (socjalizacji) mającym na celu uwewnętrznienie tych zasad lub na ich agresywnym narzuceniu (brak przyjęcia zasad wiąże się z sankcją ostracyzmu lub marginalizacji). Zauważmy, że mówiąc o ocenianiu w kulturze (niezależnie od tego, którą strategię rozpoznamy jako organizującą pole), dostrzegamy, w jak oczywisty sposób wszelka indywidualność jest indywidualnością „skrojoną na miarę”. Ostatecznie nie ma w samym tym procesie czegoś niezwykłego czy z definicji moralnie niewłaściwego. Wszak dzięki takiej logice wystarczy spojrzenie, aby połączyć dzieła sztuki dawnej z epokami ich powstania. Druga połowa XX i początek XXI wieku nie dają nam takiego komfortu. Nie można jednak wykluczyć, że z perspektywy kolejnych stuleci obecna heterogeniczność kultury nie będzie stanowiła przeszkody w odróżnianiu dzieł sztuki równie precyzyjne, jak dziś odróżniamy sztukę baroku od sztuki renesansu.

PODSUMOWANIE

Walter Benjamin jako oczywiste przyjmował, że „nie można w ogóle posługiwać się sztywno wyizolowanymi rzeczami, jak dzieło, powieść, książka. Trzeba je włączyć w żywe związki społeczne”⁵⁴. Stosunki społeczne postrzegał on jako

⁵¹ C. Delsol, *Kamienie węgielne. Na czym nam zależy*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2018, s. 14.

⁵² Tamże, s. 234.

⁵³ Tamże, s. 235.

⁵⁴ W. Benjamin, *Autor jako producent*, tłum. K. Krzemiń-Ojak, [w:] *W kręgu socjologii literatury*, pod red. A. Mencwela, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 302. Esej ten popularniejszy jest w Polsce pod tytułem *Twórca jako wytwórca*.

uwarunkowane stosunkami produkcji. Swój słynny esej *Twórca jako wytwórca* wygłosił w Paryżu w 1934 roku, a więc wiele lat przed intelektualną burzą drugiej połowy XX wieku, po której utracono pewność sądu nad, nie tylko artystyczną, rzeczywistością. Jest w myśli Benjamina owa poruszająca atrakcyjność, wskazująca na niejednorodność samego aktu tworzenia. Znamienne dla omawianych przeze mnie kwestii jest rozróżnienie wspomniane przez tego autora, którego dokonał radziecki pisarz Siegiej Trietiakow, mówiąc o dwóch typach pisarzy: pisarzu-działaczu i zajmującym się relacjonowaniem pisarzu-informatorze. Pierwszy z nich walczy o jakąś sprawę, dając „najbardziej namacalny przykład funkcjonalnej zależności, w której pozostaje zawsze i w każdych okolicznościach słuszna tendencja polityczna i postępową techniką literacką”⁵⁵. Benjaminowi nie chodzi tylko o wymiar walki jako świadomie obranego celu, ale o skutki społeczne, jakie dana twórczość może wywoływać. Nie trzeba wiele wyobraźni, by połączyć dwa wspomniane typy uprawiania twórczości i dostrzec, iż samo relacjonowanie (postawa pisarza-informatora) również może pociągać za sobą sprawczość, poprzez ukierunkowanie zainteresowania społecznego na ten lub inny temat. Nie jest zatem wyzwaniem natury aksjologicznej jedynie intencjonalność, ale dystrybucja treści, którą artysta (lub wytwórca) wziął na swój warsztat.

Pragnę podkreślić, iż moim zdaniem prawomocne jest stosowanie zarówno ściśle artystycznych, jak i pozaartystycznych kryteriów oceny sztuki. Do pewnego stopnia, zapewne z uwagi na łatwiejsze formułowanie ocen, uważam za istotniejsze „pozaartystyczne” sposoby nadawania znaczeń i rangi. Piszę ten termin w cudzysłowie, bo myślenie o sztuce w kategoriach *stricte* artystycznych, bez uwzględniania kontekstu społeczno-kulturowego, jest iluzoryczne. Kontekst ów jest zawsze obecny w przypadku dzieła sztuki i w znacznym stopniu na nie oddziałuje, podobnie jak same emanacje wytworów artystycznych (moralne, ideologiczne, religijne, dekoracyjne itp.) odciskają swe piętno na rzeczywistości społecznej. Sebastian Stankiewicz, kończąc książkę *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, spróbował określić zasadę (aktualną na czas publikacji) funkcjonowania modelu sytuacji estetycznej. W przeciwieństwie do pokantowskich teorii i wizji akcentujących konfrontację jaźni ze światem w estetyce pragmatycznej i jej otwartości podkreślał zasadę „współdziałania ze światem, w której świat jest równie naturalnym uczestnikiem doświadczenia, co nasze wcielone jaźnie”⁵⁶. Współdziałanie i doświadczenie to jednak za mało, by formułować racjonalne oceny – takie, które zbudowane są na jasnych kryteriach. Brak kryteriów pozbawia nie tylko podstawy do wypowiedzania ocen, ale i odpowiedzialności za obszar, względem którego wypowiada się takie czy inne sądy. Zapewne przyjęcie kryteriów staje się obecnie aktem odwagi. Wiele, jak choćby Roger Scruton, podejmuje jednak to wyzwanie i związane z nim ryzyko. Warto mieć na uwadze, iż „wartościowanie i ocenianie to elementy

⁵⁵ Tamże, s. 304.

⁵⁶ S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2012, s. 251.

wyznaczania granic, bez których każdy system wcześniej czy później zatraci swą tożsamość i w konsekwencji przestanie istnieć”⁵⁷. Anestetyka, będąc rodzajem intelektualnego namysłu i stanem przesiąknięcia rzeczywistości estetycznymi doznaniem, doskonale uzmysławia, jak otwartość formuły świata sztuki doprowadziła do kryzysu, z którego wyjściem jest odbudowanie utraconego fundamentu granic.

BIBLIOGRAFIA

- Bourdieu, Pierre, Loïc J.D. Wacquant. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Tłum. Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2006.
- Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Delsol, Chantal. *Kamienie węgielne. Na czym nam zależy*. Tłum. Małgorzata Kowalska. Kraków: Wydawnictwo „Znak”, 2018.
- Fiedler, Leslie A. *Cross the Border – Close the Gap*. New York: Stein and Day Pub, 1972.
- Gołębiewska, Maria. „Estetyka i anestetyka w reklamie społecznej”. *Sztuka i Filozofia* 21 (2002).
- Juruś, Dariusz. „W obronie granic w kulturze współczesnej”. W: *Kryteria wyboru i oceny w kulturze*, red. Joanna Winnicka-Gburek, Bogusław Dziadzia. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, 2017.
- Kołąkowski, Leszek, Stefan Morawski. „Dialog o sensowności uprawiania estetyki”. *Studia Estetyczne* 1 (1964).
- Morawski, Stefan. „Zarys układu kryteriów oceny”. *Studia Estetyczne* 2 (1965).
- Rostkowska, Aneta. „Wolfgang Welsch batalia o nową estetykę”. Tłum. Katarzyna Gućzalska. *Sztuka i Filozofia* 31 (2007).
- Shusterman, Richard. *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Tłum. Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998.
- Stankiewicz, Sebastian. *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*. Kraków: TAIWPN „Universitas”, 2012.
- Szpunar, Magdalena. „Wrażliwość (nie tylko) artystyczna”. *Kultura i Społeczeństwo* 1 (2017).
- Welsch, Wolfgang. „Estetyka i anestetyka”. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.
- Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*. Tłum. Katarzyna Gućzalska. Kraków: TAIWPN „Universitas”, 2005.

Data wpłyńcia: 12 czerwca 2018 r. Data zatwierdzenia do druku: 12 listopada 2018 r.

57 D. Juruś, *W obronie granic...*, dz. cyt., s. 42.

ANAESTHETICS VS. EVALUATION AND CATEGORIZATION OF ART

The main topics discussed in the article include: criteria developed for the evaluation of artistic facts (objects and events); the clash of conflicting traditions of thinking about art, for example perceiving it as an area of creative freedom; emphasis put on the utilitarian and decorative features of art; and socially engaged art. The discussion revolves around the category of helplessness that one has to feel in the face of such a multitude of theoretical approaches to art and blurred boundaries of what belongs in the concept of art. This includes anaesthetics which, next to pragmatic aesthetics, serves as a turning point in the discourse on art that constantly calls for redefining the identification fields for selected manifestations of art in social reality.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka, ocena, kategorie, anestetyka, kryteria

KEY WORDS: art, evaluation, categories, anaesthetics, criteria

