

Tadeusz SZKOŁUT

Problem wartości artystycznych we współczesnej estetyce radzieckiej

Проблема художественной ценности в современной советской эстетике

The Problem of Artistic Values in Contemporary Soviet Aesthetics

WSTĘP

Badania nad problemem wartości artystycznych we współczesnej estetyce marksistowskiej osiągnęły już dzisiaj taki poziom zaawansowania, który czyni możliwym podjęcie próby podsumowania pozytywnych wyników dotychczasowych dyskusji oraz nakreślenia głównych kierunków dalszych studiów w tej dziedzinie. Potrzeba stworzenia marksistowskiej teorii wartości artystycznych, ujęcia osiągniętych rezultatów naukowych w pewien jednolity system nie wymaga specjalnych uzasadnień: pytanie o istotę wartości artystycznych to przecież pytanie o specyfikę twórczości artystycznej, o funkcje sztuki w społeczeństwie, o losy postępowej, humanistycznej kultury ludzkości.

Estetyka marksistowska ma już na tym polu poważne sukcesy: wspólne wysiłki uczonych marksistowskich w różnych krajach doprowadziły do zbudowania filozoficznych podstaw teorii wartości artystycznych i estetycznych. Jednakże dały się też zauważyć pewne dysproporcje w rozwoju tej dziedziny wiedzy estetycznej. Jedną z nich było skoncentrowanie dyskusji o naturze zjawisk estetycznych i artystycznych przede wszystkim na najogólniejszych filozoficznych zagadnieniach genezy, ontologicznego statusu i funkcji wartości estetycznych.¹ Prowadzono przy tym wielo-

¹ Nieprzypadkowo w książce czołowego przedstawiciela „społeczników” L. N. Stołowicza: *Estieticzeskoje w diejstwitielnosti i w iskusstwie* (Moskwa 1959) rozdział poświęcony problemowi specyfiki wartości artystycznych zajmuje nieproporcjonalnie mało miejsca i zawiera w zasadzie powtórzenie znanych twierdzeń o obrazowej, konkretno-zmysłowej naturze sztuki.

letnie spory o to, czy estetyczność jest przyrodniczego czy społecznego pochodzenia, czy ma charakter obiektywny czy obiektywno-subiektywny, tj. czy istnieje jako „własność” rzeczy czy jako jej „funkcja”, znaczenie przedmiotu dla człowieka posiadającego określoną historycznie i społecznie uwarunkowaną potrzebę doznań estetycznych. W rezultacie zwyciężyło słuszne stanowisko głoszące, że estetyczność może być rozumiana tylko jako jedność tego co przyrodnicze i tego, co społeczne, tego co obiektywne i tego co subiektywne, tego co realne i tego co idealne.² Pogląd ten jednak nie zadawała już dzisiaj estetyków marksistowskich, którzy traktują go nie jako punkt dojścia lecz, co najwyżej, jako bazę dla bardziej szczegółowych rozważań o istocie fenomenu estetyczności.

Jest rzeczą oczywistą, że wszelkie ogólne ustalenia dotyczące wartości estetycznych muszą odnosić się także do węższej ich klasy — wartości artystycznych. Ciągłe otwartą kwestią pozostaje jednak określenie swoistości tych ostatnich, ponieważ wartości estetyczne przypisuje się nie tylko przedmiotom „czystej” sztuki, ale także dziełom sztuki użytkowo-dekoracyjnej, tworom przyrody, rezutatam produkcyjnej i intelektualnej działalności ludzi, ciała ludzkiemu a nawet ludzkim charakterom, postawom moralnym i ustrojom społecznym. To prawda, że jedynie w sztuce pierwiastek estetyczny jest czynnikiem dominującym, podczas gdy w innych dziedzinach estetyczność pełni niesamodzielną, podporządkowaną rolę, występuje jako „uzupełnienie” elementu witalnego, utylitarne, poznawczego, etycznego, politycznego. Sprawę wyznaczenia specyfiki sztuki komplikuje jednakże fakt, iż wielka, autentyczna sztuka była zawsze związana z wartościami tzw. pozaartystycznymi, wyrażała moralne, intelektualne, religijne, ideologiczne tendencje swojej epoki, narodu, klasy.

METODOLOGICZNE PODSTAWY BADANIA SPECYFIKI SZTUKI

Teza o związku sztuki z życiem społecznym, o prawdziwości wyrażonych w dziele politycznych, etycznych i innych treści jako jednym z istotnych kryteriów jego oceny artystycznej należy do fundamentalnych twierdzeń estetyki marksistowskiej. „Każdy chociaż trochę znaczący talent artystyczny — pisał G. Plechanow w szkicu *Sztuka i życie społeczne* — w dużym stopniu zwiększył swoją siłę, jeśli przyswoił sobie wielkie wolnościowe idee naszego czasu. Trzeba tylko, aby idee te weszły w jego ciało i w jego krew, aby wyrażał je właśnie jako artysta”.³

Jednakże historia marksistowskiej estetyki (w tym także najnowsza)

² Por. np.: M. S. Kagan: *Lekcyje po marksistsko-leninskoj estietikie*, Lenin-grad 1971.

³ G. W. Plechanow: *Izbrannyje filososfskije proizwiedienija*, t. V, Moskwa 1958, s. 744—745.

świadczy, iż dokładniejsze określenie wzajemnych zależności pomiędzy „społeczną” i „estetyczną” wartością dzieła sztuki nastęrczało teoretykom niemałe trudności. Rozpatrywanie sztuki wyłącznie od strony jej zadań społecznych, które dominowało w estetyce marksistowskiej w latach 1930—1950, nie sprzyjało głębszym badaniom estetycznej specyfiki twórczości artystycznej, prowadziło bowiem z reguły do nieuzasadnionej absolutyzacji jakiejś jednej funkcji sztuki, na przykład, wychowawczej, poznawczej czy ideologicznej.⁴ W rezultacie sztuka zredukowana była do roli substytutu innych form świadomości społecznej, a zagadnienie jej specyfiki kwitowane było stwierdzeniem o obrazowym charakterze poznania artystycznego.

W świetle rewolucji naukowo-technicznej, która znacznie skomplikowała wzajemne stosunki pomiędzy sztuką a postępem naukowo-technicznym, pomiędzy sztuką a moralnością, polityką, ideologią, ujawnia się ograniczoność formuły sztuki sprowadzającej jej rolę w społeczeństwie wyłącznie do funkcji obrazowego odbicia rzeczywistości.⁵ Określenie sztuki jako formy świadomości społecznej czy jako odzwierciedlenia obiektywnej realności, chociaż w jakimś ogólnym sensie niewątpliwie prawdziwe, pozostawia jeszcze nie rozstrzygniętym pytanie o swoistość sztuki, o jej niezbędność w społeczeństwie na poszczególnych etapach jego historycznego rozwoju, i w szczególności — o miejsce, które zajmuje ona w systemie kultury wysoko rozwiniętego, industrialnego społeczeństwa.

Stało się jasne, że ani czysto gnozeologiczna, ani wyłącznie socjologiczna orientacja badawcza nie są w stanie zaproponować żadnych płodnych rozwiązań w tym zakresie, traktują one bowiem sztukę i społeczeństwo jako dwa odrębne „szeregi”, z których jeden w sposób mechaniczny oddziałuje na drugi. Dlatego też w łonie estetyki marksistowskiej krytyce jednostronnie gnozeologicznego czy socjologicznego modelu sztuki

⁴ Przykładem jednostronnie gnozeologicznego podejścia do problemu istoty sztuki mogą służyć chociażby prace G. Niedożywina (*Oczerki teorii iskusstwa*, Moskwa 1953), F. Kaloszyina (*Sodierżanije i forma w proizwiedienijach iskusstwa*, Moskwa 1953), B. Kubłanowa (*Gnosieologiczeskaja priroda litieratury i iskusstwa*, Lwów 1958), W. Razumnego (*O prirode chudożestwiennogo obobszczenija*, Moskwa 1960), w których wartość artystyczną przypisuje się wyłącznie sztuce realistycznej, sztuce odtwarzającej życie „w formach samego życia”. Natomiast według G. Pospiełowa (*O prirode iskusstwa*, Moskwa 1960), specyfika sztuki wyczerpuje się całkowicie jej funkcją ideologiczną. Niektórzy autorzy (N. Szamota: *O chudożestwiennosti*, Moskwa 1958) nawet samo postawienie problemu estetycznej swoistości sztuki traktowali jako „podejrzone”, gdyż zmierzające jakoby do odrzucenia społecznych zadań sztuki.

⁵ Zwraca na to uwagę I. Łysyj w pracy *Rewolucja naukowo-techniczna i funkcie społeczne sztuki zamieszczonej w tomie *Suczasa naukowo-techniczna rewolucija ta mystectwo**, Kyjw 1975, (red. W. I. Mazepa).

ki towarzyszy dzisiaj stopniowe ugruntowanie się poglądu na sztukę jako integralny moment życia społecznego, jako wieloaspektowy proces komunikacji społecznej. Twórczość artystyczna ujmowana jest jako szczególny rodzaj duchowej działalności, duchowej aktywności zmierzającej do realnego przekształcenia świata, zgodnie z propagowanym przez artystę ideałem estetyczno-społecznym.⁶ Sztuka integruje różnorodne formy doświadczenia społecznego ludzi, na bazie wartości konstrukcyjnych syntetyzuje wartości tzw. „życiowe” — moralne, poznawcze, polityczne itp. Zdaniem M. S. Kagana, na przykład, sztuka modeluje strukturę ludzkiej działalności życiowej w ogóle, odtwarza ją kompleksowo, w całym jej bogactwie i różnorodności, rozszerzając tym samym granice realnego doświadczenia odbiorcy sztuki. Skonstruowany przez leningradzkiego estetyka czterowymiarowy model sztuki jako dynamicznego systemu, w którym strona treściowa (jedność poznania i oceny) oraz strona formalna (jedność elementów, czy jak je też nazywa autor, podsystemów, konstrukcyjnego i znakowego) są ze sobą nierozzerwalnie związane,⁷ na pewno ma szansę „sprawdzenia się” w estetyce. Dowiodła tego chociażby ostatnia praca M. S. Kagana poświęcona analizie struktury świata sztuki.⁸ I chociaż można mieć wątpliwości, czy wymienione przez M. S. Kagana, L. N. Stołowicza⁹, A. F. Jeremiejewa¹⁰ i innych aspekty wyczerpują istotę sztuki, to jednak niezaprzeczną zaletą podobnych interpretacji jest to, iż otwierają one drogę do uchwycenia sztuki jako zjawiska wielowymiarowego, a więc starają się uwzględnić nie tylko jej gnozeologiczne czy socjologiczne, ale także aksjologiczne, psychologiczne, semiotyczne, formalno-strukturalne charakterystyki.

W tym też kierunku, jak się wydaje, zmierzają poszukiwania współczesnej marksistowskiej estetyki w ZSRR. Dzisiaj mniej niż kiedykolwiek myśl estetyczna w Kraju Rad przypomina jednobarwny, monolityczny system twierdzeń. Jednolita postawa światopoglądowa i ideologiczna

⁶ Por. np.: M. S. Kagan: *Czełowieczeskaja diejatielnost' (Opyt sistemnogo analiza)*, Moskwa 1974, rozdz. 3; id: *Lekcji...*, op. cit., s. 263—264, 275—278; L. N. Stołowicz: *Priroda estietycznej cennosti*, Moskwa 1972, s. 229 i n.; W. Tołstych: *Iskusstwo i moral*, Moskwa 1972, s. 254—275; *Suczasnna naukowo-techniczna rewolucyja ta mystectwo*, op. cit., s. 21—23, 41—65; W. I. Mazaepa: *Chudożnia tworcziszt' jak piznannja*, Kyjw 1974, s. 11, 12—13, 21, 27 i in.

⁷ Kagan: *Lekcji...*, op. cit.; id: *Morfologija iskusstwa*, Leningrad 1972, s. 172.

⁸ Kagan: *Morfologija iskusstwa*, op. cit.

⁹ L. N. Stołowicz: *Priroda estietycznej cennosti*, op. cit., s. 240; id: *Struktura iskusstwa i chudożestwiennaja cennost' [w:] Problemy etiki i estietiki*, z. 2, Leningrad 1975, s. 94—106.

¹⁰ A. F. Jeremiejew: *Lekcyi po marksistsko-leninskoj estietike*, cz. I — *Cennostno-poznawatielnyje osnovy chudożestwiennogo otrażenija*, cz. II—III — *Socjalno-kommunikatiwnaja priroda iskusstwa*, cz. IV — *Priroda estietycznych modifikacij*, Świerdłowsk 1969—1975.

autorów radzieckich nie wyklucza dość istotnej niekiedy różnicy zdań w kwestiach metodologicznych. Także w polemikach ze swoimi zachodnimi adwersarzami uczeni radzieccy coraz więcej uwagi poświęcają sprawom metodologii estetycznej. Procesowi temu towarzyszy stopniowe zwężanie się sfery wpływów tradycyjnej, czysto filozoficznej estetyki i coraz bardziej zdecydowane zacieśnienie więzi estetyki z naukami szczegółowymi. W rezultacie w granicach radzieckiej estetyki kształtują się odrębne kierunki badań: socjologiczna interpretacja sztuki (reprezentowana m. in. przez A. F. Jeremiejewa, L. N. Kogana, J. N. Dawydowa)¹¹, analiza strukturalno-semiotyczna (por. np. prace J. M. Łotmana, B. A. Uspienskigo, D. M. Łaszmanowa)¹², psychologia sztuki (A. A. Leontiew, M. M. Markow)¹³, cybernetyczne objaśnianie zjawisk artystycznych (P. I. Gawriluk, J. A. Filipiew, L. B. Pieriewierziew i inni).¹⁴

Nie ulega wątpliwości, że rozwój estetyki w ramach wymienionych orientacji metodologicznych sprzyja głębszemu rozpatrzeniu poszczególnych aspektów dzieła sztuki, pomaga uściślić, skonkretyzować szereg tra-

¹¹ A. F. Jeremiejew: *Lekcyi...*, op. cit., id: *Socjalnyj status iskusstwa* [w:] *Problemy etiki i estietiki*, op. cit.; L. N. Kogan: *Chudożestwiennyj wkus (Opyt konkretno-socjologiczeskogo issledowanija)*, Moskwa 1966; J. N. Dawydow: *Iskusstwo i elita*, Moskwa 1966; id: *Iskusstwo kak socjologiczeskij fienomien*, Moskwa 1968.

¹² J. M. Łotman: *Lekcyi po strukturnoj poetike (Wwiedienije, teorija sticha)* [w:] *Uczonyje zapiski Tartuskogo uniwersiteta*, z. 160, Tartu 1964; id: *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970; D. M. Łaszmanow: *Sistiennyj podchod w issledowanii iskusstwa* [w:] *Iskusstwo i nauczno-tiechniczeskij progiess*, Moskwa 1973; B. A. Uspienskij: *Poetika kompozycji. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozycyjnojj formy*, Moskwa 1970. Dużą rolę w upowszechnieniu semiologicznej orientacji w estetyce odgrywają wydawane przez tartuski uniwersytet pod red. J. M. Łotmana „Trudy po znakovym sistiemam”.

¹³ A. A. Leontiew: *Iskusstwo kak forma obszczenija* [w:] *Psichologiczeskije issledowanija poswiaszczonnyje 85-letiju so dnia roždienija D. N. Uznadze*, Tbilisi 1973; M. Markow: *Iskusstwo kak process (Osnovy funkcjonalnoj teorii iskusstwa)*, Moskwa 1970. Na ożywienie zainteresowania psychologią sztuki w ZSRR duży wpływ wywarło wydanie napisanej jeszcze w dwudziestych latach i za życia autora nie opublikowanej cennej pracy L. S. Wygodzkiego: *Psichologia sztuki* (Moskwa 1965; wyd. II — 1968).

¹⁴ J. A. Filipiew: *Signaly estieticzeskoi informacii*, Moskwa 1971; P. I. Gawriluk: *Problema estetycznogo i teorija uprawlinnia*, Kyjiw 1970; L. B. Pieriewierziew: *Iskusstwo i kibiernietika*, Moskwa 1966. Badania grupy uczonych, którzy dążą do kompleksowego ujęcia fenomenu sztuki przede wszystkim w oparciu o nauki ścisłe, przyrodniczo-matematyczne, koordynuje specjalna komisja działająca przy AN ZSRR i kierowana przez B. S. Mejlacha. Por. B. S. Mejlach: *Puti kompleksnogo izuczenija chudożestwiennogo tworczestwa* [w:] *Sodružestwo nauk i tajny tworczestwa*, Moskwa 1968; id: *K izuczeniju iskusstwa w swiazi s obszczej teoriej sistiem* [w:] *Tocznyje mietody w issledowanijach kultury i iskusstwa (Materialy k simpoziumu)*, cz. 1, Moskwa 1971.

dycyjnych problemów estetycznych. Niektórzy estetycy radzieccy, zwłaszcza stojący na gruncie estetyki filozoficznej, przestrzegają jednak przed ujemnymi następstwami, jakie może pociągnąć za sobą ów proces. Według M. F. Owsiannikowa, na przykład, uprawianie estetyki czysto psychologicznej, semiotycznej czy socjologicznej ogranicza możliwości wypracowania zunifikowanego, właściwego estetyce jako samoistnej nauce aparatu kategoryalnego.¹⁵

Nie należy lekceważyć również tego faktu, że rozparcelowanie przedmiotu estetyki pomiędzy poszczególne nauki może spowodować, utratę z pola widzenia uczonych całościowego, syntetycznego charakteru sztuki. Nawet gdyby na przeszkodzie nie stały terminologiczne rozbieżności, proste zsumowanie osiągniętych przez każdą ze wspomnianych orientacji wyników nie da nam przecież jeszcze rzeczywistego obrazu sztuki, tego niezwykle skomplikowanego, społeczno-psychologicznego fenomenu.

Dlatego szczególnie obiecująco powinna prezentować się ta teoria, która stawia sobie za cel zarówno uporządkowanie pojęciowego aparatu estetyki, rozpatrzenie całego systemu wiedzy estetycznej w jednolitym kluczu metodologicznym, jak i ujęcie dzieła sztuki w całej jego specyfice, w całym bogactwie jego „wewnętrznej” i „zewnętrznej” dialektyki. Mamy tutaj na uwadze aksjologicznie ukierunkowaną estetykę, która w ostatnim czasie zyskała niemało zwolenników wśród marksistowskich teoretyków sztuki.

Zainteresowanie badaczy możliwością zastosowania aksjologicznego „podejścia” w estetyce stymulowane było dynamicznym rozwojem na początku lat sześćdziesiątych marksistowskiej teorii wartości w ZSRR.¹⁶

¹⁵ M. F. Owsiannikow: *Marksistsko-leninskaja filozofia — teoriticzeskaja osnowa sowriemiennoj estieticzeskoj nauki* [w:] *Iskusstwo i nauczno-techniczeskij progress*, Moskwa 1973, s. 314.

¹⁶ Właśnie wtedy opublikowana była książka W. P. Tugarinowa: *O cennostiach żyzni i kultury* (Leningrad 1960). Przełomowym momentem w rozwoju marksistowskiej aksjologii było posiedzenie rady naukowej instytutu filozofii Akademii Nauk ZSRR w grudniu 1964 i marcu 1965 r. (Sprawozdanie z tej dyskusji — patrz: J. F. Bałakina: *Problemie cennostiej — wnimanije issledowatielej* [w:] „Woprosy filozofii”, 1965, nr 9) i tbiliskie sympozjum w 1965 r. („Simpozium po problemie cennostiej w marksistsko-leninskoj filozofii. Programma i tiezisy dokładow”, Tbilisi 1965), gdzie zwrócono uwagę na niezbędność przeanalizowania aksjologicznych zagadnień zarówno w płaszczyźnie ogólnofilozoficznej, jak i w planie poszczególnych dyscyplin wiedzy — przede wszystkim etyki, estetyki, socjologii, metodologii nauk. Z bardziej ważnych prac, jakie ukazały się dotychczas na temat wartości, należy wymienić książki i artykuły W. P. Tugarinowa, O. G. Drobnickiego, W. O. Wasilenko, I. S. Narskiego, A. J. Chapsirokowa, W. W. Mszwenieradze, S. I. Popowa, O. I. Dżojewa, M. W. Demina, O. M. Bakuradze, A. A. Iwina i innych.

Autorzy rozwijający materialistyczną aksjologię zgodnie określają wartość jako znaczenie przedmiotu dla podmiotu, jako fakt ze swej natury społeczny, związany z obiektywnie uwarunkowanymi potrzebami, interesami, dążeniami „człowieka społecznego”. Zrozumiałe, że podobna interpretacja wartości inspirowała marksistowskich estetyków do przeprowadzenia teoretycznej analizy sztuki w aspekcie jej społecznej wartości, z punktu widzenia jedności poznania i oceny w dziele sztuki.¹⁷ Z takim ujęciem zjawiska sztuki spotykamy się m. in. w pracach M. S. Kagana, W. P. Tugarinowa, L. N. Stołowicza, A. F. Jeremiejewa, J. B. Boriewa, B. S. Coconawy, P. J. Gawriluka, A. J. Zisia, G. P. Wyźlecowa, N. A. Jużanina, G. M. Fridlendera i innych.¹⁸ Ustalając zakres oddziaływania aksjologicznej koncepcji sztuki, nie można pominąć także całego szeregu opublikowanych w języku rosyjskim rozpraw marksistów bułgarskich, polskich, czeskich.¹⁹

TEORIA „WŁAŚCIWOŚCI ESTETYCZNYCH RZECZYWISTOŚCI”

Pojmowanie estetyczności (estetyczeskoje) i artystyczności (chudożestwiennoje) jako zjawisk natury aksjologicznej kształtowało się w toku długich dyskusji. I chociaż dzisiaj zdobyło ono już sobie prawo pełnego obywatelstwa w radzieckiej estetyce, dowodząc swej przydatności w roz-

¹⁷ Uczni radzieccy słusznie odnotowują, że aksjologiczna analiza sztuki powinna być dokonywana w dwóch dopełniających się płaszczyznach: 1) sztuka jako wartość, 2) wartości w dziele sztuki. Por.: M. S. Kagan: *Poznanije i ocenka w iskusstwie* [w:] *Problema cennosti w filosofii*, Moskwa—Leningrad 1966, s. 98; A. Ziś: *Priroda iskusstwa i puti jego issledowanija*, „Kommunist”, 1971, nr 18, s. 100—101.

¹⁸ M. S. Kagan: *Lekcyi...*, 1963—1966, wyd. II, 1971; W. P. Tugarinow: *Krasota kak cennost'*, „Filosofskie nauki”, 1963, nr 4; L. N. Stołowicz: *Cennostnaja priroda kategorii priekrasnogo i etimologija słow, oboznaczajuszczich etu kategoriiu* [w:] *Problema cennosti w filosofii*, op. cit.; id: *Priroda estieticzeskoi cennosti*, op. cit.; id: *Cennostnaja priroda estieticzeskogo*, „Techniczeskaja estietika”, 1973, nr 6; G. M. Fridlender: *K. Marks i problema chudożestwiennoj cennosti*, „Woprosy filosofii”, 1968, nr 6; Jeremiejew: *Lekcyi...*, op. cit.; B. S. Coconawa: *Estieticzeskaja cennost' i jejo osnovnyje formy*, autorief. dys. dokt., Tbilisi 1970; P. I. Gawriluk: op. cit.; G. W. Wyźlecow: *Poznanije i ocenka w iskusstwie słowa*, autorief. dys. kanad., Leningrad 1973; A. Ziś: *Iskusstwo i estietika*, wyd. II, Moskwa 1975; J. B. Boriew: *Estietika*, wyd. II, Moskwa 1975; N. A. Jużanin: *Niekotoryje problemy socjalnoj prirody chudożestwiennoj cennosti* [w:] *Muzyka w socjalistycznym obszczestwie*, Leningrad 1975, z. 2.

¹⁹ Por. np.: S. Morawski: *O chudożestwiennoj cennosti*, „Uczonyje zapiski Tartuskogo uniwersitieta”, 1966, z. 187, nr 10; id: *Ob obiektywnosti estieticzeskogo sużdienija*, „Woprosy filosofii”, 1966, nr 12; K. Goranow: *Chudożestwiennoje proizwiedienije i jejo socjalno-psichologiczeskije izmierienija* [w:] „Woprosy estietiki”, 1971, nr 9; S. Szabouk: *Iskusstwo — sistema — otrażenije*, Moskwa 1976.

wiązywaniu wielu problemów estetycznych²⁰, to jednak nie wszyscy uczeni są zgodni w ocenie jego znaczenia naukowego. Wyrażane są obawy, że teoria ta, akcentując twórczą, aktywną postawę artysty wobec rzeczywistości i odbiorcy wobec dzieła sztuki, pomniejsza tym samym poznawczą rolę sztuki. Pojawienie się zarzutów tego rodzaju można wytłumaczyć chyba tylko tym, iż przedstawiciele tzw. „szkoły estetycznej”²¹ (A. I. Burow, L. N. Stołowicz, J. B. Boriew, W. W. Wansłow, N. A. Dmitriewa, L. N. Pažitnow, G. A. Niedożywin, S. S. Goldentricht, W. I. Tasałow, M. Palewicz i inni), którzy bezpośrednio przygotowali grunt dla ukształtowania się koncepcji estetyczności jako stosunku wartości (cennostnoje odnoszenije), rzeczywiście wskazywali na niewystarczalność określenia sztuki jako obrazowego odbicia świata. Bronili oni słusznej myśli, że zasada „poznania rzeczywistości” nie uwzględnia całego bogactwa faktu artystycznego, i dlatego nie może być uznana za podstawę do pełnego, wyczerpującego określenia istoty sztuki. W sztuce mamy bowiem do czynienia nie ze zwykłym „odbiciem życia” lecz z tworzeniem nowej rzeczywistości, z organiczną jednością pierwiastka poznawczego i kreatywnego.

Wystąpienie z tezą o estetycznej naturze sztuki, potraktowanie sztuki jako swoistego przejawu bardziej szerokiej sfery estetycznego, „praktyczno-duchowego przyswojenia rzeczywistości” (oswojenije), uznanie, że jej cele są w istocie estetyczne, tj. służy ona zaspokojeniu właśnie estetycznych a nie jakichkolwiek bądź innych potrzeb człowieka, było świadomą opozycją wobec tej teorii estetycznej, która opierając się na autorytecie Hegla, Bielińskiego czy Plechanowa upatrywała specyfikę sztuki w „poznaniu poprzez obrazy”. Walka z wąsko gnozeologiczną koncepcją sztuki, wyrażającą się w mechanistycznej formule „ideowość plus artyzm”, „prawda życia plus piękno”, miała także ważne konsekwencje praktyczne — oznaczała odrzucenie sztuki lakierniczej, sztuki ilustrującej „oficjalne” prawdy.²² Jak wiadomo, „gnozeolodzy” twierdzili, że specyfiki sztuki wobec nauki nie należy poszukiwać ani w przedmiocie poznania (w obu wypadkach jest to ta sama obiektywna rzeczywistość), ani w procesie poznania (artysta tak samo jak i uczonec poznaje rzeczywistość drogą

²⁰ Szczególnie interesujące wydają się próby zastosowania aksjologicznego podejścia w teorii sztuki użytkowej. Por. np.: M. Fiedorow: *Estieticzeskaja cennost' przedmiotnoj sriedy* [w:] *Woprosy tiechniczeskoj estietiki*, t. 2, Moskwa 1970; M. Subbotin: *Kulturnaja cennost' wieszczki* [w:] *Diekoratiwnoje iskusstwo SSSR*, 1971, nr 3; L. N. Biezmozdin: *Chudożestwienno-konstruktijnaja diejatielnost' czelowieka*, Taszkient 1975.

²¹ Termin wprowadzony przez G. N. Pospiełowa. Por.: G. N. Pospiełow: *Razwitiije teorii iskusstwa w naszej stranie i nowaja „estieticzeskaja” szkoła* [w:] *Estieticzeskoje*, Moskwa 1964, s. 183.

²² Na moment ten zwraca uwagę W. Tasałow w szkicu *Dziesięć lat problemu „estetyczności” (1956—1966)* [w:] *Woprosy estietiki*, 1971, nr 9, s. 184, 188—192.

racjonalną, stara się uchwycić to, co stałe, powtarzające się w zjawiskach, analizuje i syntetyzuje), ani nawet w rezultatach poznania, gdyż wynikiem zabiegów poznawczych artysty i uczonego jest obiektywna prawda o świecie. Jedyna różnica, o jakiej można tutaj mówić, sprowadza się do tego, iż prawda występuje w nauce w abstrakcyjnej, pojęciowej postaci, podczas gdy w sztuce przybiera ona konkretnie zmysłową, obrazową formę. Historia sztuki lat 50-tych dowiodła, że przekonanie, iż artysta najpierw poznaje rzeczywistość a dopiero później wciela rezultaty owego poznania w artystyczny kształt (to, co typowe poprzez to, co indywidualne) często stanowiło wygodne alibi dla artystów, zwalniało ich bowiem od obowiązku samodzielnego studiowania rzeczywistości. Przedmiotem artystycznej obróbki stawały się nie tyle prawdy wysnute przez artystę z bezpośredniej obserwacji rzeczywistości, co gotowe tezy programów społecznych i politycznych.

Ostrze krytyczne głośniejsze w swoim czasie książki A. I. Burowa²³, która zainicjowała niezwykle burzliwe spory o istocie estetyczności i artystyczności, było skierowane właśnie przeciwko „ilustratywnej” estetyce. Autor wyrażał pogląd, że sztuka różni się od nauki nie tylko ze względu na formę swych twierdzeń, lecz posiada także sobie tylko właściwy przedmiot poznania, którym jest całościowy „człowiek społeczny”, człowiek w całości kształcie jego społecznych stosunków i właściwości.²⁴ Ten „absolutny przedmiot estetyczny”²⁵ warunkuje zarówno specyfikę obrazu artystycznego (organiczna jedność poznania i oceny tego co obiektywne i tego co subiektywne, tego co racjonalne i tego co emocjonalne), jak i swoisty, syntetyczny charakter przeżycia estetycznego, które jest swobodną grą wszystkich sił i zdolności psychicznych człowieka, aktywizuje równocześnie jego zmysły, uczucia, intelekt, wolę i wyobraźnię.

Jak z tego wynika, książka A. I. Burowa tkwiła całkowicie w gnozeologicznej tradycji, przeciwko której autor tak namiętnie występował. Za jedyną możliwą płaszczyznę obrony specyfiki sztuki A. J. Burow uważał bowiem rozpatrywanie jej przez analogię do nauki i wykazanie swoistości dostarczanego przez nią poznania. Nic więc dziwnego, że proponowana perspektywa badawcza nie przyniosła jakichkolwiek bądź znaczących rezultatów. Absolutyzacja zasady odtwarzania i poznawania w sztuce doprowadziła A. I. Burowa do zanegowania estetycznej specyfiki takich m. in. rodzajów sztuki, jak architektura, muzyka czy ornament, które jakoby nie wchodziły w pojęcie sztuki we właściwym tego słowa znaczeniu — „sztuki jako poznania”.²⁶ Dlatego dzisiaj autor samokrytycznie

²³ A. I. Burow: *Estietičeskaja suszcznost' iskusstwa*, Moskwa 1956.

²⁴ *Ibid.*, s. 136, 284.

²⁵ *Ibid.*, s. 203.

²⁶ *Ibid.*, s. 288—289.

wyznaje, iż istota sztuki zawiera się nie tyle w jej funkcji odzwierciedlająco-poznawczej, co w „obrazowej ocenie rzeczywistości ugruntowanej na stosunku estetycznym”.²⁷

Wartość pracy A. I. Burowa polegała więc nie na pozytywnych ustaleniach autora, lecz raczej na śmiałym postawieniu problemu nowego, niegnozeologicznego określenia sztuki i odrzuceniu metodologicznych podstaw estetyki ilustratywizmu. Dalsza dyskusja rozwinęła się właśnie w kierunku wyjaśnienia natury samej estetyczności, ponieważ od takiego a nie innego rozumienia tej kategorii zależy sens tezy o estetycznej istocie sztuki. Spór, który wówczas rozgorzał, nosi umowną nazwę sporu „przyrodników” (M. A. Dmitriewa, W. S. Kornijenko, I. B. Astachow, G. N. Pospiełow, I. Zotow, I. F. Smolianinow i inni) ze „społecznikami” (L. N. Stołowicz, W. W. Wansłow, J. B. Boriew i inni). Chociaż tli się on do dzisiaj²⁸, jego historia została już w zasadzie opracowana²⁹ i dlatego nie ma potrzeby szczegółowo jej tutaj relacjonować. Obecnie z perspektywy czasowej możemy ponad wszelką wątpliwość stwierdzić, że o ile prace „przyrodników” sprzyjały głębszemu poznaniu formarno-rzeczowej, strukturalnej strony jakości estetycznych (esteticzeskije kaczestwa), o tyle zasługą „społeczników” było wyjawienie genetycznych więzi estetyczności (resp. artystyczności) z procesem produkcyjnej działalności ludzi, z całokształtem społeczno-historycznej praktyki. Natomiast jednym z głównych niedostatków obu dyskutujących stron było ześrodkowanie uwagi wyłącznie na problemie pochodzenia zjawisk estetycznych i zlekceważenie faktu, iż takie a nie inne rozwiązanie zagadnienia genezy estetyczności nie przesądza jeszcze pytania o jej charakterze, jej strukturze i sposobie istnienia. A tymczasem to ostatnie ma kardynalne znaczenie dla wyjaśnienia specyfiki wartości artystycznych.³⁰

Uparcie poszukując wyjścia z fałszywej w swej istocie alternatywy — jakie jest pochodzenie estetyczności: przyrodnicze czy społeczne — zwolennicy teorii „właściwości estetycznych rzeczywistości” byli całkowicie zgodni co do tego, że jej status ontologiczny jest czysto obiektywny. Nawet jeśli zahaczano w dyskusji o sprawę dialektyki przedmiotu i podmio-

²⁷ A. I. Burow: *Estietika: problemy i spory*, Moskwa 1975, s. 11.

²⁸ Por. np.: W. Koniuchow: *Obiektiwno priekrasnoje* [w:] *Estietika i żyżń*, t. 4, Moskwa 1975; L. A. Smorż: *Estetyczne jak widnoszennia* [w:] „Etyka i estetyka”, 1973, nr 13.

²⁹ Por.: *Priroda i funkcji estietycznego*, Moskwa 1968; A. I. Alechin: *Problema „estietycznego” w sowietskiej nauce* [w:] „Problemy filozofii i nauczno komunizmu”, 1971, z. 6, Krasnojarsk; A. A. Pawłowicz: *Kategorija priekrasnogo w sowriemiennoj sowietskiej estietike*, autorief. dys. kand.; Mińsk, 1971; Tasałow: *op. cit.*; S. Morawski: *Między tradycją a wizją przyszłości*, Warszawa 1964.

³⁰ Na okoliczność tę słusznie zwrócił uwagę Morawski: *Między tradycją...*, s. 30, 35.

tu w stosunku estetycznym, to ów wzajemny związek pojmowany był wyłącznie gnozeologicznie: własność estetyczna traktowana była jako „obiekt” stosunku estetycznego, jako przedmiot „poznania estetycznego”. Dlatego jest swoistym paradoksem, iż deklaratywnie występując przeciwko jednostronnie gnozeologicznej interpretacji sztuki, teoretycy z kręgu „szkoły estetycznej” pozostali mimo to w granicach wąsko gnozeologicznej koncepcji twórczości artystycznej. Specyfikę formy artystycznej starali się wyprowadzić z odrębnego przedmiotu poznania, którym ogłaszali obiektywnie istniejące w rzeczywistości właściwości estetyczne. W gruncie rzeczy rola artysty sprowadzała się do odzwierciedlenia w dziele sztuki bytujących w realnym świecie w „gotowej” postaci jakości estetycznych. Pewne modyfikacje, jakie tutaj wprowadzono, jak na przykład teza, iż artysta „koncentruje” w dziele sztuki rozproszone w rzeczywistości jakości estetyczne³¹, lub stwierdzenie, że właściwości estetyczne w „naturalnym” stanie istnieją w sposób obiektywny, natomiast w sztuce w sposób obiektywno-subiektywny³², niewiele nowego wносиły do zrozumienia problemu swoistości sztuki, jej niezbędności społecznej. Nadal niejasne pozostawało pytanie, dlaczego dla zaspokojenia potrzeb estetycznych człowieka konieczne jest pośrednictwo sztuki. Przecież równie dobrze emocje estetyczne ludzi mogłyby wyładowywać się w kontemplacji właściwości estetycznych bezpośrednio w przyrodzie lub społeczeństwie. Co więcej: teza o związku odbicia estetycznego z oceną percypowanego zjawiska, z pojawieniem się u podmiotu określonych przeżyć emocjonalnych okazała się zawieszona w próżni. Jeśli bowiem jakości estetyczne podporządkowane są całkowicie prawidłowościom przyrodniczym i społecznym, to mogą być przedmiotem poznania racjonalnego, mogą być opisywane i klasyfikowane przez odpowiednie nauki.³³

Nie byłoby potrzeby przypominać owych prawie dwudziestoletniej dawności koncepcji, gdyby nie odzywały one w pracach niektórych współczesnych autorów radzieckich, uparcie podtrzymujących tezę o przedmiotowej sferze sztuki.³⁴ Na drodze tej, jak sądzimy, można dojść jedynie do tautologicznego stwierdzenia, że przedmiotem artystycznego poznania jest „piękno w rzeczywistości”, i w związku z tym, „specyficznym” rysem sztuki jest nic innego, jak... „być pięknem”.³⁵

³¹ W. W. Wansłow: *Problema priekrasnogo*, Moskwa 1957, s. 257—258; S. S. Goldientricht: *O prirodie estieticzeskogo tworczestwa*, Moskwa 1966, s. 123.

³² J. B. Boriew: *Osnownyje estieticzeskije kategorii*, Moskwa 1960, s. 111.

³³ O. N. Organowa: *Spieczyfika estieticzeskogo wosprijatija*, Moskwa 1975, s. 10.

³⁴ Por. np.: W. Iwanow: *Idiejno-estieticzeskije principy sowietskij litieratury*, Moskwa 1975, s. 462; A. Kałantar: *K woprosu o przedmiete iskusstwa* [w:] *Niekotoryje woprosy spieczyfiki iskusstwa*, Eriewan 1970.

³⁵ Kałantar: *op. cit.*, s. 88.

Jest znamienne, że pozostałości gnozeologizmu niekiedy dają o sobie znać również w pracach tych uczonych, którzy opowiadają się za estetyką aksjologiczną. Jedną z przyczyn tłumaczących ten stan rzeczy jest przenoszenie na teren estetyki w nie zmienionej postaci podstawowego zagadnienia filozoficznego oraz rozstrzygnięcia problemów estetycznych z pozycji filozoficznej teorii odbicia. Wy. nownym przykładem może tutaj służyć ostatnia książka L. N. Stołowicza³⁶, w której mówi się wprawdzie dużo o obiektywnej i subiektywnej stronie stosunku estetycznego, jednakże sam ten stosunek traktowany jest jako zjawisko czysto obiektywne. Wartości estetyczne tworzą się w procesie społeczno-historycznej praktyki niezależnie od woli i świadomości ludzi, a następnie są odzwierciedlane w sztuce i poznawane przez odbiorców. Są więc one w ujęciu L. N. Stołowicza, tylko „obiektem” stosunku estetycznego.³⁷

Autor wyraźnie przecza fakt, że „poznanie” wartości przez jednostkę nigdy nie sprowadza się do prostego jej odbicia. Jest to zawsze akt względnie swobodnego, nieprzymuszonego wyboru (w każdym razie podmiot nie zawsze uświadamia sobie w pełni te społeczne czynniki, które faktycznie warunkują jego postawę oceniającą), preferencji jednych wartości w stosunku do innych, akceptacji wartości, jeśli wywołuje ona zwrotną emocjonalną reakcję, i odrzucenia, jeśli nie towarzyszy jej odpowiednie przeżycie. Przeciwwstawienie wartości jako obiektywnej i oceny jako subiektywnej „strony” stosunku estetycznego jest prawomocne tylko z gnozeologicznego punktu widzenia. Podejście aksjologiczne natomiast wymaga, aby kategorie te rozpatrywać w granicach jednolitego procesu przeżycia estetycznego, w którym, jak słusznie zauważa R. Ingarden, występują zarówno momenty emocjonalno-estetycznego wzruszenia, jak i twórczego konstruowania przedmiotu estetycznego, oraz biernego, czy- sto odbiorczego uchwytowania już ukonstytuowanych tworów jakościowych.³⁸ Zdaniem filozofa, odróżnienie doświadczenia wartościowego przedmiotu estetycznego od oceny jego wartości może być dokonane dopiero w poznaniu estetycznym, które nadbudowuje się nad właściwym przeżyciem estetycznym i w którym dochodzi do pełnej obiektywizacji przedmiotu estetycznego i przysługującej mu wartości estetycznej.³⁹

AKSJOLOGICZNA KONCEPCJA ESTETYCZNOŚCI: ESTETYCZNOŚĆ JAKO STOSUNEK OCENIAJĄCY

Trudności teoretyczne, w które uwikłali się zwolennicy koncepcji właściwości estetycznych rzeczywistości oraz przedstawiciele obiektywi-

³⁶ L. N. Stołowicz: *Priroda estietycznej cennosti*, op. cit.

³⁷ *Ibid.*, s. 35—62.

³⁸ R. Ingarden: *Przeżycie estetyczne* [w:] *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 97, 101.

³⁹ *Ibid.*, s. 101.

stycznego skrzydła „aksjologów”, mogły być przewyciężone tylko przez konsekwentne „przeprowadzenie” relacjonistycznego stanowiska dotyczącego sposobu istnienia estetyczności, tzn. poprzez uwzględnienie dialektyki podmiotu i przedmiotu w samym „obiekcie” stosunku estetycznego, tj. w samej wartości estetycznej.

Jedną z pierwszych prób zmierzających w tym kierunku był artykuł M. S. Kagana *O pięknie natury i o naturze piękna*.⁴⁰ Według autora, pojęcie „piękna” zawiera w sobie dwoistą informację, ponieważ oznacza ono zarówno pewne własności przedmiotu, jak i określony stan podmiotu. Z rozważań M. S. Kagana wypływa wniosek, że piękno i pozostałe wartości estetyczne ujawniają się tylko w bezpośrednim kontakcie jednostki oceniającej z percypowanym przedmiotem. „Obiektem” stosunku estetycznego jest więc nie wartość estetyczna jako taka lecz jedynie jej materialna, fizyczna strona — „nosiciel” wartości, w zastosowaniu do sztuki — formalna struktura dzieła sztuki.

Rozwiniętą koncepcję estetyczności jako stosunku oceniającego, w którym realizują się twórcze potencje człowieka, dał F. D. Kondratienko w pracy *Estetyczność jako stosunek*.⁴¹ Autor zgadza się z tymi, którzy twierdzą, że stosunek estetyczny jako jeden z rodzajów „indywidualno-społecznych” stosunków oceniających posiada swój obiekt, do którego „ustosunkowujemy się”, wobec którego zajmujemy określoną postawę. Jednakże nie mogą nim być jakości estetyczne w rozumieniu „przyrodników” czy „społeczników”. Jak sądzi F. D. Kondratienko, obiekt percepcji i przedmiot oceny nie są tożsame ze sobą. Obiektem odbioru estetycznego są materialne właściwości rzeczy i zjawisk, ich fizyczna struktura, obiektem oceny — przedmiot w jego oddziaływaniu na oceniającego to, w jakim stopniu odpowiada on potrzebom i interesom człowieka.

Dyspozycyjno-funkcjonalne pojmowanie wartości estetycznej, za jakim opowiadają się M. S. Kagan i F. D. Kondratienko⁴² wydaje się jedynym możliwym do przyjęcia rozwiązaniem. Wartość estetyczna zawarta jest w dziele sztuki w postaci „ukrytej”, istnieje ona tylko jako potencjalna zdolność przedmiotu do zaspokajania specyficznej potrzeby „człowieka społecznego” — potrzeby przeżywania estetycznego. Aktualizacja wartości dokonuje się tylko w procesie bezpośredniej realizacji owej potrzeby. Okazuje się, jak słusznie pisze F. D. Kondratienko, że „ani poży-

⁴⁰ M. S. Kagan: *O krasocie prirody i o prirodie krasoty* [w:] Wiestnik Leningradzkiego uniwersytetu, Serija ekonomiki, filosofii i prawa, 1962, nr 17, t. III.

⁴¹ F. D. Kondratienko: *Estieticzeskoje kak otnoszenije* [w:] *Estieticzeskoje*, Moskwa 1964.

⁴² Por. też: I. S. Narski: *Dialekticzeskoje protiworieczije i logika poznania*, Moskwa 1969, s. 220—221.

tek, ani piękno nie są własnościami rzeczy ale i nie istnieją poza rzeczą". A ocena estetyczna jest oceną przedmiotów i zjawisk z pozycji naszych wyobrażeń o pięknie lecz „oceniają mimo to nie piękno w przedmiocie a piękno przedmiotu”.⁴³

O ile to ogólne określenie piękna (resp. estetyczności) jako obiektywno-subiektywnego stosunku, jako znaczenia przedmiotu dla człowieka, tj. jako wartości jest w pełni przekonujące, o tyle wyraźnie niezadawalającą wydaje się ukazana przez autora różnica pomiędzy wartością estetyczną a pozostałymi rodzajami wartości. Estetyczny walor zyskuje to wszystko, w czym wyraża się „ocena duchowych i fizycznych możliwości człowieka jako istoty gatunkowej, jego twórczych zdolności przejawiających się w dowolnej dziedzinie działalności sprzyjającej postępowi”.⁴⁴ Powyższe określenie, jak sądzimy, szczególnie mało jest przydatne dla wyjaśnienia istoty wartości artystycznej. Nie ulega wątpliwości, że wartość artystyczną mierzy się wkładem twórczej pracy artysty, ale czy to stwierdzenie posuwa nas choć o krok dalej w wyjaśnieniu konkretnej swoistości wartości artystycznej dzieła literackiego, filmowego czy teatralnego? Co więcej: w ostatecznym rezultacie prowadzi ono do zanegowania specyfiki sztuki: jeśli przedmiotem kontemplacji estetycznej mogą być same w sobie twórcze zdolności człowieka, to sztuka „roztapia” się w innych sferach działalności ludzkiej — w nauce, polityce, pracy produkcyjnej. „Estetycznym” może być nazwany każdy przejaw ludzkiej aktywności zmierzającej do swobodnego formowania świata „według praw piękna”.⁴⁵ Dlatego nie powinno dziwić, że konsekwentni zwolennicy poglądu o identyfikacji estetyczności z twórczością w ogóle⁴⁶ czy z wolnością jako taką⁴⁷ dochodzili do wniosku, że sztuka jako wyspecjalizowany rodzaj działalności pojawiła się dopiero z nastaniem epoki kapitalistycznej (okres Odrodzenia) w wyniku kapitalistycznej alienacji pracy. Logicznym następ-

⁴³ Kondratienko: *op. cit.*, s. 304 (podkreślone przez autora).

⁴⁴ *Ibid.*, s. 308.

⁴⁵ Takie poglądy wyraża wprost E. Ilienkov w szkicu O „specyfice” sztuki (*Iskusstwo i kommunističeskoje wospitanije*, t. 4, Moskwa 1960). Termin „specyfika” nieprzypadkowo użyty jest tutaj w cudzysłowie.

⁴⁶ „Istota estetyczności to twórczość jako taka...” — pisała M. Palewicz w artykule *Suszczenost' poniatija estietičeskogo* („Izwiestija Akademii Nauk Łatwijskiej SRR”, 1956, nr 3, s. 17). A zdaniem innego autora „obiektywny charakter piękna estetycznego polega na tym, że w zmysłowo-materialnej formie przedmiotów pracy wciela się historycznie uwarunkowana miara swobodnej samorealizacji i utwierdzenia sił twórczych człowieka”. S. Goldientricht: *Ob estietičeskom oswojenii diejstwitielnosti*, Moskwa 1959, s. 41—42.

⁴⁷ „Piękno to nic innego, jak tylko zmysłowo wyrażona wolność”. Wansłow: *Problema priekrasnogo*, *op. cit.*, s. 55.

stwem tego twierdzenia mogła być tylko przepowiednia „śmierci sztuki” w społeczeństwie komunistycznym.⁴⁸

Ma więc niewątpliwie rację W. Tasałow, gdy stwierdza, że chociaż „produktywiści” (proizvodstwienniki), wiążący istotę estetyczności z twórczą działalnością ludzką (przede wszystkim materialną), byli bliżsi prawdy niż ich koledzy z obozu „społeczników”, wywodzący piękno z abstrakcyjnie pojmowanej praktyki społecznej⁴⁹, to jednak ich teoria prowadziła do zakwestionowania uniwersalnego znaczenia społecznego sztuki, ignorowała fakt, iż często „symbol artystyczny nabywa absolutnej i nieprzemijającej wartości kulturowej”.⁵⁰ Dlatego też dalsze dyskusje wokół problemu estetycznej natury sztuki przybrały charakter sporu o niezbędną społeczną sztuki, o swoistą rolę sztuki w społeczeństwie.

Zrozumiałe, że na ten temat najwięcej do powiedzenia ma socjologia sztuki⁵¹, która stara się badać wartości artystyczne przede wszystkim od strony ich społecznych uwarunkowań i społecznych funkcji. Analiza socjologiczna próbuje określić specyfikę sztuki wobec innych form świadomości społecznej, specyfikę wartości artystycznych w stosunku do innych typów wartości głównie poprzez znaczenie, poprzez funkcje, jakie zjawiska te pełnią w życiu społecznym, w kulturze społeczeństwa na danym etapie jego rozwoju historycznego. Podstawowym zadaniem badacza jest objaśnienie, jak formuje się i jakim historycznym modyfikacjom podlega wartość artystyczna dzieła w dynamicznym procesie jego percepcji społecznej. Takie ujęcie stwarza możliwość rozpatrzenia wartości artystycznej w ścisłym związku z potrzebami estetycznymi konkretnych grup odbiorców, pomaga wyznaczyć rolę sztuki w integrowaniu ludzkich zbiorowości, w socjalizacji jednostki, w przekształcaniu tych warstw świadomości

⁴⁸ L. Pažitnow, B. Szragin: *Kak że swiazat' estietiku s żyznju?* „Woprosy literatury”, 1961, nr 12, s. 80; Ilienkow: *op. cit.*, s. 33. Por. na ten temat: Tasałow: *op. cit.*, s. 210—213 oraz W. I. Tołstych: *Iskusstwo i moral (O socyjalnoj suszcznosti i funkcji iskusstwa)*, Moskwa 1973, s. 298—304.

⁴⁹ Tym, co w sposób zdecydowany różniło „produktywistów” (M. Palewicz, L. Pažitnow, S. Goldentricht, K. Kantor, J. Dawydow, G. Kunicyn, W. Tasałow i inni) od reszty „społeczników” było relacjonistyczne pojmowanie estetyczności jako stosunku pomiędzy człowiekiem i przedmiotem w procesie twórczości. Por. Tasałow: *op. cit.*, s. 203. W pewnym sensie kontynuacją „produkcyjnej” koncepcji istoty estetyczności są prace A. S. Mołczanowej (*Na ukus, na cwieta...*, Moskwa 1966), i L. A. Zielenowa (*Process estieticzeskogo drażenija*, Moskwa 1969), w których estetyczność określana jest jako zgodność „miary rzeczy” z „miarą człowieka”.

⁵⁰ Tasałow: *op. cit.*, s. 213.

⁵¹ Współczesna socjologia sztuki stara się realizować metodologiczną zasadę zespolenia gnozeologicznego, aksjologicznego i socjologicznego aspektu badań. Por. Jeremiejew: *Lekcyi...*, *op. cit.*, cz. I; Ziś: *Iskusstwo i estietika*, *op. cit.*, s. 79—80, 96; Tołstych: *Iskusstwo i moral*, *op. cit.*, s. 28, 223—227; Organowa: *op. cit.*, s. 68—74.

mości człowieka, które niedostępne są oddziaływaniom etycznym czy ideologicznym.⁵² Socjologia sztuki nie posiada jednak dostatecznych środków dla wyjawienia specyfiki wartości artystycznych, koncentruje bowiem uwagę na zagadnieniu treści przekazów artystycznych. Z socjologicznego punktu widzenia ważna jest nie autonomiczna wartość estetyczna dzieła lecz społeczne znaczenie komunikowanych przez nie treści. Funkcja komunikatywna uznana jest za naczelną funkcję sztuki, gdyż wynika jakoby z samej istoty fenomenu artystyczności.⁵³

Na czym polega jednak swoistość dostarczanej przez sztukę informacji, swoistość tej funkcji, którą sztuka powołana jest spełniać w społeczeństwie — funkcji estetycznej? Najczęściej spotykaną odpowiedzią na to pytanie jest stwierdzenie, że sztuka może zaspokajać potrzebę estetyczną tylko wówczas, gdy prawdziwie (głęboko i wszechstronnie) odbija rzeczywistość oraz daje jej ocenę. Poglądy takie pojawiły się w estetyce radzieckiej już na początku lat 60-tych w pracach M. Kagana, W. Dnieprowa, P. Paliewskiego, B. Runina, w opublikowanych w ZSRR studiach bułgarskiego estetyka T. Pawłowa.⁵⁴ Uczni ci przyjmując apriorycznie twierdzenie o odzwierciedlającej naturze wszelkiej sztuki, sadzili jednocześnie, że obraz artystyczny nie jest prostą kopią rzeczywistości lecz stanowi całościową, wielosłojową strukturę, w której organicznie zlewają się ze sobą poznanie i ocena świata, odbicie zjawisk obiektywnej rzeczywistości i wyrażenie przez artystę swojego subiektywnego, emocjonalnego stosunku do niej.

Koncepcja ta zawierała jednak cały szereg niejasnych punktów. Różnie mogło być interpretowane zwłaszcza pojęcie „pierwiastka oceniającego” zawartego w dziele sztuki. A. I. Burow uważał, że estetyczna ocena w sztuce polega na tym, iż charakteryzuje ona przedmiot poznania artystycznego (tj. człowieka) syntetycznie, kompleksowo, podczas gdy inne rodzaje ocen ujmują go jednostronnie, z jakiegoś określonego punktu widzenia.⁵⁵ I takie właśnie pojmowanie oceny estetycznej wyrażonej w sztuce szeroko rozprzestrzeniło się dzisiaj w radzieckiej literaturze estetycznej.⁵⁶ Ponieważ zarówno w procesie twórczości artystycznej, jak i percepcji dzieł sztuki człowiek, zdaniem większości autorów radzieckich, przejawia się

⁵² Interesującą koncepcję socjalizacji jednostki poprzez sztukę stworzył A. Natew w pracy *Sztuka i społeczeństwo* (przekład rosyjski: Moskwa 1966. s. 202, 208, 217). Idee bułgarskiego estetyka rozwija Jeriemiejew w swoich *Wykładach...*

⁵³ Por. np.: A. F. Jeriemiejew: *Socjalnyj status iskusstwa [w:] Problemy etiki i estietiki, op. cit., s. 91.*

⁵⁴ W. Dnieprow: *Problemy icializma*, Leningrad 1961; P. W. Palewski: *Wnutriennaja struktura obraza [w:] Teorija litieratury*, Moskwa 1962; B. Runin: *Wiecznyj poisk*, Moskwa 1964; T. Pawłow: *Niekotoryje mietodologičeskieje woprosy estietiki [w:] Problemy estietiki*, Moskwa 1958; id: *K woprosu o realizmie i romantizmie [w:] Tworčeskiij mietod*, Moskwa 1960.

⁵⁵ Burow: *Estietičeskaja suszcznoś' iskusstwa, op. cit., s. 201, 211, 241.*

⁵⁶ Por. np.: *Priroda i funkcji estietičeskogo*, Moskwa 1968, s. 88, 118.

w sposób całościowy, uniwersalny, może realizować się jako „istota gą-tunkowa” (K. Marks), to sztuka jednoczy w sobie w przetransformowanej postaci wszystkie możliwe formy społecznych stosunków człowieka wobec rzeczywistości. Tak więc treści poznawcze, etyczne czy polityczne nie są czymś narzuconym sztuce z zewnątrz, lecz przeciwnie, ich konglomerat tworzy właśnie to, co nazywamy estetyczną istotą sztuki.⁵⁷

Powyzsza teoria pozwala przekonująco wytłumaczyć polifunkcjonalność sztuki, ale chyba niesłusznie rości sobie pretensje do uniwersalnego znaczenia, gdyż formułowane przez nią wnioski mogą mieć zastosowanie co najwyżej wobec sztuk mimetycznych, przedstawiających. Ścisłej mówiąc, jest ona adekwatna tylko do pewnych form fabularnych, a mianowicie, wielkich cykli epickich, w których znajduje odbicie całokształt życia epoki — nie tylko problemy moralne, filozoficzne, religijne, ideologiczne ale także ekonomiczne, polityczne, prawne itp. Przejawiający się tutaj „literaturocentryzm”, z którym od dłuższego już czasu walczą estetycy radzieccy⁵⁸, jest niewątpliwie pozostałością jednostronnie gnozeologicznego sposobu objaśniania zjawisk artystycznych. Niedwuznacznie wskazuje na to druga teza głoszona przez zwolenników syntetycznego charakteru wartości estetycznej dzieła sztuki: wartość artystyczna uzależniona jest wprost od prawdziwości wyrażonych w nim idei społeczno-politycznych.

Ale w estetyce radzieckiej zarysował się ostatnio także drugi kierunek poszukiwania odpowiedzi na interesujące nas pytanie o współzależność wartości estetycznej i wartości społecznej w utworze artystycznym, o estetyczną naturę sztuki. Najbardziej radykalny wyraz znalazł on, jak dotychczas, w koncepcji estetycznej rozwijanej przez M. S. Kagana.

Specyfika oceny estetycznej, zdaniem autora *Wykładów z estetyki marksistowsko-leninowskiej* polega na tym, iż w odróżnieniu od ocen innych typów — utylitarnej, politycznej, etycznej itp. — które charakteryzują te lub inne właściwości „treściowe” obiektów, ujmuje ona ich stronę formalną — „jak wygląda przedmiot, jak zbudowane jest działanie, jak zaszło wydarzenie, jak dokonał się postępek”.⁵⁹ Tak więc, estetyczny stosunek do rzeczywistości to rodzaj świadomości

⁵⁷ Por.: Tołstych: *op. cit.*, s. 257, 269—270; G. Kunicyn: *Specyfika iskusstwa*, „Nowyj mir”, 1970, nr 11, s. 266; Mazepa: *op. cit.*, s. 73, 79—80, 89—91, 102; Ziś: *Iskusstwo i estietika*, *op. cit.*, rozdz. pt. *Sztuka i ideologia*; Organowa: *op. cit.*, rozdz. I, § 2.

⁵⁸ Por. np.: M. S. Kagan: *O putiach issledowanija spieczyfiki iskusstwa* [w:] *Woprosy estietiki*, t. III, Moskwa 1960, s. 52—55; A. A. Farbsztiejn: *Najnowsze badania nad sztuką w Związku Radzieckim* [w:] „*Studia Estetyczne*”, 1972, t. IX, s. 381.

⁵⁹ *Eticzeskoje i estieticzeskoje* (praca zbiorowa), Leningrad 1971, s. 62. Por. też: Kagan: *Lekcii...*, *op. cit.*, s. 93—94.

oceniającej, która skierowana jest w stronę „formy”, „organizacji”, „pravidłowości”, „strukturalności” rzeczy, zjawisk, procesów.⁶⁰ Estetycznie oceniamy nie ich wewnętrzną istotę lecz zewnętrzny przejaw owej istoty, tj. moment architektoniczności, harmonijności, kompozycyjności, stopień uporządkowania materiału.⁶¹ W rezultacie estetyk konkluduje: „Wszelkie piękno i w ogóle wszelka wartość estetyczna jest formalna, ponieważ jej bezpośrednim nosicielem jest forma.”⁶²

Jakie konsekwencje wypływają z takiego stanowiska dla pojmowania fenomenu artystyczności, świadczy ostatnia praca M. Kagana *Morfologia sztuki*. Zaproponowane w niej rozwiązanie problemu estetycznej natury sztuki na pewno jest płodne w sensie teoretycznym, chociaż można mieć zastrzeżenia co do jego „ostatecznego”, jak sądzi autor, charakteru.⁶³

Opierając się na znanym nam już określeniu wartości estetycznej, M. S. Kagan dowodzi, że „im dalej posuwamy się ku centralnym sferom świata sztuk, im bliżej podchodzimy do dziedziny czysto architektonicznej, czysto muzykalnej, czysto choreograficznej twórczości, tym bardziej «czystą» okazuje się być i estetyczna wartość artystycznego przyswojenia świata; i na odwrót, w miarę narastania mimetyczności, fabularności, prozajczności, tj. tych sił, które bezpośrednio wiążą sztukę z realnością życiową, wzmagają się wtargnięcie w nią różnorodnej p o z a e s t e t y c z n e j i n f o r m a c j i, którą przynosi z sobą potok artystycznie odtwarzanego życia”.⁶⁴ Jak więc widzimy, M. S. Kagan nie neguje udziału w sztuce wartości życiowych: etycznych, politycznych, religijnych itp., jednakże odrzuca twierdzenie, iż stanowią one konstytutywny składnik wartości estetycznej dzieła sztuki.

Wyraża się to także w jego koncepcji podziału sztuk na mono- i bifunkcjonalne.⁶⁵ Chodzi o to, że wartość artystyczna może być stwarzana dla niej samej, z jedynym dla niej celem estetycznego oddziaływania na ludzi, i może też powstawać na bazie wartości innego rodzaju: utylitarnej — jak w architekturze czy sztuce użytkowej; poznawczej — jak w fotografii artystycznej, reportażu, filmie dokumentalno-oświatowym, literaturze popularno-naukowej; kultowej — jak w obrzędach religijnych itp. Dlatego też „czyste” malarstwo, grafikę czy rzeźbę, które wolne są od uty-

⁶⁰ Eticszeskoje i estieticeskoje, *op. cit.*, s. 66.

⁶¹ *Ibid.*, s. 65.

⁶² *Ibid.*, s. 64. Wprawdzie M. S. Kagan zastrzega się, że ma na uwadze tzw. „formę znaczącą” (sodierżatielnaja forma), jednakże nie zmienia to istoty jego teorii.

⁶³ K a g a n: *Morfologia iskusstwa*, *op. cit.*, s. 315—316. O sporności szeregu twierdzeń tej pracy świadczy m.in. wyjątkowo burzliwa dyskusja nad nią, jaka odbyła się 27 maja 1974 r. w Akademii Sztuk ZSRR w Moskwie. Por.: „Chudożnik”, 1974, nr 11, s. 27—38 i 62; nr 12, s. 33—38.

⁶⁴ K a g a n: *Morfologija iskusstwa*, *op. cit.*, s. 315. Por. też tablicę na stronie 314.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 163, 316—322.

litarności i posiadają jedną tylko funkcję artystyczną, autor umieszcza w „wewnętrznych”, centralnych warstwach świata sztuk. Natomiast sztuki bifunkcjonalne, utylitarno-artystyczne, których pierwotną i podstawową funkcją (tj. tą siłą, która powołała je do życia) jest funkcja dydaktyczna, pedagogiczna, informacyjna, propagandowa, a walor artystyczny jest tylko pewnym „dodatkiem” do owej pozaestetycznej, życiowo-praktycznej, komunikatywnej funkcji, umieszczone są przez M. S. Kagana na „zewnątrznej orbicie” systemu sztuk.

Nie zaprzeczając istnieniu ścisłych związków pomiędzy wartościami estetycznymi a „życiowymi” w sztuce, autor podkreśla jednocześnie ogromne historyczne, kulturowe, społeczne zróżnicowanie owych zależności zarówno pod względem „odległości” sztuki od rzeczywistości społecznej, jak i charakteru „przyswajanych” przez nią wartości oraz stopnia ich „zespolenia” z pierwiastkiem estetycznym sztuki. Jeśli więc M. S. Kagan wyraża solidarność z tyimi teoretykami, którzy — jak Czernyszewski — twierdzą, że sztuka zawiera w sobie skomplikowany system wartości społecznych, to nie należy rozumieć tego w ten sposób, iż jakieś konkretne dzieło sztuki daje pełną syntezę wszystkich typów wartości. Zdaniem Kagana, teoria ta słuszna jest tylko odnośnie do sztuki jako całości, sztuki ujmowanej w dynamicznym procesie jej historycznego rozwoju.

Oceniając wkład aksjologicznie ukierunkowanej estetyki w rozwój marksistowskiej myśli o sztuce w ZSRR, trzeba stwierdzić, że położyła ona znaczne zasługi w przewyżczeniu wąsko gnozeologicznej i socjologicznej interpretacji zjawisk artystycznych. Uczeni tej orientacji metodologicznej przyczynili się do „rehabilitacji” zaniedbanego w latach 50-tych przez marksistowską estetykę problemu specyfiki sztuki, zagadnienia jej estetycznej natury. Wykazano, że poszukiwania swoistości sztuki wyłącznie na drodze porównywania jej z nauką przeczą zasadom metodologicznej poprawności, gdyż opierają się na apriorycznym założeniu, że sztuka to po prostu jeden ze sposobów poznania rzeczywistości. Dlatego aksjologiczna analiza zjawisk artystycznych postulowała zestawienie sztuki nie tylko z nauką, ale i z innymi formami ludzkiej działalności duchowej i materialnej — moralnością, religią, mitem, magią, grą, pracą produkcyjną. Konstruując pojęcie wartości artystycznej w ogóle, starano się względnie nie tylko sztukę realistyczną, lecz także wszelkie znane historyczne postaci sztuki: romantyczną, symboliczną, klasycystyczną itp.

Prace „aksjologów” utorowały drogę nowemu w estetyce radzieckiej podejściu do zagadnienia wzajemnych związków dzieła sztuki z rzeczywistością, do zagadnienia prawdy artystycznej.⁶⁶ Większość marksistow-

⁶⁶ Rezygnacja z formuły sztuki jako odbicia obiektywnego świata w konkretno-zmysłowej formie i zastąpienie jej pojęciem sztuki jako „modelu” ludzkiej dzia-

szych estetyków w ZSRR skłania się dzisiaj w stronę poglądu głoszącego, że poszukiwania specyfiki sztuki poprzez wyodrębnienie jakiegoś szczególnego „obiekту” artystycznego odbicia, szczególnych „właściwości estetycznych” nie wróżą większego powodzenia. Przedmiotem sztuki nie jest bowiem jakiś fragment obiektywnej, istniejącej niezależnie od człowieka rzeczywistości, lecz świat „uczłowieczony”, świat z punktu widzenia ideałów i potrzeb estetycznych podmiotu społecznego, czyli stosunek estetyczny artysty do rzeczywistości.

Z relacjonistycznego pojmowania wartości jako takiej wynikał wymóg traktowania jako równie ważnych tak przedmiotowego jak i podmiotowego momentu wartości artystycznej. Ten ostatni zaś domagał się rozpatrzenia nie tylko w wymiarze funkcji sztuki wobec społeczeństwa jako całości, wobec poszczególnych grup i klas społecznych (aspekt socjologiczny) ale i wobec jednostki (aspekt psychologiczny). Podejście aksjologiczne stwarzało więc szansę scalenia rezultatów badań różnych „szczegółowych” podejść: socjologicznego, psychologicznego, semiotyczno-strukturalistycznego (budowa materialnego nosiciela wartości).

Możliwości teoretyczne aksjologicznej interpretacji sztuki nie zostały jednak jeszcze w pełni wykorzystane. Wiąże się to z tym, że sama marksistowska aksjologia jest dyscypliną stosunkowo młodą i zawiera jeszcze cały szereg kontrowersyjnych punktów. Ciągłe dyskusyjną kwestią jest na przykład status aksjologii w ramach marksistowskiej filozofii⁶⁷ i jej odrębność w stosunku do aksjologii burżuazyjnej. Mimo to warto odnotować, że nawet ci marksistowscy filozofowie w ZSRR, którzy negują istnienie aksjologii jako osobnej dziedziny wiedzy (F. W. Konstantinow, O. G. Drobnicki), przyznają potrzebę badania problemu wartości.

Nie jest także jednoznacznie rozumiane samo pojęcie wartości. Naszym zdaniem, czysto obiektywistyczne pojmowanie wartości estetycznej jako społecznej „własności” rzeczy (L. N. Stołowicz, J. Boriew) niesłusznie kwalifikowane jest jako „aksjologiczne”. Może ono być potraktowane jako zmodyfikowany wariant teorii jakości estetycznych rzeczywiście-

łalności życiowej uczyniła zbędnym pojęcie obrazu artystycznego, który mógł być zinterpretowany jako „znak wartości” (por. K a g a n: *Morfologija iskusstwa, op. cit.*, s. 282). W *Wykładach...* M. S. Kagana nie znajdujemy osobnego rozdziału poświęconego obrazowi artystycznemu, co w tego typu pozycji (podręcznik akademicki) jest w literaturze radzieckiej swego rodzaju ewenementem.

⁶⁷ Obiegowy pogląd głoszący, że obiektywnym kryterium wszelkiej wartości jest zgodność ideału z interesami proletariatu, który jako wiodąca siła rozwoju społecznego reprezentuje stanowisko ogólnoludzkie i dlatego zainteresowany jest w prawdziwym odzwierciedleniu rzeczywistości (filozofia marksistowska jako ideologia naukowa stanowił jedność opisu i wartościowania, poznania i oceny), w gruncie rzeczy zawiera granicę pomiędzy aksjologią a materializmem historycznym, czyni więc zbędnym istnienie aksjologii jako odrębnej nauki.

ści.⁶⁸ Na miano „aksjologicznej” zasługuje jedynie ta koncepcja estetyczna, która przekonanie o przyrodniczo-społecznej genezie estetyczności łączy z uznaniem obiektywno-subiektywnego sposobu jej istnienia.⁶⁹

Wiele pytań nastęrcza również problem specyfiki wartości estetycznych wobec innych klas wartości — utylitarnych, etycznych, poznawczych itp., zagadnienie wzajemnego stosunku wartości estetycznych i artystycznych oraz wartości artystycznej i oceny artystycznej.⁷⁰ Bez wątplenia zarysowany przez M. S. Kagana sposób rozwiązania sporu o estetyczną naturę sztuki jest teoretycznie uzasadniony. Należy zgodzić się z autorem *Morfologii sztuki*, że wartości formalno-konstrukcyjne (w terminologii M. S. Kagana: estetyczne) stanowią konstytutywny czynnik sztuki, podczas gdy prawdziwość zawartych w dziele sztuki treści poznawczych i oceniających nie jest ani koniecznym, ani tym bardziej wystarczającym warunkiem wartości artystycznej. Wprawdzie wartości estetyczne i pozaestetyczne często współistnieją w dziele sztuki (sztuki bifunkcjonalne), lecz sztuka może skutecznie spełniać zadania „uitylitarne” tylko pod warunkiem jednoczesnej realizacji wartości dla niej swoistych. Estetycznego znaczenia prawda nabiera tylko wówczas, jeśli zwiększa w jakimś stopniu koherentność i spójność dzieła.⁷¹

Trudna do obrony wydaje się jednak teza M. S. Kagana o istnieniu „czystej” wartości artystycznej oraz związane z nią przekonanie, że wartość estetyczna dzieła sztuki „zwiększa się” wraz z „oddalaniem się” danego typu sztuki, gatunku, rodzaju artystycznego od realności życiowej. Znaczna część nieporozumień, jakie powoduje to stanowisko (łącznie z posadzeniem autora o estetyzm)⁷² byłaby usunięta, gdyby wprowadził on ścisłe rozgraniczenie pomiędzy wartością a oceną, pomiędzy kryteriami wartości artystycznej a kryteriami oceny artystycznej.⁷³ „Wzrasta” bowiem nie wartość artystyczna dzieła lecz nasza ocena „wysokości” jego wartości. W sytuacji, gdy dwa dzieła sztuki reprezentują jednakowy poziom wartości formalnych (załóżmy, że możliwe jest dokładne ich „wymierzenie”) i jedno z nich wyraża dodatkowo treści bliskie pewnym krę-

⁶⁸ Por. na ten temat: Jeremiejew: *Lekcyt...*, cz. IV, Świerdłowsk 1975, s. 22.

⁶⁹ Por.: T. Szkołut: *Aksjologiczni aspekty dosłidżennia chudożniot cinnosti*, „Etyka i estetyka”, Kyjw 1976, nr 19.

⁷⁰ Duże usługi może tutaj oddać dokładne zbadanie dziedzictwa teoretycznego takich estetyków marksistowskich, jak G. W. Plechanow, A. W. Łunaczarski, I. A. Winogradow. Ten ostatni, na przykład, jeszcze w latach 30-tych uzasadniał pogląd, że sztuka nie jest czystym poznanem, lecz zawiera w sobie także element oceniający.

⁷¹ Por.: R. Wellek, A. Warren: *The Theory of Literature*, New York, 1949, 346 p.

⁷² „Chudożnik”, 1974, nr 12, s. 35.

⁷³ S. Morawski: *Ob obiektywnosti estieticzeskogo sużdienija*, „Woprosy filozofii”, 1966, nr 12, s. 96.

gom odbiorców a drugie jest ich pozbawione (lub daje wyraz tendencjom obcym a nawet wrogim), to, oczywiście, pierwsze będzie ocenione zdecydowanie wyżej. Nie znaczy to wcale, że ocenami estetycznymi dzieła sztuki włada niepodzielnie subiektywność. Ocena estetyczna posiada w pełni obiektywne podstawy. Jest to, z jednej strony — materialna określoność nosiciela wartości, formalno-strukturalnej strony dzieła, z drugiej — obiektywny charakter społeczno-historycznej praktyki, w której toku formują się wyobrażenia i gusty estetyczne ludzi. Jeśli zaś zgodzimy się co do tego, że wartość artystyczna dzieła sztuki jest czymś w rodzaju wartości „zbiorczej” i w jej skład wchodzi wartości „prostsze”: formalno-konstrukcyjne, mimetyczne, etyczne, ideologiczne itp., to ocena dzieła sztuki będzie uzależniona wprost od wielości reprezentowanych przez nie typów wartości. Musimy jednak pamiętać że nie chodzi tu o ustalenie wartości artystycznej jako takiej (o zaliczenie przedmiotu do dziedziny sztuki), a jedynie o wyznaczenie stopnia tej wartości, czyli o jej ocenę.

Należy również mieć na uwadze, że pojęcie wartości artystycznej w ogóle, którym posługuje się „aksjologiczna” estetyka, to tylko pewna teoretyczna konstrukcja. W rzeczywistości wartość artystyczna funkcjonuje zawsze jako konkretny rodzaj wartości — wartość przysługująca dziełom danej historycznej formy sztuki, danemu stylowi, kierunkowi, szkole, gatunkowi, rodzajowi artystycznemu itp. Dlatego zbudowanie kategorii wartości artystycznej jako takiej jest tylko jedną ze stron naukowej procedury w estetyce. Następny etap — to postulowane przez Marksa w *Kapitale* przejście od abstrakcji do empirii, do konkretności.⁷⁴

O ile pierwszy aspekt zagadnienia — opracowanie teoretycznego modelu wartości artystycznej — został pod wieloma względami dosyć wyczerpująco przeanalizowany przez radzieckich uczonych, o tyle historyczne zbadanie specyfiki poszczególnych typów wartości artystycznych ciągle jeszcze znajduje się w sferze nie zrealizowanych zamierzeń.⁷⁵ Stworzenie całościowej marksistowskiej teorii wartości artystycznych wy naga skierowania dalszych wysiłków badawczych właśnie w tym kierunku.

⁷⁴ Por.: E. W. Ilienkov: *Dialektika abstraktnego i konkretnego w „Kapitale” Marksa*, Moskwa 1960.

⁷⁵ Oto jakie cele stawia sobie M. S. Kagan w przygotowywanej do druku IV części swej *Morfologii sztuki*: „[...] odkryć treściowe a nie tylko formalne właściwości każdego sposobu twórczości artystycznej, wyjawić stopień ich zgodności z różnorodnymi potrzebami społeczeństwa na poszczególnych etapach jego rozwoju, wreszcie pokazać, jak w toku nierównomiernego rozwoju sztuk (typów, gatunków, rodzajów) nie tylko zmienia się miejsce każdego z nich w ogólnym systemie lecz i jego zdolność, wpływać na pozostałe lub też poddawać się ich wpływowi oraz jak rozszerzają się tym samym lub zwężają właściwe każdej sztuce przedstawiająco-wyrażające możliwości, jej treściowa zawartość”. *Morfologia sztuki*, op. cit., s. 171, por. też s. 425.

РЕЗЮМЕ

Предметом настоящей статьи является одно из наиболее „влиятельных” в современной советской эстетике направлений в исследованиях художественного и эстетического — аксиологическое направление. Автор старается показать аксиологическую концепцию искусства на фоне новейшей советской эстетики, подчеркивая при этом, что она органически выросла из попыток преодоления тех теоретических трудностей, в которые завели ее представители так называемой теории „эстетических свойств действительности”. Однако аксиологическая интерпретация искусства неоднородна. Анализ основных положений этого методологического направления приводит нас к выводу, что в зависимости от понимания эстетической природы искусства, наблюдаются два его варианта. Эстетическая ценность произведения искусства трактуется или как конгломерат „общественных” ценностей — познавательных, этических, политических и т.д. или как фактор формально-структурного упорядочения художественного материала. Первое, более широкое определение, упор делает на содержание искусства и относится в основном к мимическим видам искусства. Поэтому автор поддерживает второе, более узкое понятие художественной ценности, которое наиболее полное выражение нашло в работах М. С. Кагана. Автор „Морфологии искусства” не отрицает участия в искусстве „жизненных” ценностей, но отбрасывает утверждение, что они являются основным, фундаментальным элементом художественной ценности. Вместе с тем, автор статьи полемизирует с утверждением М. С. Кагана, что эстетическая ценность произведения искусства „растет” по мере „отхода” данного типа искусства, художественного жанра от действительности.

SUMMARY

The article presents one of the more "influential" orientations in the study of aestheticism and artistic qualities, prevailing in contemporary Soviet aesthetics, i.e. the axiological orientation. The author attempts to set off the axiological concept of art against the most recent Soviet aesthetics. He is particularly anxious to demonstrate that it developed organically from the attempts to overcome the theoretical difficulties inhibiting the representatives of the theory of the so-called "aesthetic properties of reality". However, the axiological interpretation of art is by no means homogeneous. An analysis of the fundamental claims put forward by the adherents to this methodological orientation leads to the conclusion that depending on the interpretation of the thesis of the aesthetic nature of art, the theory can be presented in two versions. The aesthetic value of a work of art is treated either as a conglomeration of "social" values — cognitive, ethical, political, etc., or as an element of the structural and formal organization of the artistic material. The former, broader definition puts the emphasis on the content of art, and can be applied at most to the mimetic arts. Therefore the author opts for the latter, narrower interpretation of artistic value, which received its most comprehensive treatment in the studies of Kagan. The author of the *Morphology of Art* does not deny the significance of "life" values in art. However, he rejects the claim that these values are a constitutive component of artistic value. At the same time, the article launches a polemic against one of Kagan's claims, namely that the aesthetic value of a work of art "increases" as a consequence of the "departure" of a given artistic genre or kind from reality.

