

Rozdział pierwszy

Sztuka: Dzieje pojęcia

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem
Quintilianus

I. Wczesne pojęcie sztuki

Wyraz „sztuka” jest przekładem łacińskiej „*ars*”, a ta — greckiej „*techné*”. Jednakże „*techné*” i „*ars*” znacząły niezupełnie to samo, co dziś znaczy „sztuka”. Linia, która ten współczesny wyraz łączy z łacińskimi dawnymi, jest ciągła, ale nie jest prosta. Z biegiem lat sens wyrazów zmieniał się. Zmiany były drobne, lecz stałe, i spowodowały, że po tysiącletniach sens dawnych wyrazów stał się zupełnie inny.

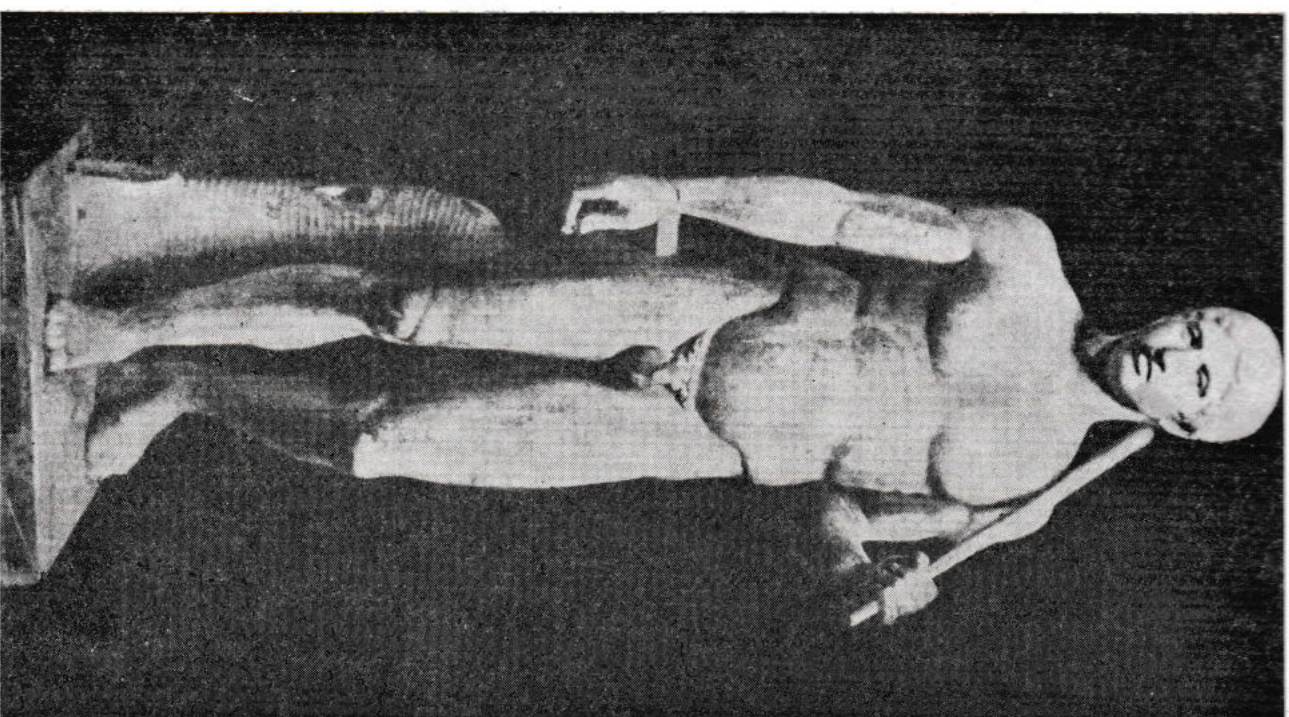
„*Techné*” w Grecji, „*ars*” w Rzymie i w średniowieczu, nawet jeszcze w początkach ery nowożytnej, w dobie Odrodzenia, znały tylko, co umiejętność, mianowicie — umiejętność zrobienia jakiegoś przedmiotu, domu, posągu, okrętu, łódka, garnka, odzieży, a ponadto także umiejętność dowodzenia wojskiem, mierzenia pola, przekonywania słuchaczy. Wszystkie te umiejętności były nazywane sztukami: sztuka architekta, rzeźbiarza, garncarza, krawca, stratega, geometry, retora. Umiejętność polega na znajomości reguł, nie było więc sztuki bez reguł, przepisów: sztuka architekta ma własne reguły, a inne ma sztuka rzeźbiarza, garncarza, geometry, generała. Toteż pojęcie reguły wchodziło do pojęcia sztuki, do jej definicji. Robienie czegokolwiek bez reguł, tylko

z natchnienia lub fantazji, nie było dla starożytnych czy dla scholastyków sztuką: było jej przeciwieństwem. We wcześniejszych wiekach Grecy sądzili o poezji, że jest z natchnienia Muz — i wtedy nie zaliczali jej do sztuk.

Zgodnie z powszechnymi poglądami Greków Platon pisał, że „nie nazywa sztuką irracjonalnej roboty” (*Gorg.* 465a). Galenus definiował sztukę jako zespół powszechnych, trafnych i pozytywnych przepisów służących określonej celowi. Definicję jego zachowali nie tylko średniowieczni pisarze, ale jeszcze renesansowy Ramus; potem podał ją w swej encyklopedii z 1607 r. Goclenius; i jeszcze za naszych czasów (ale już tylko jako informację historyczną) powtarza ją słownik filozoficzny Lalande'a. Definicja ta brzmi: „*Ars est systema praeceptorum universalium, consentientium, ad unum eundemque finem tendentium*”.

Sztuka rozumiana tak, jak ją rozumieli w starożytności i w wiekach średnich, miała tedy zakres znacznie szerszy od tego, jaki ma dziś. Obejmowała ona nie tylko sztuki piękne, ale także rzemiosła; malarstwo było sztuką w tym samym stopniu, co krawiectwo. Nazywano sztuką nie tylko umiejętną produkcję, ale przede wszystkim samą umiejętność produkowania, znajomość reguł, wiedzę fachową. Toteż za sztukę mogło być uważane nie tylko malarstwo czy krawiectwo, ale także gramatyka czy logika — właśnie jako zespół reguł, jako wiedza fachowa. Miała więc sztuka dawniej zakres szerszy: szerszy o rzemiosła i przynajmniej o część nauk.

To, co łączyło sztuki piękne z rzemiosłami, daleko bardziej rzucalo się starożytnym i scholastykom w oczy niż to, co je dzieli; nigdy nie podzieliłi sztuk na artystyczne i rzemieślnicze. Dzieliłi je natomiast według tego, czy ich uprawianie wymaga tylko trudu umysłowego, czy także fizycznego. Pierwsze sztuki starożytni nazywali *liberales*, czyli wyzwołone lub wolne, drugie zaś — *vulgares*, czyli pospolite; średniowiecze dało tym ostatnim nazwę sztuk „mechanicznych”. Te dwa rodzaje sztuk były nie tylko oddzielane, ale też zupełnie inaczej oceniane: wolne uchodziły za nie-skończenie wyższe od pospolitych, mechanicznych. Bynajmniej zaś nie wszystkie sztuki „piękne” uważane były za wolne: sztuka rzeźbiarza wymagająca wysiłku fizycznego, była dla starożytnych sztuką pospolitą, malarstwo również.



1. Politelet, *Doryphoros*, ok. 440 r. p.n.e. Neapol, Museo Nazionale.

W wiekach średnich *ars* bez dalszego określenia była rozumiana wyłącznie jako sztuka doskonalszego rodzaju, to znaczy jako sztuka wolna. A wolnymi sztukami były: gramatyka, retoryka, logika, arytmetyka, geometria, astronomia i muzyka, więc — same nauki, bo także muzyka była rozumiana jako teoria harmonii, jako muzykologia. Tych sztuk wolnych uczono w uniwersytetach na *facultas artem*, „wydziale sztuk”; nie był on bynajmniej szkołą umiejętności praktycznych czy sztuk pięknych, lecz nauk teoretycznych.

W wiekach średnich wliczono 7 sztuk wolnych. Sztuki zaś mechaniczne usiłowano potraktować symetrycznie do wolnych i sprowadzić je również do liczby siedmiu. Nie było to łatwe, bo sztuk mechanicznych było znacznie więcej, wypadło więc do wykazu siedmiu sztuk mechanicznych wprowadzić tylko niektóre, najważniejsze, albo określić wszystkie siedem tak szeroko, by każda objęła wiele rzemiosł i sztuk. Najcelniejsze wykazy siedmiu sztuk mechanicznych są u Radulfa zwanego Plomiennym (Ardens) i u Hugona od św. Wiktora, oba pochodzą z XII wieku. Wykazem Radulfa objęte są: *ars victuaria*, służąca żywieniu ludzi, *lanificaria*, służąca ich przyrodzianiu, *architectura*, dająca im schron, *suffragatoria*, dająca środki transportu, *medicinaria*, lecząca choroby, *negotiatoria*, będąca umiejętnością wymiany dóbr, i *militaria*, czyli sztuka bronięcia się przed wrogiem. Wykaz Hugona (*Didascalicon*, II 24) obejmował następujące sztuki mechaniczne: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*.

Gdzież w tych wykazach są te, które *my* nazywamy sztukami? Do sztuk wolnych była z nich zaliczana jedna tylko muzyka i to dlatego, że — jak już było powyżej powiedziane — była rozumiana głównie jako teoria harmonii, nie zaś jako umiejętność komponowania, śpiewania, grania. W wykazach sztuk mechanicznych jest tylko architektura (u Hugona włączona do szerszego pojęcia *armatura*); ostatecznie można w wykazie Hugona znaleźć też sztukę teatralną (choć „teatryka” była pojęciem szerszym, obejmowała wszelką sztukę zbiorowego bawienia ludzi, nie tylko

przedstawienia teatralne, ale także wszystkie publiczne zawody, występki, cyrk).

A poezja? Nie ma jej w żadnym wykazie — i nie mogło być. Już w starożytności bowiem, a jeszcze bardziej w średniowieczu, uważana była za rodzaj filozofii czy wieszczenia, nie za sztukę. Poeta był wieszczem, nie artystą.

A malarstwo i rzeźba? Nie były wymieniane ani wśród sztuk wolnych, ani wśród mechanicznych. A jednak bez wątpienia były rozumiane jako sztuki, to znaczy jako wytwórczość umiejętna, dokonywana wedle przepisów. Nie były wszakże uważane za sztuki wolne, ponieważ wymagały trudu fizycznego. Dlaczego więc nie były wymieniane wśród mechanicznych? Można na to pytanie odpowiedzieć tak: dlatego, że w wykazach tych sztuk, programowo ograniczonych do siedmiu, wymieniano jedynie najważniejsze, a dla sztuk mechanicznych sprawdzianem ważności była użyteczność, tymczasem użyteczność sztuk plastycznych, malarstwa czy rzeźby, była mała. Dlatego nie były wymienione ani przez Radulfa, ani przez Hugona. Sztuki, które my przede wszystkim mamy na myśli mówiąc o „sztukach”, były niegdyś traktowane jako mechaniczne i to tak mało doniosłe, że nie zasługiwały na to, by je w wykazach wspominać.

II. Przemiana w czasach nowyc

Taki układ pojęć przetrwał do czasów nowych, był stosowany jeszcze w dobie Odrodzenia. Ale właśnie w tym okresie zaczęła się przemiana. Aby z dawnego pojęcia sztuki wytworzyło się to, które dziś jest najczęściej używane, musiały się dokonać dwie rzeczy: po pierwsze, z zakresu sztuki musiały być wyeliminowane rzemiosła i nauki, a przyłączona poezja; po wtóre zaś, musiała powstać świadomość, że to, co zostaje ze sztuk po wyeliminowaniu rzemiosł i nauk, stanowi jednolitą całość, odrębną klasę umiejętności, czynności i wytworów ludzkich.

Z przyłączeniem poezji do sztuk było najłatwiej: już Arystoteles, zestawiając reguły tragedii, potraktował ją jako umiejętność, a więc

szukę. W wiekach średnich poszło to rzeczywiście w zapomnienie, ale teraz trzeba było to tylko przypomnieć. I gdy w połowie XVI wieku *Poetyka* Arystotelesa została we Włoszech wydana, przełożona, skomentowana, gdy wzbudziła podziw i zyskała bardzo licznych naśladowców, przynależność poezji do sztuk nie budziła już żadnych wątpliwości. Datę przełomu można podać dokładnie: włoski przekład *Poetyki* (Segniego) jest z r. 1549 i od tego roku zaczyna się seria poetyk w duchu Arystotelesa².

Do *oddzielenia* sztuk pięknych od *rzemiosł* przyczyniła się sytuacja społeczna: dążenia plastyków do podwyższenia swej pozycji. Piękno w czasach renesansowych zaczęło być cenione wyżej i odgrywać w życiu rolę, jakiej nie miało od czasów starożytnych; wyżej też byli cenienni jego producenci, malarze, rzeźbiarze, architekci; sami zresztą uważali się za coś lepszego od rzemieślników, chcieli zerwać współnotę z rzemieślnikami. Pomogła im jeszcze, niespodziewanie, zła sytuacja ekonomiczna; handel i przemysł, które kwitły w późnym średniowieczu, teraz podupadały, wszystkie dotychczasowe lokaty kapitałów okazały się niepewne — i zaczęto dzieła sztuki traktować jako lokatę nie gorszą, a nawet lepszą od innych. To poprawiło stan majątkowy i pozycję społeczną artystów i z kolei podniosło ich ambicje; chcieli być wyróżniani, oddzieleni od rzemieślników, potraktowani jako przedstawiciele sztuk wyzwolonych. I osiągnęli to, acz tylko stopniowo; malarze wcześniej od rzeźbiarzy.

Trudniej było o oddzielenie sztuk pięknych od nauk; temu właśnie przeszkadzały ambicje malarzy i rzeźbiarzy. Mieli do wyboru: być traktowani jako rzemieślnicy lub jako uczeni — wybrali to drugie. Bo pozycja społeczna uczonych była nieporównanie wyższa. A przy tym skłaniała w tym kierunku tradycyjna koncepcja sztuki, opierająca ją na *poznaniu* praw i reguł. Idealem znakomitych artystów Odrodzenia było zgłębić prawa kierujące ich pracą, obliczyć swe dzieła z matematyczną ścisłością. Dotyczy to w szczególności Piera della Francesca, ale także Leonarda. Było typową tendencją ostatnich dziesięcioleci XV wieku: Luca Pacioli spisał swe obliczenia doskonałej proporcji w *De divina proportione* w 1497, Piero swą *De perspectiva pingendi* nieco wcześniej. Do-

piero w późniejszych latach Odrodzenia pojawił się sprzeciw wobec tej ścisłej, naukowej, matematycznej koncepcji: sztuka może robić nawet więcej niż nauka, ale nie może robić tego samego. Zapowiedź tego sprzeciwu jest już u Michała Anioła, z całą dobitnością został on wypowiedziany przez Galileusza.

Oddzielenie sztuk pięknych od rzemiosł i nauk było jednak rzeczą łatwiejszą niż uzyskanie świadomości, że one same stanowią jednolitą klasę. Długo brakło pojęć i wyrazów, które by je łącznie obejmowały: trzeba było dopiero te pojęcia i wyrazy wytworzyć.

A. Dziś trudno prawie pojąć, że Odrodzenie początkowo nie posiadało pojęcia *rzeźbiarza*, takiego pojęcia, jakiego my używamy. *Lenozze* Angelo Poliziano w swej encyklopedii sztuk (*Panepistemon*), wydanej w samym końcu XV wieku, stosował pięć różnych pojęć zamiast jednego: *statharii* (ci, co pracują w kamieniu), *caelatores* (pracują w metalu), *scultores* (w drzewie), *fictores* (w glinie), *enchamisti* (w wosku). Tych wytwórców oddzielano raczej niż zbliżano, tak jak w dzisiejszym systemie pojęciowym i układzie zawodowym raczej oddziela się cieślę od murarza niż zbliża. Sztukę każdego z tych pięciu miano za inną, bo każdy pracował w innym materiale i innymi sposobami. Dopiero w XVI wieku zaczęło się scalanie pojęciowe, wytworzyło się pojęcie ogólniejsze, obejmujące owe pięć kategorii; jako jego nazwa przyjęła się nazwa pracujących w drzewie, *scultores*, która objęła z czasem również tych, co posługują się kamieniem, metalem, gliną i woskiem.

II. Jednocześnie dokonano się dalsze scalenie. Wytworzyła się wreszcie świadomość, że wytwory rzeźbiarza są spokrewnione z umijętnością i wytworami malarza i architekta, pokrewne do tego stopnia, że mogą być objęte jednym pojęciem, nazwane jedną wspólną nazwą. Dziś wydaje się dziwne, iż stało się to tak późno, że tak długo obchodzono się bez ogólnego pojęcia sztuk plastycznych. W wieku XVI pojęcie już się utworzyło, natomiast nazwa „sztuk plastycznych” ani też „sztuk pięknych” nie była jeszcze używana. Mówiono natomiast o „sztukach rysunkowych”, *arti del disegno*. Nazwa ta wywodziła się z przekonania, że rysunek jest tym, co łączy te sztuki, co jest im wspólne. O tym scaleniu trzech sztuk można czytać w *Żywotach* Vasariego (*Le Vite*)

i w *Traktacie o doskonałych proporcjach* (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567) Dantiego.

C. Mimo uformowania się pojęcia sztuk rysunkowych, nie był jeszcze osiągnięty dzisiejszy system pojęciowy: sztuki rysunkowe nie były jeszcze związane z muzyką, poezją, teatrem. Nie było dla tych sztuk wspólnego pojęcia i terminu. Wysiłki ku ich utworzeniu zaczęły się w XVI wieku, ale rzecz okazała się trudna, realizowanie tego zadania trwało około dwu stuleci. Istniała już świadomość bliskości wszystkich tych sztuk, ale nie było jasne, co je ze sobą łączy i zarazem od rzemiosł i nauk oddziela, na jakiej zasadzie może być utworzone wspólne dla nich wszystkich pojęcie. Od XV aż po XVIII wiek prób i pomysłów było wiele.

III. Sztuki piękne

Jeden z pisarzy próbował wydzielić spośród sztuk „umysłowe”, inni zaś „muzyczne”, „szlachetne”, „pamięciowe”, „obrazowe”, „poetyczne”, a wreszcie „piękne”.

Sztuki umysłowe. Humanista florencki G. Manetti (*De Dignitate et excellentia hominis*, 1532) już w połowie XV wieku wydzielał spośród sztuk *artes ingenuae*, którą to nazwę można tłumaczyć jako sztuki „umysłowe”, ale także „pomysłowe”. Miał na myśli te, które są wytworem umysłu i do umysłów się zwracają, a sądził, że są wytworem szczególnym, niezwykłym, pomysłowym. Jednakże sprawę zmodernizowania pojęcia sztuki niewiele posunął naprzód, wymyślił nową nazwę, ale nie nowe pojęcie: była to po prostu nowa nazwa dla sztuk „wolnych”, zakres pozostał ten sam, włączał po dawnemu nauki, a nie włączał poezji.

Sztuki muzyczne. Marsiglio Ficino, kierownik akademii platońskiej we Florencji, który pisał w pół wieku później, dokonał od Manetiego więcej. W liście do Pawła de Middelburga pisał w 1492 r.: „Wiek nasz, ten wiek złoty oddał sprawiedliwość sztukom wolnym, długo zaniedbywanym: gramatyce, poezji, retoryce, malarstwu, architekturze, muzyce i starożytnemu śpiewowi Orfeusza”³.

Ujął rzecz odwrótnie niż Manetti: zachował dawną nazwę (sztuk wolnych), ale objął nią inny, nowy zespół sztuk; włączył architekturę i malarstwo, które były przedtem rozumiane jako sztuki mechaniczne, i poezję, która w ogóle nie była zaliczana do sztuk. Zolał złączyć te sztuki, które dziś mamy za właściwe, i odseparować je od rzemiosła. Na jakiej zasadzie to uczynił? Na pytanie to sam odpowiada w innym liście, mianowicie do Canisiana: „To muzyka — pisze w nim — daje natchnienie twórcom: mówcom, poetom, rzeźbiarzom i architektom”.

Dopatrzył się więc łącznika między nimi w muzyce i wyodrębnione przezeń sztuki można, zgodnie z jego myślą, choć sam tego przywołnika nie używał, nazwać „muzycznymi”. Od starożytności „muzyka” i „muzyczny” były pojęciami dwuznacznymi: w węższym znaczeniu dotyczyły sztuki dźwięków, w szerszym — wszystkich będących na „usługach Muz”. Można więc łącznik między sztukami wyodrębnionymi przez Ficina widzieć w ich melodyjności czy rytmiczności, ale także szerzej — w „służbie Muzom” czy też, jak sam pisał, w natchnieniu twórców.

Sztuki szlachetne. O drugie pół wieku później Giovanni Pietro Capriano w swej poetyce z 1555 r. (*De vera poetica*, A3) wydzielił podobny zespół sztuk, jednakże na innej zasadzie i pod inną nazwą, mianowicie sztuk „szlachetnych”. Pisał: „Nazwa sztuk szlachetnych należy się jedynie tym, które są przedmiotem najszlachetniejszych naszych zmysłów, najrozleglejszych naszych zdolności, a które jednocześnie cechuje trwałość: takimi są poezja, malarstwo, rzeźba”.

Podstawą do wyodrębnienia tych sztuk była ich ocena: sztuki te stanowiły oddzielną grupę dlatego, że są doskonalsze, szlachetniejsze, trwalsze od innych.

Sztuki pamięciowe. Lodovico Castelvetro, którego nazwisko jest jednym z najpopularniejszych nazwisk z dziejów poetyki, wypowiedział się w tej sprawie w traktacie z 1572 r. (*Correttione*, s. 79.) Wyodrębnił w nim pewną grupę sztuk i przeciwstawił je rzemieślniczym na innej jeszcze zasadzie. Rzemieślnicze sztuki wytwarzają rzeczy czlowiekowi potrzebne, inne zaś, jak malarstwo, rzeźba, poezja, służą, jak sądził, tylko do tego, by rzeczy i zdarzenia utrzymać w pamięci. Dlatego nazwał je „*arti commemorative della memoria*”, miały zakres nieco inny niż „muzyczne” czy „szlachet-

ne”, nie obejmowały na przykład architektury. Jednakże pomysły Castelvetra ma w dziejach pojęcia sztuki miejsce nie mniej doniosłe od pomysłów Ficina i Capriana.

Sztuki obrazowe. Niektórzy pisarze XVI i XVII wieku wysunęli myśl, że tym, co sztuki „szlachetne” czy „pamięciowe” naprawdę wyróżnia, jest ich obrazowość, fakt, że posługują się obrazami konkretnymi, a nie abstrakcjami i schematami. To ich obrazowość łączy sztuki tak skądinąd odmienne jak malarstwo i poezja. W tym sensie powtarzane było od Horacego hasło *ut pictura poësis*. Jako przedstawiciela tej myśli można wyróżnić Claude François Menestriera, francuskiego siedemnastowiecznego historyka, heraldyka, teoretyka sztuki (*Les recherches du blason*, 1683, I). Dowodził on, że wszystkie sztuki szlachetne operują obrazami, „*travaillent en images*”.

Sztuki poetyczne. Owo hasło Horacego bywało w XVI i XVII wieku także odwracane i brzmiało wówczas *ut poësis pictura*. W tym odwróceniu dawano wyraz przekonaniu, że poetyczność, pokrewieństwo z poezją jest tym, co oddziela od rzemiosł sztuki takie jak malarstwo. Sposób zaś myślenia był w owych wiekach taki, że „poetycki” czy „poetyczny” znaczył tyle, co przenośny, metaforyczny. I dla niektórych pisarzy ta przenośność i metaforyczność stanowiła właściwy łącznik sztuk szlachetnych, nie-rzemieślniczych. Najwymowniejszym rzecznikiem tej myśli był Włoch Emanuel Tesauro w książce z 1658 r. (*Carnocchiale Aristotelico*, s. 424). Dla niego, który należał do manierystów literackich, doskonałość sztuki polegała na *arguzia*, czyli subtelności; a „wszelka subtelność jest przenośnią” (*ogni arguzia è un parlar figurato*). Nie ma przenośni w twórcach rzemieślniczych, jest natomiast w literackich, teatralnych, w malowidłach, rzeźbach, tańcach: wszystkie żyją przenośniami, to ich wspólna cecha, którą one tylko posiadają.

Sztuki piękne. Już w XVI wieku Francesco da Hollanda, mówiąc o sztukach plastycznych, użył przygodnie wyrażenia „sztuki piękne” (*boas artes* w oryginalnym portugalskim brzmieniu). Jednak wyrażenie, choć nam wydaje się tak naturalne, na razie nie przyjęło się. Koncepcja, której to wyrażenie odpowiadało (choć tym wyrażeniem się nie posługiwała), wystąpiła wyraźnie w drugiej połowie XVII wieku, mianowicie w wielkim traktacie o architek-

ture, ogłoszonym w 1675 r. przez François Blondela (*Cours d'architecture*, 1675, s. 169). Wymienił w nim razem z architekturą poezję, wymowę, komedię, malarstwo, rzeźbę, do których dalej dołączył jeszcze muzykę i taniec, jednym słowem wszystkie te, i tylko te sztuki, które jego poprzednicy nazywali umysłowymi, szlachetnymi itd., i które w następnym stuleciu złożą się na „system sztuki pięknych”. A łącznik ich widział Blondel w tym, że wszystkie ze względu na swą harmonię są dla nas źródłem przyjemności. W ten sposób wyrażał myśl, że działają swym pięknem, że to ono je łączy. Wszakże wyrażenia „sztuki piękne” nie użył. *Sztuki wytworne i przyjemne.* Powyższe przypomnienia historyczne wskazują, że od XV wieku żywe było poczucie, iż malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, poezja, teatr, taniec tworzą oddzielną grupę sztuk, różną od rzemiosł i umiejętności, z którymi od wieków nosiły wspólną nazwę „sztuk”. Nie było natomiast jasne, co grupę tę łączy i jaka wskutek tego należy im się nazwa: sztuk umysłowych, muzycznych, szlachetnych, pamięciowych, obrazowych czy poetyckich. Jeszcze w 1744 r. Giambattista Vico proponował dla nich nazwę sztuk „przyjemnych” (*Scienza nuova*, 1744, s. 52), a w tym samym roku James Harris (*Three Treatises*, 1744, s. 25) — sztuk „wytwornych” (*elegant arts*). W trzy lata później, w 1747 r. Charles Batteux (*Le beaux arts reduits à un même principe*, 1747, s. 6) nazwał je sztukami „pięknymi”. Nazwa ta występowała w tytule jego poczynłej książki — i przyjęła się. A wraz z nią ustaliło się pojęcie¹.

Była to zmiana istotna. Bo wydzielenie sztuk szlachetnych czy pamięciowych, wytwornych czy przyjemnych było i pozostało prywatną własnością Capriana czy Castelvetra, Harrisa czy Vica; wydzielenie natomiast sztuk pięknych stało się powszechne. Nazwa sztuk pięknych weszła do mowy uczonych XVIII wieku, utrzymała się też w wieku następnym. Była nazwą o wyraźnym zakresie: Batteux wliczył 5 sztuk pięknych: malarstwo, rzeźba, muzyka, poezja i taniec oraz dwie do nich zbliżone: architektura i wymowa. Wykaz ten został powszechnie zaakceptowany, i nie tylko zostało ustalono pojęcie sztuk pięknych, ale także ich wykaz, system sztuk

¹ H. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, „Journal of the History of Ideas”, XII i XIII, 1951 i 1952.

pięknych, mianowicie, po przyłączeniu architektury i wymowy, w liczbie siedmiu. Pojęcie sztuk pięknych i ich system wydają się nam proste i naturalne, ale historyk wie, jak późno i z jakim trudem zostały ustalone.

Od połowy XVIII wieku nie było już wątpliwe, że rzemiosła są rzemiosłami, a nie sztukami, że umiejętności są umiejętnościami, a nie sztukami; więc tylko sztuki piękne są naprawdę sztukami. A skoro tak jest, to można i należy nazywać je po prostu sztukami, bo innych sztuk nie ma. I taka terminologia przyjęła się; wprawdzie nie od razu, ale w XIX wieku. Wtedy znaczenie wyrazu „szuka” zmieniło się, jego zakres zawężił się, obejmował teraz *tylko sztuki piękne* bez rzemiosł i umiejętności. Rzecz można: utrzymała się jedynie nazwa, a powstało *nowe* pojęcie sztuki.

A gdy się to stało, nazwę „sztuk pięknych” przyjęła jeszcze węższa grupa sztuk, mianowicie sztuki plastyczne, te same, które kiedyś nazywano „rysunkowymi”: w tym znaczeniu używano w XIX wieku takich tytułów, jak „Szkoła Sztuk Pięknych”, „Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych”, oznaczały one szkoły i towarzystwa zajmujące się malarstwem i rzeźbą, a nie poezją i muzyką.

Przedtem, w połowie XVIII wieku stało się coś więcej: uformowało się nie tylko pojęcie sztuk pięknych, ale też ustaliła się ich teoria. To znaczy, ustalili się poglądy, jakie są cechy wspólne sztuk pięknych, jaka jest ich istota. Ta osiemnastowieczna teoria wydate się dziś wątpliwa, ale wówczas znalazła uznanie prawie powszechne i na dość długi czas. Była dziełem tego samego Ch. Batteux, który zdecydował o nazwie i pojęciu sztuk pięknych. Był pisarzem daleko bardziej wpływowym niż wybitnym; jeśli był wpływowym, to w znacznej mierze dlatego, że miał poprzedników, że potrzeba wydzielenia i wyjaśnienia tej szczególnej grupy sztuk narastała od dawna.

Teoria sztuk pięknych głoszona przez Batteux polegała na upatrywaniu ich cechy wspólnej w tym, iż *naśladowią* rzeczywistość. Zdawałoby się, że szedt dawną, a nawet bardzo dawną drogą, dobrze znaną od starożytności. Jest to jednakże tylko pozór: bo od starożytności (dokładniej od Platona i Arystotelesa) *dzieleno* sztuki na wytwórcze i naśladowcze i wszystkie wywoody o naśladowaniu, *mimesis, imitatio* w ciągu ponad 2000 lat dotyczyły jedynie sztuk „naśladowczych”, malarstwa, rzeźby, poezji, ale

nie architektury czy muzyki. Dopiero Batteux był tym, który jako naśladowcze potraktował *wszystkie sztuki piękne*, na naśladowaniu oparł ich ogólną teorię. Teoria ta nie wydaje się trafna, niemniej miała wielkie powodzenie. Boć była pierwszą ogólną teorią sztuki w nowym rozumieniu sztuk.

Wiek XVIII, który wyodrębnił sztukę w nowożytnym znaczeniu, znalazł też wyraz dla odmienności praw, które nią rządzą. Już o tyle wcześniej Arystoteles pisał (*Poëtica*, 1460 b 13n), że „nie to samo jest słuszne w polityce i w poezji” i że może w sztuce być słuszne, co w rzeczywistości nie jest możliwe. Jednakże dopiero pod koniec XVIII wieku wypowiedziane zostało to lapidarne zdanie: „*Sztuka jest tym, co samo stwarza dla siebie prawo*” (*was sich selbst die Regel gibt*). Jest to myśl F. Schillera wypowiedziana w liście do Körnera (*Briefe*, III. 99). Jednakże myśl ta o autonomii sztuki nie znalazła takiego uznania jak myśl Batteux.

Spoglądając wstecz na ewolucję pojęcia sztuki powiemy: taka ewolucja była naturalna, nawet nieunikniona. Można się tylko dziwić, że potrzeba było tylu wieków, by pojęcie to doprowadzić do dalszej jego postaci. I stało się coś szczególnego: Oto starożytno-średniowieczne pojęcie sztuki — ów punkt wyjścia ewolucji — było grube, ale jasne, dawało się prosto i poprawnie zdefiniować. Pojęcie zaś dzisiejsze, będące punktem dojścia tej ewolucji, węższe od tamtego i zdawałoby się bardziej określone, właśnie nie jest określone, wymyka się definicji. Potwierdzają to dalsze słowniki i encyklopedie: albo bowiem unikają definicji, albo trzymają się dawnej. Bo przecież definicja Larousse’a: „*application de la connaissance raisonnée et des moyens spéciaux à la réalisation d'une conception*” — dotyczy starożytnego, a nie dzisiejszego pojęcia sztuki. Albo także, zwięźając pojęcie zgodnie z późniejszą jego ewolucją, określają sztukę na modłę XVIII wieku za pomocą piękna. Lalande „sztukami” nazywa „*l'ontie production de la beauté par les oeuvres d'un être conscient*”, a Runes nazywa je tworamami, których „*principle is based on beauty*”.

Tymczasem sztuka dzisiejsza w wielu swych prądach, przynajmniej od dadaistów i nadrealistów, nie odpowiada już takiej definicji: piękno nie jest dla sztuki nie tylko cechą wyróżniającą, ale nawet cechą niezbędną. I teoretycy, chcący się liczyć ze sztuką współczesną, odrzucają taką definicję. Wątpliwości, czy określa-

nie sztuki przepiękno jest trafne, pojawiły się już około 1900 r. A w pół wieku później prawie powszechne stało się przekonanie, że określenie to *nie* jest trafne. I otworzył się jeszcze jeden okres w dziejach pojęcia sztuki.

Dzieje tego pojęcia w Europie trwają tedy 25 wieków i rozpadają się *grosso modo* na dwa okresy, z których każdy miał inne pojęcie sztuki. Pierwszy okres — okres pojęcia starożytnego — był bardzo długi, trwał od V wieku dawnej ery do XVI wieku naszej. Przez te długie wieki sztuka była rozumiana jako *wytwarzanie welle regul*. Było to pierwsze jej pojęcie. Lata 1500—1750 były latami przejściowymi: dotychczasowe pojęcie, choć utraciło dawną pozycję, jednak jeszcze trwało, a nowe już się przygotowywało. Aż koło r. 1750 dawne pojęcie ustąpiło miejsca nowożytnemu. Teraz sztuka znaczyła tyle, co *wytwarzanie piękna*. To drugie pojęcie przyjęło się równie powszechnie jak przedtem starożytne. Zakres jego był węższy, obejmował owe 7 sztuk zestawionych przez Batteux i tylko te sztuki. Mniej więcej przez półtora wieku to nowe pojęcie wydawało się odpowiednie do tego stopnia, że estetycy i teoretycy sztuki nie myśleli o jego zmianie i ulepszeniu. Aż wreszcie przyszała zmiana: był to wynik po części pogłębionej analizy pojęcia, a po części ewolucji, jakiej w tym czasie uległy same sztuki. Przeszły się one mieścić w dawnym pojęciu sztuki, odpowiadać jej wyjściowej definicji.

IV. Nowe spory o zakres sztuki

Wątpliwy stał się zakres pojęcia. System 7 sztuk pięknych wydzielonych przez Batteux przestał wystarczać. Nie można było temu zaradzić rozszerzając system, przyłączając doń taką czy inną sztukę: wszystkie propozycje były sporne. Wahań nie brakło też w przeszłości: wszak do sztuk najpierw zaliczano rzemiosła, a potem ich nie zaliczano. Sztuki najpierw obejmowały nauki, potem ich nie obejmowały; najpierw ze sztuk wyłączano poezję, potem ją do nich włączano. Stabilizacja pojęcia i zakresu sztuk długo przygotowywana, a sfinalizowana przez Batteux, nie była ostateczna.

Już w XVIII wieku wystąpiła rozbieżność zdań: czy poezja należy do „*beaux-arts*”, czy też tworzy inną kategorię: „*belles-lettres*”? W XIX wieku i w początku XX wątpliwości zebrano się znacznie więcej.

Gdy powstała *fotografia*, wystąpiły wątpliwości: jest, czy nie jest sztuką? Wszak fotografia jest wytworem maszynowym w nie mniejszym stopniu niż człowiek, sztuka zaś jest wytwórczością ludzką. To same wątpliwości wzbudził potem film.

Już wcześniej przedmiotem dyskusji było, czy *ogrodnictwo* jest sztuką? Wszak — mówiono — ogrody zawierają piękno swe *naturze* nie mniej niż ogrodnikowi; a przecież w pojęciu sztuki *leży*, że jest tworem człowieka.

Czy *architektura przemysłowa* może być dziełem sztuki? Mówiono: Nie może, ponieważ ma inne cele, należy do przemysłu, nie do sztuki. Podobnie *plakat*: Czy może należeć do sztuki malarskiej mając charakter *handlowy* i *masowy*? Wśród prerafaelitów zaplanowało oburzenie, gdy jeden z ich grona zaprojektował plakat dla fabryki mydła. W dzisiejszej mowie zagadnienie brzmiałoby: Czy „*media*”, te produkowane masowo i komercyjne środki komunikowania się z ludźmi i wpływania na nich, mają być zaliczane do sztuki?

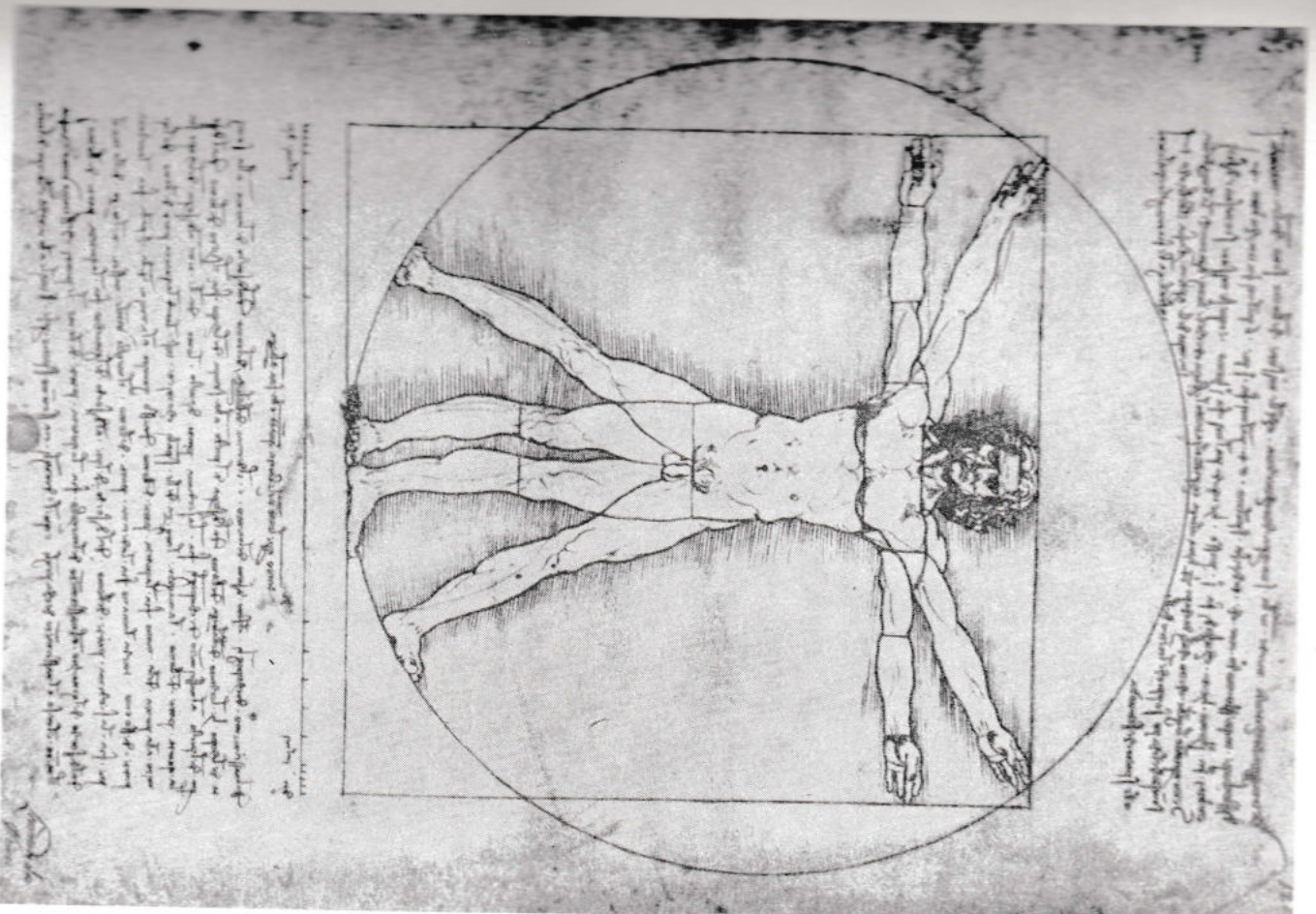
Czy *sprzętarstwo* jest sztuką? I ta sprawa wydawała się sporna; w tradycyjnym systemie sztuk nie figuruje ono, jednakże piękne sprzęty są umieszczane w muzeach sztuki. Podobnie ceramika, szkło, tkaniny, brąz; podobnie prace drukarzy i introligatorów. Przeciw zaliczaniu ich do sztuk wysuwano w XIX wieku argument, że nie mają dosyć pierwiastka intelektualnego, duchowego, aby być dziełami sztuki: będąc dziełem *pracy* raczej niż myśli i mając charakter *użytkowy*, nie są sztuką, a w żadnym razie czystą sztuką. Rzecz była sporna, bo w tym samym stuleciu William Morris i „*Art's Worker Guild*” walczyli o pełne zrównanie rzemiosł ze sztukami, o zerwanie z przeciwstawianiem czystych i użytkowych, z przesądem, że rzeczy użytkowe nie należą do sztuki. Zapewne, w serwisie porcelanowym trudno odnaleźć tę głębię myśli, co w dramacie, i tę pełnię wyrazu, co w symfonii, ale jeśli by to miało przemawiać przeciw przynależności serwisu do sztuki, to znaczyłoby, że sprawdzianem przynależności jest *nie tylko piękno*, ale także inne względy, jak *mysł* i *wyraz*.

I jeszcze: ludzie XIX wieku chętnie chodzili na *farsy* i operetki, ale wielu z nich zaprotestowałoby, gdyby ktoś operetki (nawet Offenbacha) chciał uważać za dzieła sztuki. To samo dotyczyło muzyki tanecznej (nawet walców Straussa). Dlaczego? Bo — mówiono — nie jest dość poważna i ideowa. Jak gdyby o przynależności do sztuki stanowił także poziom *powagi* i *moralności*.

Wszystko to wskazuje, że choć pojęcie sztuki zdawało się ustalone, w rzeczywistości nim nie było; sprawdzian przynależności do sztuki był wieloraki i chwiejny; w teorii sprawdzianem tym było piękno, ale w praktyce także udział myśli i ekspresji, poziom powagi i moralności, robota indywidualna, cel niekomercyjny.

Problemu, czy sztuka powinna być życiowo, praktycznie użyteczna, nie było wcale w starożytności, gdy pojęciem swym obejmowała też krawiectwo czy stolarstwo. Ale nie było go też później; można sądzić, że powszechny był pogląd taki: sztuka służy pięknu, urodzie życia; ale jeśli doraźnie, praktycznie czy społecznie, jest użyteczna, to tym lepiej. Nie jest to jej cel, ale pożądaný skutek. Zmieniło się to w XIX wieku, już w pierwszej połowie stulecia; wtedy powstało hasło *wyłącznie estetycznych* celów i skutków sztuki: *l'art pour l'art, sztuka dla sztuki*. Równie dobrze, jeśli nie lepiej, można było dać hasło: piękno dla piękna. Sociolog wytłumaczy, dlaczego pojawiło się właśnie w tym czasie i że pierwszą ojczyzną hasła była Francja. Filozof Victor Cousin w kursie uniwersyteckim z r. 1818 mówił: „Piękno w przyrodzie i w sztuce ma związek tylko z samym sobą. Sztuka nie jest narzędziem, ma własny cel”. Niewiele później literat Teofil Gautier w przedmowie do powieści *Albertus* z r. 1832: „Do czego to służy? Służy do tego, by było piękne. Czy to nie dosyć? Wchodząc do pozytywnego spisu poezja staje się prozą, z wolnej niewolnicą. W tym tkwi sztuka. Jest wolnością, zbytkiem, kwintencją (*efflorescence*), rozkwitem (*épanouissement*) duszy”. Dwa lata później w przedmowie do *Mademoiselle de Maupin* Gautier pisał: „Prawdziwie piękne jest jedynie to, co *nie służy do niczego*. Cokolwiek jest użyteczne, jest brzydkie”.

Starożytne pojęcie sztuki było jasne i wyraźne, ale dzisiejszym potrzebom już nie odpowiada. Pojęcie nowożytne bliższe jest tym potrzebom, ale nie jest jasne i wyraźne. Pierwsze pojęcie jest już



Leonardo da Vinci, Proporcje ciała odpowiadające prostym figuram geometrycznym, Wenecja, w Zbiorach Akademii.

tylko pojęciem historycznym, drugie, na pozór aktualne, domaga się korekty.

Wytworzyła się sytuacja taka: trudno było ustalić treść pojęcia, skoro jego zakres był nieustalony, a trudno było wyliczać zakres, skoro co do treści nie było zgody. Nie jest to sytuacja wyjątkowa, zwłaszcza dla pojęć tak ogólnych i tak bardzo używanych jak sztuka. Jej pojęcie cechowała i cechuje podwójna chwiejność:

A. Sztuka bywała w XIX wieku i bywa nadal rozumiana szeroko i liberalnie, tak iż obejmuje nie tylko owe 7 sztuk Batteux, ale również fotografię, film, sprzętarstwo, sztuki mechaniczne, użytkowe, stosowane. Można nawet przypuszczać, że takie rozumienie zyskało przewagę; jeśli nie miało jej jeszcze w XIX wieku, to ma ją obecnie. *Kultura materialna* na ogół nie jest w czambuł wyłączana ze sztuki. Boć wiele przedmiotów do niej należących, wytwarzanych przede wszystkim dla usprawnienia ludzkiego życia, jak krzesła do siedzenia, talerze do jedzenia, strzelby do polowania, zegary do mierzenia czasu — były i są wykonywane z intencją, by zarazem były dziełami sztuki. A niektóre z tych przedmiotów, robione wyłącznie z myślą o użytku, dają efekt artystyczny nie gorszy, a czasem lepszy od robionych z myślą o pięknie.

Tak samo jest ze „środkami masowego przekazu”: mają zawsze cel inny niż artystyczny, ale częstokroć miewają też i ten; i rzeczywiście, bywają przez znawców zaliczane do dzieł sztuki, niekiedy nawet do wysokiej ich kategorii, jak plakaty, począwszy od tych, które robił Toulouse-Lautrec. Wiek XIX, jeżeli zaliczył je do sztuki, to — tak samo jak przedmioty kultury materialnej — do „stosowanej”, którą stanowczo oddzielał od „czystej”, traktował jako rodzaj niższy, jak niepełną sztukę. Dziś przeciwstawienie to wyszło z użycia; stała się natomiast rzecz inna: pewna część teoretyków, od C. Bella i S. I. Witkiewicza, sztukę ogranicza do „czystej formy”, a przy takim ograniczeniu nie wchodzi do niej przedmioty kultury materialnej i masowego przekazu, co więcej, poza obrębem sztuki znajduje się wówczas wiele z dawnej sztuki „czystej”, z malarstwa, literatury. Nie ma więc zgody co do tego, jaki jest zakres sztuki, co do niej należy, a co nie należy.

II. Od początku poza pięknem bywały sztuce stawiane inne jeszcze wymagania: wymagania głębi i idei, mądrości i wzniosłości przeżyć. Dionizjos z Halikarnasu domagał się, by pobudziła „żarliwość duszy”, Plotyn — by „przypominała prawdziwy byt”, Michał Anioł, by „otwierała lot do nieba”, Novalis sądził, że prawdziwa sztuka jest „wizją Boga w przyrodzie”, Hegel — że jest „poznaniem praw ducha”. Inni natomiast artyści, teoretycy, odbiorcy wymagań takich nie stawiali: wystarczało, że twór cieszył oczy czy uszy, by był uznawany za dzieło sztuki. Tak było w dawnych wiekach, tak też jest obecnie; raz po raz dochodzą do głosu inne, szczególne, wyższe wymagania od sztuki, inne jej poza pięknem kryteria: że „wrywa z codzienności”, „pomnaża życie”, „uciekajacemu życiu daje kształt”. Ale kiedy indziej nazywane jest sztuką wszystko, cokolwiek podoba się i wzrusza, choć nie ma w sobie góryności czy głębi, bogactwa pomysłów czy zdolności kształtowania życia. Sztuka jest tedy rozumiana dwojako. Z tego wszystkiego, co w jednym znaczeniu jest zaliczane do sztuki, jedni do sztuki w drugim znaczeniu; i tylko ta górna połowa jest uznawana za prawdziwą sztukę; nawet ze sztuki „czystej” odpadają wówczas utwory mniej ambitne, mniej uduchowione, utwory mniejszych umysłów i talentów. W tym drugim rozumieniu sztuka jest *selekscją* sztuki w znaczeniu pierwszym, selekscją robioną ze stanowiska estetycznego, ale także ideowego i moralnego, ze stanowiska „pożywienia duchowego”, jakie daje. Wtedy uważana jest za sztukę tylko wielka, trwała, „zwyyczajająca czas”, jak pisał A. Malraux (*Le métamorphose des dieux*, 1958), będąca czymś więcej niż przyjemnością i rozrywką, jedynie ta, która ma „transcendentne powołanie”, jak mówi A. Koestler (*The Act of Creation*, 1964, s. 336). Fakt, że niekiedy tylko sztuka wyższa bywa uważana za sztukę, podobnie jak fakt, że kiedy indziej za nią uważana jest tylko sztuka czysta, powoduje nieokreśloność zakresu tego pojęcia.

A są inne jeszcze chwiejności w pojęciu: a) bądź obejmuje literaturę, bądź nie obejmuje (w zwrocie „sztuka i poezja”), b) bywa rozumiana w sensie bądź *działel*, bądź też *umiejędności* ich wytwórczania, c) bądź mówi się tak, jakby była *jedna* tylko sztuka o wielu odmianach (*ars una, species mille*), bądź jak gdyby było tyle sztuk,

ile odmian, jak gdyby malarstwo było jedną sztuką, rzeźba drugą, muzyka trzecią. Te formalne chwyciwości niedostatecznie uporządkowanego języka znaczą wszakże niewiele wobec tamtych dwu wielkich. To tamte najwięcej przyczyniają się do tego, że nie ma zgody co do treści pojęcia sztuki, że poszukiwania jej definicji nie dają zadowalającego wyniku.

V. Spory o pojęcie sztuki

Przy definiowaniu pojęć wygodnie jest korzystać z tradycyjnego przepisu: ustalić rodzaj, do którego definiowane pojęcie należy, a potem jego cechy swoiste. Otóż nie ma na ogół wątpliwości co do tego, co jest rodzajem, do którego należy sztuka: jest nim świadoma czynność ludzka lub (w innym odcieniu pojęcia) wytwórczość. Cała trudność leży w tym, by odnaleźć tę cechę czy te cechy *swoiste*, które oddzielają sztukę od innych czynności i wytworów człowieka.

W spadku po XVIII wieku pozostały dwie definicje: sztuka jest wytwarzaniem piękna i — sztuka jest naśladowaniem.

1. *Cechą swoistą sztuki jest to, że wytwarza piękno*; to klasyczna definicja stosowana od XVIII wieku. W maksymalnie skróconej postaci brzmi tak: sztuką nazywa się ten rodzaj produkcji ludzkiej, który mierza ku pięknu i osiąga je. U podłoża tej definicji leży przekonanie, że piękno jest intencją sztuki, jej celem, osiągnięciem, naczelną wartością, cechą rozpoznawczą. Myśl o związku sztuki i piękna jest bardzo dawna: „Służba muzom — pisał Platon (*Resp.* 403c) — powinna prowadzić do kochania piękna”. W dwa tysiące lat później L. B. Alberti (*Della Pittura*, II, s. 88) domagał się od malarza, by ponad wszystko starał się o to, by części jego dzieła „zbiegły się w jedno piękno”. Z tych sugestii wyłoniła się w końcu definicja sztuki — od Batteux zapanaowała w XVIII wieku, a w XIX była właściwie obowiązująca. Definicja ta jednak budzi dziś wątpliwości. Między innymi dlatego, że „piękno” nie jest wyrazem jednoznacznym. W znaczeniu

szerszym oznacza wszystko, co kto chce, jest wyrazem zachwytu czy upodobania raczej niż określeniem. W znaczeniu zaś węższym sprowadza się do rozważli, jasności, przejrzystości form; „piękne jest to, co harmonijne” (*pulchrum est quod commensuratum est*), jak określano w XVI wieku. Takie określenie piękna odpowiada sztuce klasycznej, wątpliwe natomiast jest, czy odpowiada sztuce gotyckiej, manierystycznej, barokowej, znacznej części sztuki XX wieku; nie może więc definiować całej sztuki.

2. *Cechą swoistą sztuki jest to, że odzwierciedla rzeczywistość*. W przeszłości w definicji tej najczęściej posługiwano się taką formułą: sztuka *naśladuje* rzeczywistość. Sokrates określał malarstwo jako odzwiercanie rzeczy widzialnych. A w dwa tysiące lat później Leonardo miał za „najbardziej godne pochwały to malarstwo, które wykazuje największą zgodność z rzeczą odtworzaną” (*Traктo*, frg. 411). Była to jednak dla obu definicja sztuki tylko odzwiercizel, takiej jak malarstwo, rzeźba, poezja. Dopiero w połowie XVIII wieku Batteux (ten sam, który wprowadził definicję sztuki — „piękno”) „usiłował — jak pisze — zastosować tę samą zasadę naśladowania także do muzyki i do sztuki gestu”; i dodając, że „sam się zdziwił, do jakiego stopnia i tym również sztukom zasada ta odpowiada”. Wyprowadził stąd wniosek, że naśladowanie natury jest wspólnym zadaniem sztuk; że stanowi właściwą ich definicję.

„Naśladowanie” od początku było wyrazem wieloznacznym; ale w sensie zwykłym, najbardziej rozpowszechnionym, nie odpowiada ani architekturze, ani muzyce, ani malarstwu abstrakcyjnemu, a tylko z zastrzeżeniem odpowiada malarstwu figuratywnemu i znacznej części literatury. Toteż definicja ta, niegdyś tak wązka, dziś jest tylko historycznym przypomnieniem. Pojawili się natomiast przynajmniej cztery nowe (lub względnie nowe) definicje.

3. *Cechą swoistą sztuki jest to, że nadaje rzeczom kształt*. Sztuka kształtuje rzeczy, czy — używając innych pokrewnych wyrazów — formuje je, materii i duchowi nadaje kształt, formę, strukturę. Temu jej rozumieniu właściwie dał wyraz już Arystoteles pisząc, że od dzieł sztuki, nie należy żądać nie ponad to, że mają pewien

kształt" (*Ethica Nicomach.* 1105 a 27). Wszakże dopiero niektórzy pisarze XX wieku sprowadzili tę cechę sztuki do jej definicji: najwcześniejsi i najskrajniejsi uczynili to Angliacy i Polacy: Bell, Fry, S. I. Witkiewicz, który pisze, że pojęcie twórczości artystycznej jest „równoznaczne z konstrukcją form” (*Nowe formy w malarstwie*, 1919).

Ta definicja podająca formę, kształt, jako swoistą własność sztuki, jest najbardziej współczesna, najbardziej dzisiejszego człowieka pociąga. Właszcza może w formule Augusta Zamoyskiego: „Sztuką jest wszystko, co powstało z potrzeby kształtu” („Zwrotnica”, nr 3, 1922). Wszakże i ta definicja napotyka na trudności.

Niestotne jest to, że operuje różnymi terminami: forma, kształt, konstrukcja, struktura. Są to bowiem terminy bliskożnaczne.

Obciąża natomiast definicję to, że wszystkie te terminy są — dwuznaczne. Gdy Witkiewicz mówi o „konstrukcjach”, że tworzenie ich „było, jest i będzie celem sztuki”, to ma na myśli „oderwane” konstrukcje. Większość natomiast dzisiejszych teoretyków sztuk pięknych czy literatury rozumie „formę” szerzej, tak iż obejmuje nie tylko formy oderwane, ale także konkretne, nie tylko konstruowane, ale także odtwarzane, czerpane z realnego świata.

Definicja Witkiewicza jest niewątpliwie za wąska, nie obejmuje wszystkich przedmiotów powszechnie nazywanych „sztuką”; Witkiewicz wcale zresztą nie zamierzał obejmować całego tego zakresu, znaczną jego część wykluczał, jego intencją nie była rekonstrukcja tradycyjnego pojęcia sztuki, lecz stworzenie nowego; jego definicja nie była sprawozdawcza, lecz regulująca czy wręcz arbitralna.

Zwykle, szerokie rozumienie formy czy konstrukcji jest natomiast za szerokie. Wszak nie tylko artysta, ale także inżynier, technik, konstruktor maszyn nadaje materii formę, kształt, strukturę. Jeśli więc definiuje się sztukę jako nadawanie formy, to trzeba formę bliżej określić; jako piękną czy jako działającą estetycznie, czy regularną, czy odpowiednią, czy silną, czy spoiwą itd. A nie inaczej jest, gdy do definicji wprowadza się „kształt” czy „strukturę”. Formę, kształt, strukturę ma wszystko, co istnieje, więc forma, kształt, struktura nie może stanowić swoistej cechy sztuki, lecz tylko jakaś szczególna forma, szczególny kształt, struktura.

Szczególną formę sztuki niektórzy artyści i teoretycy widzą w formie czystej: takiej, która przemawia sama za siebie (*intrinsic form*, jak ją nazywają Anglosasi) bez względu na to, co przedstawia i czemu służy. Wszakże używana i ceniona w sztuce jest też taka forma, która dobrze służy jakiemuś celowi; formę taką, nazywaną funkcjonalną, mają dzieła sztuki użytkowej, domy czy krzesła. A po trzecie, używana i ceniona w dziełach sztuki jest również forma odpowiadająca temu, co przedstawia: taka forma, nazywana przedstawiającą (*representational, extrinsic*), właściwa jest dziełom sztuki odtworczej, portretom czy krajobrazom. W sztuce występują formy zarówno czyste, jak funkcjonalne i przedstawiające; ale ani formy funkcjonalne, ani przedstawiające nie są formami „czystymi”.

Wniosek stąd: jeśli forma ma definiować sztukę, to nie każda forma; ale też niekoniecznie musi to być forma czysta. Więc definicja „swoistą cechą sztuki jest forma” jest zbyt szeroka, a definicja „swoistą cechą sztuki jest forma czysta” jest zbyt wąska. Formę bowiem ma nie tylko dzieło sztuki, ale też maszyna; a dzieła sztuki mają formę nie tylko czystą, ale także funkcjonalną i odtwórczą.

4. Cechą swoistą sztuki jest ekspresja. W myśl tej definicji cecha swoista sztuki tkwiłaby w postawie tego, kto dzieło wytwarza, w postawie artysty. Jest to definicja względnie nowa, przed XIX wiekiem pojawiała się tylko wyjątkowo. Większość dawniejszych teoretyków, mówiąc o sztuce, nie wspominała o ekspresji; a niektórzy, jak F. Patrizi w XVI wieku (*Della poetica*, 1586, s. 91), wręcz zaprzeczali, by była cechą poezji („*Espressione non è propria del poeta*”). Przemiana zaczęła się w XVIII wieku: u Condillaka, Diderota, potem u romantyków. Całkowicie zaś stosunek do ekspresji zmienił się w XX wieku. Klasycznymi obrońcami tego rozumienia sztuki stali się Croce, jego uczniowie i zwolennicy; im nimi filozofowie i psychologowie sztuki, ale także artyści, między nimi abstrakcyjni, jak Kandinsky. Jednakże rozumienie to jest zbyt wąskie, bo ekspresyjność jest cechą pewnych prądów i dzieł sztuki, jednakże nie wszystkich; nie zmieści się w nim sztuka konstrukcyjna.

5. *Cechą swoistą sztuki jest, że wywołuje przeżycia estetyczne.* Ta definicja dopatruje się swoistej cechy sztuki w jej działaniu *na odbiorców*. A więc nie w samych dziełach. Mimo to przesunicie (typowe dla XIX i XX wieku), jest to definicja podobna do tej, która swoistą cechę sztuki widziała w pięknie. Można ją również sformułować tak: *cechą swoistą sztuki jest — że wywołuje doznanie piękna.*

Trudności tej definicji są podobne do trudności tamtej. Termin „przeżycie estetyczne” jest niewiele bardziej jednoznaczny i wyraźny niż termin „piękno”. Jest to definicja zbyt szeroka, bo nie tylko dzieła sztuki wywołują przeżycia estetyczne; potrzebne byłoby ograniczenie, np. że swoistą cechę sztuki jest nie tylko to, że wywołuje przeżycie estetyczne, ale że ma *na celu* ich wywoływanie; a to jest wątpliwe. Z drugiej strony: jest to też definicja zbyt wąska. I to głównie spowodowało w XX wieku przeciw niej opozycję. Możemy określać sztukę przez jej działanie, ale działanie to nie jest wyłącznie działaniem estetycznym. Jeśli mówimy, że coś działa estetycznie, to mamy na myśli, że wywołuje zachwyty albo wzruszenie; a działanie niektórych dzieł sztuki, w szczególności dzieł naszego stulecia, ma charakter inny. To właśnie spowodowało wysunięcie jeszcze innej definicji. Miłanowicie:

6. *Cechą swoistą sztuki jest, że wywołuje wstrząs.* I ta definicja sztuki odwołuje się do jej działania na odbiorców, ale — rozumie je inaczej niż definicja poprzednia. Wypłynęła później od innych, jest typową definicją naszych czasów. Wielu jest dziś plastyków, pisarzy, muzyków, dla których zadaniem i osiągnięciem sztuki nie jest wywoływanie przeżyć estetycznych, lecz — *przeżyć silnych, wstrząsu, „szoku”*. Dzieło udane jest dziełem, które wstrząsa. Inaczej: zadaniem sztuki jest nie ekspresja, lecz — *impresja*, w naturalnym znaczeniu tego wyrazu, czyli — wrażenie, silne wrażenie, silne *uderzenie* w odbiorcę. Bergson (*Les données immédiates*, 1889, s. 12) wyraził to wcześniej bodaj od innych, pisząc już wtedy: „Sztuka raczej wraza się w psychikę ludzką niż ją wyraża”. (*L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer*.) Jeśli w myśl poprzedniej definicji miała wywoływać przeżycia na skali od zachwyty do wzruszenia, to w myśl tej wywołuje przeżycia na skali od wzruszenia do wstrząsu. Taka

definicja odpowiada sztuce artystów awangardowych. Ale za to nie odpowiada innej sztuce, w szczególności tej, którą nazywamy *klasyczną*; jako definicja całości sztuki jest również zbyt wąska.

Szcześć definicji jednego i tego samego zjawiska to dużo. A jeszcze każda z sześciu ma warianty, ma swe postaci rozwinięte lub zwężone. Przykładem ich byłaby definicja wywodząca się od E. Cassirera, a rozwinięta przez S. Langer, która określa sztukę jako *tworzenie form*, ale tylko — *form symbolicznych*.

A poza tymi fundamentalnymi sześcioma definicjami, ich wariantami i kombinacjami można by myśleć o innych jeszcze⁵. Na przykład o definicji opartej o pojęcie *doskonałości*. Można by się przy tym odwołać nawet do pisarzy z poprzednich stuleci, do szkoły Wolffa, do Diderota. Byłaby to jednak definicja zbyt szeroka: bo doskonałe mogą być też osiągnięcia nauki i ustroje społeczne. A zarzeczem za wąska: może tylko nieliczne, najznakomitsze dzieła sztuki są doskonałe. Co więcej: Jak stwierdzić ich doskonałość? Jaka może być jej miara?

Ma jeszcze inne możliwości definicji: „Cechą swoistą sztuki jest *twórczość*”; to jednak byłaby definicja zbyt szeroka, bo twórczość jest nie tylko w sztuce, ale w nauce, technice, organizacji społecznej. Albo: „Cechą swoistą sztuki jest *wytwarzanie bez reguli*” (byłaby to definicja szczególna przez to, że stanowiłaby przeciwieństwo starożytnej definicji sztuki). Ta znów definicja byłaby zbyt wąska. Podobnie taka definicja: „Cechą swoistą sztuki jest *wytwarzanie rzeczy nieralnych*”, czyli — jak mówiono już w starożytności — „wytwarzanie iluzji”.

Inna rzecz, że żadna z wysuwanych definicji nie jest bez podstawy: *zawłaszcza* owe sześć fundamentalnych definicji. Każda z nich bowiem może się powołać na *pewne* dzieła sztuki, bardziej lub mniej *bezne*, na pewne typy i prądy w sztuce. Ale rzecz w tym, że żadna z nich nie odpowiada wszystkim, a to jest dla definicji niezbędne; żadna nie obejmuje całego zakresu przedmiotów nazywanych „sztuką”. Wszystkie te definicje są zbyt wąskie.

⁵ Part of Eastowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1930; R. Oelbrecht, *Ästhetik der Gegenwart*, 1932; G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, 1960.

Okazuje się szczególny stan rzeczy: posługujemy się wyrazem „sztuka” z sensem, pozwala on nam porozumieć się między sobą, mamy pojęcie sztuki — a określić go nie potrafimy. Jednakże ostatecznie nie może to dziwić: klasa przedmiotów nazywanych „sztuką” jest bowiem nie tylko rozległa, ale niejednolita. Tak niejednolita, że dawniejsze czasy — aż po Renesans — klasy tej w ogóle nie uformowały; dopiero czasy nowe połączyły mniejsze klasy — literaturę i plastykę, sztuki czyste i stosowane — i usiłowały zdefiniować to szerokie pojęcie sztuki. Usiłowania te napotykały trudności. I obok prób definicji zjawił się w połowie XX wieku pogląd, że definicja sztuki nie tylko jest trudna, ale nie jest w ogóle możliwa.

VI. Rezygnacja z definicji

W tym czasie pojawił się i znalazł oddźwięk pogląd ogólniejszej natury: że wśród nazw, jakimi się posługujemy, są takie, które nie poddają się definicji; są bowiem używane w sposób luźny, nieokreślony i przedmioty przez nie oznaczane nie mają cech wspólnych. Mają jedynie „podobieństwo rodzinne”, jak mówił L. Wittgenstein, który myśli tę zainicjował i poparł swym autorytetem. Pojęcia tego rodzaju nazwano „otwartymi”. Zaliczono do nich niebawem podstawowe pojęcia estetyki: pojęcia piękna, wartości estetycznej, a także sztuki. Rzecznikiem uznania pojęcia sztuki za „otwarte” stał się amerykański estetyk M. Weitz. Pisał on (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1957): „Niepodobna po- dać koniecznych i wystarczających właściwości sztuki — dlatego jej teoria jest logicznie niemożliwa, a nie tylko faktycznie trudna”. Sztuka jest twórczością, „artyści zawsze mogą stworzyć rzeczy, jakich nie było, dlatego warunki sztuki nie mogą być wymienione w sposób wyczerpujący”. Toteż, „podstawowe twierdzenie, że sztuka może być ujęta w realną czy jakąkolwiek prawdziwą definicję, jest twierdzeniem fałszywym”.

Argumentacja Weitza, jeśli jest słuszna, to trafia nie tylko w sztukę, ale także w inne dziedziny: nauki i techniki. W ich rozwoju bowiem

również jest twórczość. Jeśli wysunięte przez niego trudności niemożliwiają definicję „sztuki”, to także definicję „maszyn”. A ponieważ powstają nowe gatunki roślin i zwierząt — więc pojęcie „rośliny” i „zwierzęcia” musiałoby również być otwarte. I rzeczywiście, Weitz przyznaje, że zamknięte pojęcia są jedynie w logice i matematyce. Jeśli więc definicja sztuki ginie, to w katastrofie żywiołowej pochłaniającej olbrzymią większość definicji.

Weitz sądzi, że definicja sztuki nie jest nam naprawdę potrzebna, bo i bez niej możemy się porozumieć na temat sztuki. Jest to prawda — o ile chodzi o rozmowy potoczne; dla ściślejszych do- ciekani natomiast brak definicji na pewno nie jest korzystny. Ten wzgląd skłania do uporu, do szukania definicji na innej drodze, skoro dotychczasowa zawiodła.

Z tego, że „tradycyjna estetyka oparta jest na błędzie”, w dwa lata później (1958) wystąpił również W. E. Kennick: (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*): Błędem estetyki jest właśnie, że sztukę usiłowała definiować. Można, jak pisał, definiować „nóż” bo nóż ma określoną funkcję, a sztuka funkcji takiej nie ma. Nie ma „ogólnych reguł, standardów, sprawdzianów, kanonów czy praw, które by można stosować do wszystkich dzieł sztuki”. Nie ma cechy, która by była cechą wspólną wszystkich dzieł sztuki”. Niedobrze jest „Szekspira i Ajschylosa mierzyć tą samą miarą”. Wszystko to jest słuszne; ale — nie wynika stąd niemożliwość definicji.

Wielorakość tego, co nazywamy sztuką, jest faktem. W różnych czasach, krajach, prądach, stylach dzieła sztuki nie tylko mają różne formy, ale spełniają różne funkcje, są wyrazami różnych intencji i w różny sposób działają. Jak píše angielski filozof R. Hampshire (*Logic and Apperiation*, 1967), nie jest prawdą, jakoby wszystkie dzieła sztuki po wszystkie czasy i dla wszystkich ludzi zaspokajały te same potrzeby i zainteresowania. Wszakże konsekwencją tej wielorakości nie jest rezygnacja z definicji, lecz — szukanie innej definicji.

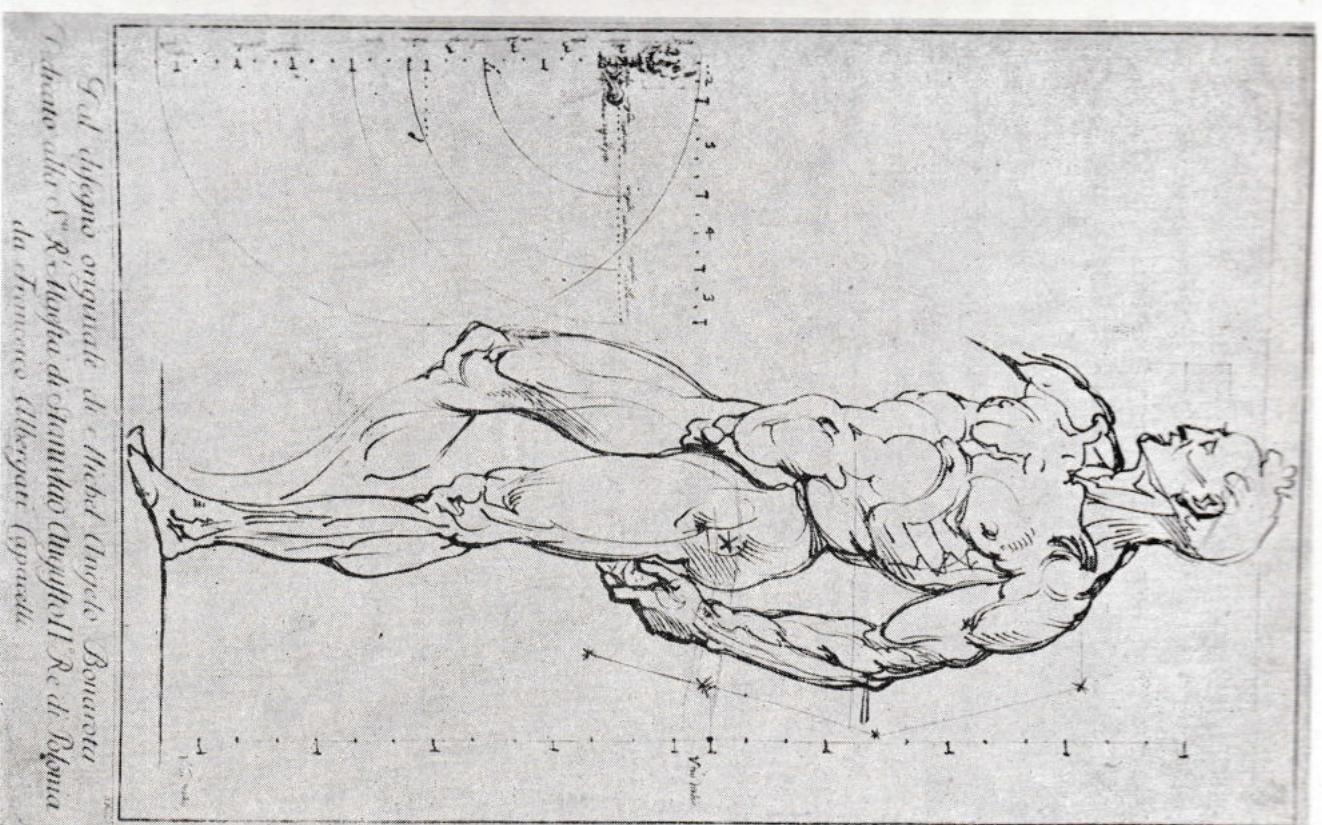
Można korzystać z Wittgensteinowskiego porównania pojęcia z rodziną, ale raczej w innej wersji, w której porównanie będzie trafniejsze. Mianowicie: w skład każdej rodziny wchodzi wiele rodzin, jedne od strony ojca, inne — matki. W dawniejszych czasach ten, kto chciał wstąpić do zakonu rycerskiego, był obowiązany

do podania (jak brzmiała formuła) „rodzin w skład jego rodziny wchodzących”. Otóż podobny obowiązek zdaje się ciążyć na tym, kto chce zdefiniować pojęcie takie, jakim jest pojęcie sztuki. W skład takiego pojęcia wchodzi *pewna ilość rodzin*; definicja wymaga wymienienia tych wielu rodzin wchodzących w skład jednej. W tym przypadku — wielu rodzin wchodzących w skład sztuki.

Z wywodów powyższych wypływają trzy wnioski ogólne, jeden dla przeszłości pojęcia sztuki, drugi dla jego teraźniejszości, trzeci dla przyszłości. Co do przeszłości europejskiej, to zawiera ona naprawdę tylko historię nazwy „sztuka”, a nie pojęcia, bo tylko nazwa trwała, a pojęcie się zmieniało; wprawdzie stopniowo, ale całkowicie: we wcześniejszych wiekach tej samej nazwie „sztuka” odpowiadało inne pojęcie niż w późniejszych. Co do teraźniejszości: uformowała ona pod nazwą sztuki takie pojęcie, które na próżno usiłuje się określić. A co pozostaje dla przyszłości? Można, oczywiście, określać sztukę jak kto chce. Można powiedzieć: „Sztuka jest konstruowaniem czystych form”, tak zrobił S. I. Witkiewicz. Albo: „Sztuka jest odzwierciedlaniem rzeczywistości”, tak czyniło i czyni wielu. Albo: „Sztuka jest ekspresją”, tak ją określał Croce. Wszystko są to określenia szczególnego rodzaju: nie odwarzają pojęcia, jakim się ogół posługuje, lecz ustanawiają inne, jakie dany autor chce przyjąć. Są to definicje „regulujące” i po części przynajmniej „arbitralne”. Pod tą samą nazwą sztuki stwarzają nowe jej pojęcia, o innej treści i innym zakresie. Taki zabieg może być przydatny, jeśli używanego przez dzisiejszy ogół pojęcia sztuki nie da się rozwikłać; ale póki można, lepiej jest próbować innej drogi. Droga taką zdaje się być uwzględnienie tych wielu rodzin, które wchodzi do rodziny sztuki.

VII. Definicja alternatywna

Przedmioty, które zaliczamy do sztuki, które wchodzi do jej pojęcia, mają różne funkcje: przedstawiają rzeczy, jakie istnieją, ale także konstruują takie, jakich nie ma. Nie tylko konstruują



3. Michel Anioł Buonarroti, Akt z obliczeniem proporcji (Kopia z XVIII wieku), Gabinet Rycin UW.
 „Dal Disegno originale de Michel Angelo Bonarota dedicato alla S^{ma} R. Maestria di Stanislao Augusto II Re di Polonia da Francesco Albeggiani Capaccio”

I przedstawiając zeczy zewnętrzne, ale także wyrażając życie wewnętrzne. Nie tylko wyrażają życie wewnętrzne artysty, ale także pobudzają życie wewnętrzne odbiorcy. Pobudzając odbiorcę nie tylko dają mu zadowolenie, ale także wzruszają go, uderzają w niego, wstrząsają nim, wzbogacają, pogłębiają jego życie. Wszystko to są bezsporne funkcje sztuki; żadnej z nich niepodobna zaprzeczyć.

Ale też do żadnej z tych funkcji nie można sztuki zredukować. Definicja sztuki jako odtworzenia rzeczy obejmuje tylko część sztuki, nie całą sztukę. Tak samo definicja jej jako konstrukcji czy definicja jako ekspresji. Żadna z tych definicji nie jest pełną rekonstrukcją znaczenia, jakie wyraz „sztuka” w mowie naszej posiada; każda z nich wymienia tylko jedną rodzinę wchodzącą w skład sztuki, a pomija inne rodziny. Dlatego wszystkie te definicje są niepoprawne.

Należy odwołać się do jeszcze ogólniejszego stanu rzeczy: Oto czynności człowieka są w ogóle wielorakie — jedne są wykonywane dla pewnych przyczyn, inne w pewnych celach — tańczy on *dlatego*, że ma ochotę, a buduje dom *po to*, by mieć schron. Sztukę zaś uprawia zarówno z pewnych przyczyn (np. z potrzeby kształtu), jak w pewnych celach. To jedno ze źródeł trudności związanych z pojęciem sztuki. Co więcej, sztuka jest wykonywana z różnych przyczyn i w różnych celach. Cele wytwórcy mogą być inne niż cele odbiorcy. Podobne dzieła mogą być wykonywane w różnych celach, a różne dzieła dla celów podobnych. Początek definicji sztuki jest łatwy, bo pewne jest, że sztuka jest czynnością człowieka, a nie wytworem natury. I jest czynnością świadomą, nie odruchem czy dziełem przypadku: nie będzie wszak dziełem sztuki deseni, jaki osiągamy rzucając gąbkę o ścianę, by użyć przykładu Leonarda. Oddzielenie sztuki od natury jest łatwe.

Natomiast trudne jest oddzielenie sztuki od innych czynności ludzkich, trudno jest ustalić, jakie cechy przysługują tylko sztuce, a nie przysługują innym postaciom kultury. Używając tradycyjnej formuły powiemy, że w definicji sztuki *genus* nie podlega wątpliwości, natomiast jest trudno ustalić, jaka jest *differentia specifica* sztuki. Dzieła sztuki, sonet i gmach, ozdoba komoda i sonata, tak bardzo się między sobą różnią, że można wątpić, czy znajdują się cechy im wszystkim wspólne. Toteż cech tych teoretycy szukają

od dawna nie tyle w samych dziełach sztuki, ile w jej stosunku do rzeczywistości, w jej intencji lub jej działaniu na ludzi. Wszakże i te punkty widzenia nie ujawniły takiej własności, która by zawsze występowała w sztuce, a nie występowała w żadnej innej czynności człowieka.

Z punktu widzenia intencji sztuki: jedne jej dzieła powstały z potrzeby utrwalenia rzeczywistości, ale inne z potrzeby kształtu, jeszcze zaś inne z potrzeby ekspresji.

Z punktu widzenia działania sztuki na ludzi: wiele jej dzieł budzi swoiste przeżycia estetyczne, których istotnym składnikiem są uczucia upodobania czy zachwytu; ale inne działają inaczej: są źródłem wzruszenia albo silnym uderzeniem, wstrząsem, a to jest co innego niż upodobanie i zachwyt.

Z punktu widzenia stosunku sztuki do rzeczywistości: znaczna jej część odwarza konkretną rzeczywistość; jeśli nie wiernie, to przynajmniej swobodnie; ale jeszcze inna część wytwarza abstrakcyjne kształty. Jedne dzieła sztuki utrwalają to, co jest, inne konstruują to, czego nie było.

Z punktu widzenia wartości sztuki wiele jej dzieł cechuje piękno; ale inne dzieła cechuje wdzięk, subtelność, wzniosłość bądź jeszcze inne wartości estetyczne. A wartości tych — jak to ostatnio podkreślał M. Beardsley (*Aesthetic Experience Regained*, 1969) — niepodobna wyliczyć.

Wniosek: Jakkolwiek będziemy określać sztukę — wszystko jedno, czy będziemy się odwoływać do jej intencji, jej stosunku do rzeczywistości, jej działania, jej wartości — zawsze kończymy na *alternatywie*, na formule: „bądź-bądź”.

Określając sztukę przez intencję, musimy powiedzieć, że intencją jej jest bądź potrzeba utrwalenia rzeczywistości, bądź potrzeba kształtu, bądź potrzeba ekspresji. Będzie to więc definicja alternatywna. Ale nie dość tego. Nawet taka alternatywna definicja nie będzie jeszcze poprawna: nie wszystko bowiem, co powstało z potrzeby rzeczywistości, kształtu czy ekspresji, zaliczamy do sztuki; zaliczamy tylko to, co jest zdolne wzbudzić zachwyt, wzruszenie bądź wstrząs. Definicja dzieła sztuki musi zatem liczyć się nie tylko z intencją, ale także z działaniem.

Analogicznie rzecz się mieć będzie, jeśli podejmiemy definicję sztuki przez jej działanie: będzie to definicja alternatywna, bo do

wytworów sztuki zaliczamy te, które bądź zachwycają, bądź wzruszają, bądź wstrząsają. A i to nie będzie jeszcze definicja poprawna: bo utwór, który zachwyca, wzrusza czy wstrząsa, o tyle tylko zaliczamy do sztuki, o ile powstał z potrzeby kształtu lub potrzeby ekspresji.

Wniosek: Definicja sztuki musi zarówno uwzględnić jej intencję, jak i działanie; a zarówno intencja, jak i działanie mogą być takie lub inne. Będzie to więc definicja nie tylko alternatywna, ale podwójnie alternatywna. Będzie mieć mniej więcej taki kształt: Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć — jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać.

Definicja *dzieła* sztuki mieć będzie kształt niewiele tylko odmienny: Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać.

Takie wydaje się obecne stadium długich i złożonych dziejów w pojęcia sztuki.

VIII. Definicja a teorie

Jeśli w ten sposób zamknięta jest sprawa definicji sztuki, to otwarta pozostaje sprawa jej teorii. To znaczy: Jeśli zdołaliśmy wyodrębnić zjawisko sztuki, to pozostaje inne jeszcze zadanie — wytłumaczyć ją. Jeśli sztuka jest odtwarzaniem, konstrukcją i ekspresją, to dlaczego i po co wykonujemy te czynności, dlaczego i po co odtwarzamy rzeczy, konstruujemy formy, wyrażamy przeżycia? Jakie jest tych czynności źródło i cel?

Na pytania te od wieków znane są względnie proste odpowiedzi, w szczególności trzy. Jedna — że odtwarzanie, konstruowanie, ekspresja są *naturalnym popędem* i potrzebą człowieka. Przeto nie potrzebują legitymować się inną przyczyną i celem. Odtwarza-

my, konstruujemy, dajemy wyraz przeżyciom, bo tak chcemy; zbędne jest dalej pytać i szukać wytłumaczenia.

Druga odpowiedź mówi, że czynności te mają cel i że jest to cel zupełnie prosty: odtwarzamy, konstruujemy, wypowiadamy się, bo to nam sprawia przyjemność, i wytwarzamy przez to przedmioty, które się ludziom podobają i im również sprawiają *przyjemność*. Innego wytłumaczenia niż to hedonistyczne dać nie można i nie trzeba.

Trzecia odpowiedź jest przyznaniem się do *niewiedzy*. Jest odpowiedzią sceptyczną. Przypomniałszy słowa Kwintyliana, że „uczeni znają się na teorii sztuki, a nieuczni na rozkoszy, jaką ona daje” (*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem: Inst. or. II. 17.42*), sceptyk powie: Teorii sztuki nie znaleźliśmy i musimy się bez niej obejść, dość nam, że znajdujemy w sztuce zadowolenie. Długie wieki zadawała się tymi odpowiedziami, jedną, drugą czy trzecią. Jednakże raz po raz pojawiały się inne teorie sztuki: że jest służbą Bogu; rachunkiem sumienia; krytyką społeczeństwa; projektowaniem nowego świata. Szczególnie nasz czas nie zadowala się tamtymi prostymi teoriami. Nie wydał wielkiej teorii, która znalazłaby powszechne uznanie; żadnej też nie opracował szczegółowej. Raczej dał różne zapowiedzi teorii; niech przypomnijmy cztery z nich będą tu wspomniane.

Jedna powiada, że sztuka służy temu, by odnaleźć, rozpoznać, opisać, utrwalić nasze przeżycia, *wewnętrzną rzeczywistość*. Stanisław Witkiewicz tak pisał do syna (list z 21 I 1905): „Przy malowaniu dąż tylko do bezwzględnej oddania tego obrazu, który masz na myśli. Malarstwo jest *ukazaniem sobie i innym* tego obrazu, który się w nas tworzy”. Jest to teoria podobna do „teorii ekspresji”, ale sięga głębiej — sztuka jest nie tyle wyrażeniem, ile poznawaniem życia wewnętrznego.

Druga ujmuje sztukę jako odtworzenie tego, co w świecie jest *wieczne*. Stanisław Przybyszewski pisał (*Confiteor*, w „Życiu”, III, 1899): „Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wieczne, niezależne od wszelkich zmian i przypadkowości, niezawisłe ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istotności, tj. *duszy, życia duszy we wszystkich jej przejawach*”.

Trzecia zapowiedź teorii: Sztuka jest sposobem uchwycenia tego, co inaczej nie jest uchwytnie, co przekracza ludzkie doświadczenie.

Wielki rzeźbiarz August Zamovyski mówił, że: „Sztuka jest *zobrazowaniem rzeczy nie poddanych naszym zmysłom*” (*L'art est la figuration des choses non soumises à nos sens*). Sztuka w takim rozumieniu jest usiłowaniem przetrwania granic naszego zwykłego życia. Jest wysiłkiem, by odnaleźć, rozpoznać, uchwycić rzeczy, których istnienia domyślamy się, a których inaczej uchwycić nie umiemy.

Czwarta zapowiedź teorii: „Sztuka jest *samowolą geniusza*”, jak mówił Adolf Loos, znakomity architekt i głęboki myśliciel (*Ornament und Erziehung*, 1910). Ta samowola zdolna jest znaleźć to, czego zwykły człowiek nie znajduje. I może, wieść ludzi coraz dalej i dalej, i coraz wyżej i wyżej”. To jest sensem sztuki, nie zaś to, by wytwarzać rzeczy, które się podobają, sprawiają przyjemność, ozdabiają otoczenie. O ozdoby i przyjemności niech się troszczy rzemiosło.

IX. Terazniejszość

Powysze dane o pojęciu i teorii sztuki stosują się do niedawnej przeszłości, nie wystarczają natomiast do określenia terazniejszości. W tym czasie zaszły zmiany tak duże, że objęły nawet samo pojęcie, definicję sztuki.

A. Aby zrozumieć terazniejszość sztuki, dobrze jest sięgnąć do sztuki XIX wieku. Miała cechy diametralnie różne od dzisiejszej: przede wszystkim programową ukladność, czyli poddanie się smakowi ogółu i związaną z tym konwencjonalność, podczas gdy sztuka terazniejsza jest programowo opozycyjna. Wszystko je dzieli: sztuka konwencjonalna usiłowała wytwarzać rzeczy piękne raczej niż nowe; terazniejsza — odwrotnie. A także: tamta chciała odbiorców cieszyć raczej niż nimi wstrząsać; i pod tym względem postawa terazniejszej jest odwrotna. Sztuka nowa wyrosła z dawnej na drodze sprzeciwu. Nazywając zastęp buntowniczych artystów „awangardą” i przedstawiając rzecz z uproszczeniem, można powiedzieć, że przemiana dokonała się w trzech etapach: etap awangardy wyklętej — wojującej — zwycięskiej.

Etap pierwszy przypada jeszcze na wiek XIX, na czas, gdy pano-

wala sztuka konwencjonalna; znaleźli się jednak wówczas poeci-dyncy pisarze i artyści niezależni, nie liczący się z opinią, promokujący ją, dziś sławni, wówczas „wyklęci” (*maudits*). Wśród pisarzy byli tacy, jak Poë (urodzony już w 1804), Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. W ostatniej tercji stulecia opozycjoniści nie tylko stali się liczniejsi, ale także zrzeszeni; w tym czasie uformowały się szkoły symbolistów i impresjonistów. Jednakże awangarda nie miała jeszcze szerszego uznania i wpływu. W XX wieku natomiast stała się zjawiskiem coraz mniej zwalczanym, coraz bardziej podziwianym, wręcz pokazowym. Wtedy powstały wielkie awangardowe ugrupowania, jak surrealizm i futurizm, specjalnie wśród artystów kubizm, abstrakcjonizm, ekspresjonizm, jeszcze inne w literaturze i muzyce. Ta awangarda doprowadziła szybko do tego, że w sztuce wolność stała się nie tylko dopuszczalna, ale wręcz wymagana; skończyło się skrepowanie artystów.

Po pierwszej, a szczególnie po drugiej Wojnie Światowej, awangarda była już zwycięska. Artyści awangardowi łamiący konwencje stali się poszukiwani, szczególnie cenieni, sławni, wysoko płatni.

Artyści konserwatywni zostali zepchnięci na pozycje obronne, rutowali się naśladowaniem awangardy. Odtąd liczy się tylko ona. Jeśli modernizmem nazywać walczącą awangardę, to można powiedzieć, że od wojen zaczął się okres postmodernizmu. Awangardy właściwie już nie ma, gdyż jest tylko awangarda.

B. Awangarda zwyciężyła dzięki talentowi artystów, ale także dzięki swej inności, której zawdzięczała swą atrakcyjność. Inność stała się też jej programem: niech będzie inaczej niż było. Inność wniosła awangardę na szczyt i ona tylko może ją na szczycie utrzymać. Była inna od sztuki konwencjonalnej, teraz musi być inna od samej siebie, musi nieustannie być nowa. W zwycięskiej awangardzie zmiany form są stałe, prawie coroczne; zmiany form, programów, koncepcji, haseł, teorii, nazw, pojęć szybsze są niż były kiedykolwiek w przeszłości, choć nie ma pomysłów w tej sferze, co kubizm czy surrealizm. Francuski teoretyk A. Moles (*Science de l'art*, III, s. 23) napisał: „Sztuka z buntu stała się protestem” (*L'art de revolte est devenu profession*). Może jeszcze szuszniej byłoby powiedzieć, że w sztuce bunt stał się profesją (*en art la revolte est devenue profession*). A francuski malarz Dubuffet

powiada (*Prospectus*, I, 25): „Sztuka w istocie swej jest nowością. Także poglądy na sztukę powinny być nowością. Jedynym ustrojem korzystnym dla sztuki jest rewolucja w permanencji”.

Cechą awangardy jest nie tylko nowość, ale także skrajność. Liczba zaś rozwiązań skrajnych jest ograniczona. Połączenie natomiast tych dwóch skłonności — ku nowości i ku skrajności — dało przemianom postać przetrzucania się z krańca na kraniec, polaryzacji, odchodzenia i wracania na krańcowe pozycje. Przyczyny tego były jeszcze głębsze: dzisiejszy artysta ma rozbieżne intencje — chce być sobą, a zarazem wytwarzać środki masowego przekazu, należy do ery technicznej, a zarazem chciałby „łowić tajemnicę” w nieznanym świecie.

Jakie są więc cechy zwycięskiej awangardy. Działa konstrukcją czy ekspresją? Jedno i drugie. Raz po raz jest skrajnie konstrukcyjna i skrajnie ekspresyjna. A także: Czy jest sztuką reguły, czy temperamentu? Jedno i drugie, w jednym odłamie aspiruje do reguły, w drugim poddaje się temperamentom. Chce być techniką czy metafizyką? Jedno i drugie, zależnie od rocznika i środowiska. Na przemian jest traktowana jako zawód, to znów wypływa hasło, że „każdy jest artystą” i że „sztuka jest na ulicy”.

Sztukę naszego czasu niejednokrotnie usiłowano określić. Znane są m.i. określenia H. Sedlmayra (*Verlust der Mitte*, 1961, zwłaszcza s. 114): cechuje ją upodobanie do niższych funkcji życia (*Zug nach unten*), do form prymitywnych, form nieorganicznych, form absurdalnych, desakralizacja, autonomia człowieka, nad którym nie ma sił wyższych. Określenia trafne, ale połowiczne. Stosują się do połowy dzisiejszej sztuki, ale druga jej połowa ma aspiracje biegunowo odmienne: metafizyczne, sakralne. Jeśli metafizyki nie przejmują od filozofów, to dlatego, że sama chce ją wyrazić obrazami, rzeźbami, dźwiękami. „W moim przekonaniu — pisze malarz awangardy Ben Nicholson — malarstwo jest w swej istocie tym samym, co przeżycia religijne”. Inny artysta, Chirico, malarstwo swe określa jako „*pittura metafisica*”.

C. Przemiany, jakie dokonały się w formach sztuki, nie należą w zasadzie do niniejszych rozważań, zostały jednakże zaznaczone, bo wpłynęły na teorię sztuki, a nawet na samo jej pojęcie. Pojęcie to, które ustaliło się po dwóch tysiącach lat rozwoju, miało

między innymi takie właściwości. Po pierwsze, implikowało, że sztuka jest częścią *kultury*. Po drugie, że sztuka powstaje dzięki *umiejętności*. Po trzecie, że dzięki swoistym własnościom stanowi jakby *oddzielną* prowincję w świecie. Po czwarte, że zmierza ku temu, by dać życie *dziełom sztuki*; w dziełach leży jej sens, dla nich jest ceniona; nazwę „sztuka” daje się dziełom artysty, a nie tylko jego umiejętności.

Tym do niedawna bez dyskusji przyjmowanym tezem o sztuce przeciwstawiają się niektórzy artyści i teoretycy naszych czasów, a nawet całe ich grupy.

1. Pojawiła się koncepcja, że *kultura* szkodzi sztuce. Skrajnym rzecznikiem tej koncepcji jest J. Dubuffet, „zawodowy opozycjonista i wróg kultury”; twierdzi, że kultura dławi wszystkich, a w szczególności artystów. Dlatego jest przeciwnikiem tradycji europejskiej, przeciwnikiem Greków, piękna w sztuce, przeciwnikiem jej racjonalności, literackiego języka.

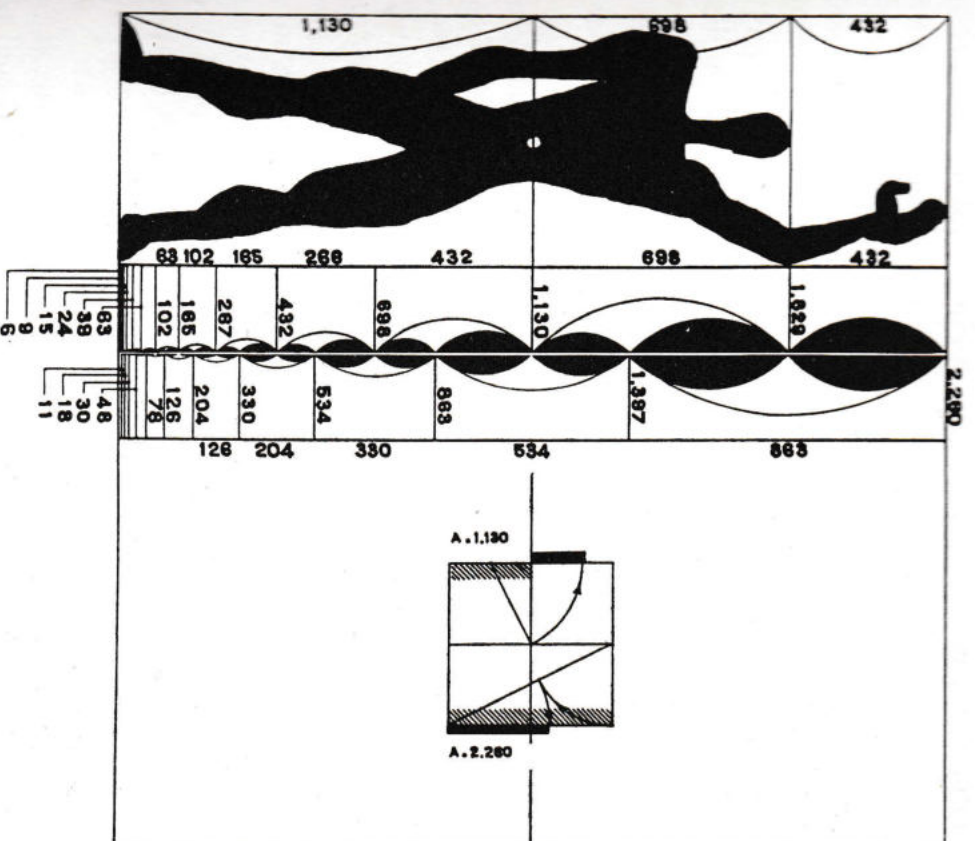
2. W prastarym greckim pojęciu sztuka była *umiejętnością*, artysta zaś zawodowcem, który umiejętność tę posiada. I mimo wszystkie przemiany, jakie dwutyсяcletnia historia wprowadziła do pojęcia sztuki, ten motyw w nim pozostał: sztuka jest umiejętnością wytwarzania rzeczy pięknych czy przyjemnych. Tymczasem w dzisiejszej zwycięskiej awangardzie pojawiła się przeciw temu opozycja. Hasło „końca sztuki” (*l'art est mort*) znaczy przede wszystkim: koniec sztuki umiejętności, zawodowej. Może ją uprawiać ktokolwiek i jak chce. „Sztuka jest na ulicy”, poetą może być każdy, jak już dawniej mówił Lautréamont. Albo jak później H. Arp: „Wszystko jest sztuką”. Ostatnio zaś polski pisarz (M. Potybski, *Ikonosfera*, 1972): „Dziełem sztuki staje się wszystko, co potrafi skupić na sobie uwagę”.

3. Przekonanie, że sztuka stanowi *oddzielną* prowincję w naszym świecie, doprowadziło nawet do teorii, że należy ją izolować, że wtedy dopiero jej dzieła działają właściwie; temu służą rany obrazów, cokoły rzeźb, kurtyny w teatrze. Teraz zaś powstała teoria przeciwna: sztuka działa właściwie, gdy jest *wtopiona* w rzeczywistość. Amerykański rzeźbiarz Robert Morris twierdzi, że

układanie kamieni, kopanie ziemi, jednym słowem „roboty ziemne” (*earthworks*) kształtujące nasz świat, zmieniające przyrodę, są najdoskonalszą postacią sztuki. Według niego artysta jest w gruncie rzeczy pracownikiem fizycznym, malarz, nawet najznakomitszy, nie robi nic innego jak to, że przenosi farby z tubki na płótno; pojęciem nadrzędnym w stosunku do artysty jest tragarz (H. Rosenberg, *The Definition of Art*, 1970, s. 246). Ta tendencja do naturalizacji sztuki jest dziś tendencją uboczną, jednakże występuje nie tylko w sztukach wzrokowych: analogicznym zjawiskiem w muzyce jest tzw. „dźwięk plastyczny”, a w sztuce słowa — „poezja konkretna”.

Powysze trzy tezy są paradoksalne i wywrotowe; jednakże mniej nowe niż mogłoby się здаwać. Czyż wiek XVIII nie protestował (piórem Rousseau) przeciw kulturze, nie wielbił dyletantów, nie zakładał angielskich ogrodów. Tyle tylko, że pomysły te są dziś nieporównywalnie bardziej radykalne. Powysze trzy tezy dotyczą sposobu skutecznego uprawiania sztuki, natomiast w samo jej pojęcie uderza teza czwarta.

4. Sztuką w tradycyjnym znaczeniu jest nie tylko tworzenie, ale także jego *wywór*: książka, rzeźba, obraz, gmach czy utwór muzyczny. Tymczasem surrealiści twierdzą, że chodzi im wyłącznie o *twórczość*, ona jedna jest ważna, nie zaś wyprodukowany przedmiot. Dubuffet nie zaprzecza wytworom sztuki, sądzi jednak, że żywot ich jest krótki, działają tylko dopóty, dopóki są nowe i zadziwiające. Amerykański artysta (Jan Dibbets) powiada, że „nie zależy mu na wykonywaniu przedmiotów” (*I am not interested in making objects*). Inny zaś (R. Morris) mówi, że nie jest potrzebne, by dzieło sztuki było wykonane, wystarcza jego projekt, wystarcza zamierzenie; dzieło sztuki możemy przeżywać i oceniać „ze słyszenia” (*apprehiate through hearsay*). Francuz A. Moles pisze: „*Nie ma już dzieł sztuki, są tylko sytuacje artystyczne*” (*Il n'y a plus d'oeuvres d'art, il y a des situations artistiques*). Także inny francuski teoretyk J. Leymarie: „Liczy się jedynie funkcja twórcza sztuki, a nie wytwory artystyczne, którymi jesteśmy najzupełniej przesyćeni” („*Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art* [...] *non les produits artistiques dont nous sommes maintenant saturés*”, w: „*Rencontres Internationales de Génève*”, 1967).



4. Le Corbusier, *Modulor*, ilustracja zamieszczona w książce *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine*, 1950.

Sztuka bez dzieła sztuki — to zmiana nie tylko teorii, ale samej *definicji*; największa nowość w okresie żądnym nowości.

W dziedzinie sztuki czas nasz skłonny jest głównie do sprzeczów. Jest przeciw muzeum — nie one są przeznaczeniem sztuki. Przeciwnie estetyce — uogólnia ona jednostkowe doświadczenia, a z uogólnień rodzą się dogmaty. Przeciw różnieniu gatunków artystycznych — jest zupełnie nieistotne. Przeciw formie — jest pety-

fikacją żywej twórczości. Przeciw społecznemu traktowaniu sztuki — przez nie przestaje ona być sprawą osobistą, rozmową twórcy ze wszechświatem. Przeciw odbiorcom dzieła sztuki, widzom i słuchaczom — są niepotrzebni. Przeciw artystyce — przeciez każdy może być twórcą. Przeciw koncepcji autorstwa — w *happeningu* straciło ono swój sens. Przeciw samym dziełom sztuki — te wytwory twórczości są zbędne i jesteśmy nimi przesyćeni. Przeciw samej instytucji sztuk. Nawet przeciw nazwie „sztuka”. Dubuffet (*Prospects*, I. 214) pisze: „Nazwy «sztuka» nie cierpię, wołałbym, by jej nie było”. Z nazwą zaś zginęłoby pojęcie, a „gdzie zatracą się pojęcie, tam i sama rzecz umiera”.

Wiecej niż pół wieku temu, w r. 1919 Stanisław Ignacy Witkiewicz przepowiadał (*Nowe formy w malarstwie*, cz. IV) koniec sztuki. Sądził nawet, że „proces rozkładu już się zaczął”. Podawał dwie przyczyny tego zjawiska. Jedną jest fakt, że ludzkość utraciła „niepokój metafizyczny”, będący właściwym źródłem sztuki. Drugą zaś — fakt, że w świecie istnieje ograniczona ilość podmiotów i ich kombinacji, że muszą się więc kiedyś wyczerpać, tym bardziej, że przywykając do nich człowiek reaguje na nie coraz słabiej, aż przestanie całkowicie reagować. „Żadna siła — pisał Witkiewicz — nie jest w stanie zatrzymać tego procesu”. A i bez sztuki „szczęśliwa ludzkość doskonale obejść się będzie mogła”. I „nic innego w tym kierunku nie powstanie”.

Na pewno nie wszyscy teoretycy naszych czasów myślą jak Witkiewicz; jednakże nie mały ich odłam zmierza ku likwidacji sztuki. Sądzą, że była *przejściową* postacią życia i czynności ludzkich. Niech się rozplynie, powiadają, w życiu i jego rytmie.

Sztuka jest z natury swej dziedziną swobody, może mieć różne postacie. Niedgdyś lapidarnie sformułował to Fryderyk Schiller w liście do Körnera (*Briefe*, III. 99): „Sztuka jest tym, co samo ustanawia swą regułę” (*Kunst ist was sich selbst die Regel giebt*). Jest to wszakże swoboda w określonym zakresie: konstruowania form, odtwarzania rzeczy, wyrażania przeżyć, o ile — są zrealizowane w jakimś utworze. Sam projekt bez realizacji nie jest sztuką. Ani też wszystko to, „co potrafi skupić na sobie uwagę”. Jeśli to nazywalibyśmy sztuką, to zachowalibyśmy wyraz, ale nie pojęcie.

Ze sztuka może przestać być malowaniem olejnymi farbami na

plótnie i oprawianiem ich w złoczone ramy, to jest pewne. Ale może trwać w innych formach. Co więcej: sztuka jest nie tylko tam, gdzie jest jej nazwa, gdzie jest wyrobione jej pojęcie i gotowa teoria. Nie miano ich w grotach Lascaux, a jednak stworzono tam dzieła sztuki. Choćby, w myśl niektórych dzieł awangardy, zaginęła koncepcja i instytucja sztuki, to jednak można przypuszczać, że ludzie nie przestaną śpiewać i wycinać z drzewa figury, odtwarzać to, co widzą, konstruować formy i znakami dawać wyraz swym uczuciom.

Czy sztuka utraciła swe dawne funkcje, w szczególności funkcje odtwórczą: miała ją kiedyś, ale czy minęło to bezpowrotnie? Tak zdają się myśleć niektórzy nowatorzy. Jednak tak radykalny abstrakcjonista jak Ben Nicholson pisze o sztuce: „Opierając się na doświadczeniu abstrakcji, musi powoli przejść z powrotem do kształtowania figuratywnego”.

Żyjemy w okresie szukania *nowości*: Czy szukaniu temu nie będzie już końca? Historia uczy, że wszystko się zmienia; można więc przypuszczać, że tak dziś żywa potrzeba zmian również przemienie przędzej czy później. Niektórzy sądzą nawet, że stanie się to już niedługo. P. Valéry, typowy (nie mniej niż Witkiewicz) człowiek epoki, już po I Wojnie Światowej zastanawiał się nad tym, czy nie wyczerpała się potrzeba radykalnej eksperymentacji. Jednakże dotąd się nie wyczerpała. Tak samo jak nie nastąpił koniec sztuki. Znaleźliśmy się na nierównym terenie, nie wiemy, co nas czeka. Nasuwa się porównanie: Rzeka, która trafia na nierówności terenu i głązy, tworzy wiry, potem zmienia koryto. Ale zdarza się też, że wraca do dawnego kierunku i płynie dalej równo i prosto.