

Andrzej Miś

Sztuka nieoswojona

Sztuka i Filozofia 7, 227-238

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Miś

SZTUKA NIEOSWOJONA*

CLAUDE LÉVI-STRAUSS O WSPÓLISTNIENIU „MYŚLI NIEOSWOJONEJ” I „MYŚLI KSZTAŁCONEJ”

Ponieważ chcę tu wypowiedzieć parę sądów obrazoburczych również dla mnie samego, zacznę od powołania się na jeden z największych autorytetów w światowej humanistyce, mając nadzieję, że powściągnę choć trochę ewentualnych krytyków. Idzie mi o Claude Lévi-Straussa; nazwisko to powinno zostać przywołane już dlatego, że tytuł mojego tekstu — *Sztuka nieoswojona* — nawiązuje do książki Lévi-Straussa zatytułowanej *Myśl nieoswojona*. Ale oczywiście za wdzięczam francuskiemu etnologowi coś więcej, niż tylko inspirację terminologiczną, choć przyznaję, że moja interpretacja koncepcji zawartych w *Myśli nieoswojonej* jest adaptacyjna: będę z niej brał niekiedy tylko sformułowania i używał ich do wyrażania moich własnych poglądów. Nie zamierzam przy tym nawiązywać do tych fragmentów dzieła Lévi-Straussa, które wprost poświęcone są sztuce. Przedstawiona tam definicja dzieła sztuki jako „modelu zredukowanego” rzeczywistości nie będzie dla mnie użyteczna. Wykorzystam jedynie to, co Lévi-Strauss mówi o różnicy między „myślą nieoswojoną” i „myślą kształconą” oraz ich współlistnieniu i przenikaniu się wzajemnym — a właściwie będę próbował przenieść te słowa na teren sztuki.

Nie tyle zresztą chodzi o słowa, ile o ogólne podejście Lévi-Straussa do pierwotnej „myśli nieoswojonej”. Jeśli jakieś szczegółowe wyniki

* Niniejszy artykuł był przedstawiony jako referat na konferencji naukowej na temat *Miejsce kultury artystycznej w ogólnym systemie wartości*, zorganizowanej w roku 1991 przez Instytut Kultury przy MKiS.

analiz przeprowadzonych przez francuskiego etnologa zostaną kiedyś zakwestionowane — co on sam zresztą przewidywał — to prawdziwą katastrofą byłoby porzucenie owej ogólnej perspektywy, w jakiej ten mistrz strukturalizmu badał ludzką kulturę. Tworzy tę perspektywę założenie, że *dzisiejsza cywilizacja nie jest lepsza od dawnych kultur*: myśl pierwotna jest też myśleniem i to tego samego rodzaju, co współczesna myśl naukowa. „Tutaj uważajmy — dodaje Lévi-Strauss: nie chodzi o dwa stadia, czy dwie fazy ewolucji wiedzy, bo obydwa sposoby postępowania są równie uprawnione”¹. To właśnie jest najważniejsze: dotąd, gdy ktoś mówił (zgodnie z zasadami ewolucjonizmu) o nauce, miał na myśli wyłącznie naukę nowożytną, zaś myślenie mitologiczne traktował jako fazę przednaukową, jako nienaukę — natomiast Lévi-Strauss ten właśnie pogląd podważył. Oto jedna z wielu wypowiedzi na ten temat, pochodząca z *Antropologii strukturalnej*: „Logika myślenia mitycznego wydaje się nam równie wymagająca co ta, na której opiera się myślenie pozytywne, i w istocie mało od niej różna. Albowiem różnica bierze się nie tyle z jakości operacji umysłowych, ile z charakteru rzeczy, których dotyczą te operacje. Technologowie zauważyli przecież od dawna w swojej dziedzinie, że topór z żelaza nie jest doskonalszy od topora kamiennego, ponieważ jest «lepiej zrobiony». Obydwa są zrobione równie dobrze, ale żelazo nie jest tym samym co kamień”².

Wielokrotnie Lévi-Strauss dodawał do tego jeszcze, że pierwotna „myśl nieoswojona” nie musi być pojmowana w jej formie retrospektywnej, jako wcześniejszy w stosunku do „myśli kształconej” etap rozwoju umysłu ludzkiego: „Dziś rozumiemy lepiej, że obydwie myśli mogą współistnieć i przenikać się nawzajem, tak jak mogą (w zasadzie przynajmniej) współistnieć i krzyżować się gatunki naturalne, jedne w stanie dzikim, drugie zmodyfikowane przez rolnictwo lub oswojenie — mimo że — przez sam fakt ich rozwoju i ogólnych warunków, jakich on wymaga, egzystencja tych drugich grozi wygaśnięciem tamtych”³.

¹ Cl. Lévi-Strauss: *Myśl nieoswojona*. Przełożył A. Zajączkowski. Warszawa 1969, s. 38–39.

² Cl. Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. Wstępem poprzedził B. Suchodolski. Przełożył K. Pomian. Warszawa 1970, s. 313.

³ Cl. Lévi-Strauss: *Myśl nieoswojona*, op. cit., s. 329.

SZTUKA JAKO MANIFESTACJA LUDZKIEJ PODMIOTOWOŚCI

Właśnie to ostatnie stwierdzenie ośmiela mnie do postawienia tezy o współwystępowaniu w naszych czasach dwóch form twórczości artystycznej — nazwanych przeze mnie odpowiednio „sztuką nieoswojoną” i „sztuką kształconą” — i o tym, że zupełnie niesłusznie lekceważy się albo nie dostrzega istnienia tej pierwszej, „nieoswojonej”, choć rozrasta się ona bujnie i ma wielkie znaczenie dla każdego z nas.

Aby jednak powiedzieć, czym jest „sztuka nieoswojona”, należy przedtem określić istotę twórczości artystycznej w ogóle. Rzecz wymagałaby obszernego wyjaśnienia między innymi po to, żeby uniknąć nieporozumień wypływających ze skróconego sposobu mówienia i uprzedzić ewentualne zarzuty. Oczywiście jest bowiem, że taka definicja sztuki może być tylko definicją projektującą — tzn. pewną propozycją ujmowania twórczości artystycznej, propozycją nie liczącą się z samoświadomością artystów na przykład (a i z tym, co głosili ich „literaccy przedstawiciele”, czyli teoretycy). Takie projektujące definicje można i należy formułować, pod warunkiem jednak, że wykaże się ich teoretyczną nośność, ich użyteczność w analizie naukowej. Tu mogę, rzecz jasna, zrealizować ten postulat w ograniczonym tylko stopniu. Nie zdołam również zarysować zawsze potrzebnego negatywnego tła, na którym mogłaby się uwyraźnić odrębność nowej propozycji, tzn. nie będę w stanie wskazać na to, co odróżnia ją od innych. W związku z tematem, który nas tu zgromadził: *Miejsce kultury artystycznej w ogólnym systemie wartości* — powiem jedynie, że chciałbym się przeciwstawić takiemu pojmowaniu sztuki, które wychodzi od założenia, że istnieje (jak istnieje — to już dalsza sprawa) Piękno czy określony system wartości estetycznych, a twórczość artystyczna polega na urzeczywistnianiu owych zasad piękna czy wartości estetycznych. Takie podejście do sztuki jest przejawem powszechnego w naszej kulturze traktowania wszelkiego działania jako *naśladowania*, do którego pcha nas „instynkt naśladowczy”, jak mówił Arystoteles. W określeniu tym ukryta jest pewna antropologia: wyobrażenie, że człowiek *dostosowuje się* do świata, do jego porządku, że robiąc coś naśladuje jakieś preegzystujące wzorce czy zasady. Ta *mimetyczna koncepcja działania* jest z kolei fragmentem (parmenidejskiej z genezy) ontologii czy *metafizyki obecności*. W filozofii dopiero Fryderyk Nietzsche odkrył, tzn. uświadomił

sobie, istnienie owej metafizyki — i równocześnie zakwestionował jej oczywistość, „naturalność”, pojmowanie jej jako jedynej formy ludzkiego myślenia. Tymczasem sztuka — jak sądzę — od zawsze była *praktycznym*, nieświadomym siebie, *negowaniem tej wizji świata*, którą określa się mianem metafizyki obecności i tego pojmowania człowieka, które każe go traktować jako „naśladowcę”.

Proponuję bowiem określić sztukę jako *manifestację władzy człowieka nad światem*, albo inaczej: *manifestację ludzkiej podmiotowości*⁴.

Cóż to znaczy? Zaczę⁵ od banalnego stwierdzenia, że działalność ludzka jest działaniem świadomym. Oznacza to — po pierwsze — że człowiek posiada pewne wyobrażenie czy wiedzę o warunkach wykonywanych przez siebie działań i w oparciu o tę wiedzę wytycza cele i dobiera środki do ich realizacji. Świadomość ta wyraża się w owej „chytrości”, z jaką człowiek uruchamia — w miejscu i czasie przez siebie wybranym — siły tkwiące w świecie. Ale oprócz tego, że człowiek wie, jak działać, jest on także świadom tego, że *działa*, że panuje nad światem (a dokładniej nad jego wycinkiem), że kontroluje siły zewnętrzne, że jest *podmiotem*. Refleksja ta dotyczy już nie warunków, określników itd. działania — jej przedmiotem jest sam proces praktyki, praktyka sama.

Tę pierwszą świadomość można nazwać *świadomością instrumentalną* — gdyż dotyczy ona właśnie instrumentów uruchamianych w procesie praktyki. Druga świadomość zaś — ponieważ dotyczy samego aktu działania — mogłaby być nazwana *świadomością substancjalną*.

W tym właśnie momencie otwiera się możliwość ukazania twórczości artystycznej jako momentu praktyki życiowej. Można bowiem stwierdzić, że o ile ta pierwsza świadomość przejawia się w odpowiednim doborze środków do wykonywania zaplanowanych działań, to druga

⁴ W *Wykładach o estetyce* Hegel w pewnym miejscu powiada, że „istotą sztuki jest manifestowanie ducha w elemencie zmysłowym, nadawanie mu realności zewnętrznej postaci” (G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przełożył J. Grabowski i A. Landman. Warszawa 1964, t. I, s. 139). Określenie to zaakceptowałbym w zupełności, dodając jednak, że w sztuce chodzi o manifestację „ducha ludzkiego”; prowadzioby to oczywiście do odrzucenia wniosków, jakie Hegel wysuwa ze swojej definicji — że sztuka jest ściśle związana z innymi formami manifestacji ducha, czyli z religią i filozofią.

⁵ Trzy poniższe akapity przenoszę tu z mojego artykułu *Metatwórczość i meta-sztuka* („Sztuka i Filozofia” 1989, vol. 1, s. 242–258).

znajduje swój wyraz właśnie w *aktywności twórczej, w sztuce*. Polega to na tym, że człowiek wykonuje pewne czynności, identyczne w swym przebiegu ze zwykłymi działaniami praktycznymi, ale zbędne z punktu widzenia założonego uprzednio celu. Ich sensem jest bowiem co innego, niż wyprodukowanie określonych wartości użytkowych czy też spowodowanie pożądanego stanów rzeczy. Wykonując działania pozaużytkowe człowiek manifestuje swoją władzę nad światem. Działając — robił z owej władzy użytek; teraz zaś daje *wyraz swojej podmiotowości*. Z początku jedno i drugie działanie jest ze sobą ściśle zespolone. Człowiek na przykład lepi garnek, wykorzystując w tym celu określone właściwości gliny i innych materiałów, a także swoich rąk — oprócz tego jednak kreśli na tym naczyniu ornament, robi więc coś zbędnego z punktu widzenia celu, jaki sobie założył. Ale wykonując ów ornament człowiek manifestuje swoją umiejętność — już nie tylko umiejętność lepienia garnka, ale w ogóle swoją władzę nad światem zewnętrznym. Stopniowo twórczość artystyczna staje się działaniem oddzielnym od procesu wytwarzania wartości użytkowych. Jednak w genezie swej jest tym właśnie: manifestacją władzy człowieka nad światem (co oznacza także: władzy nad swoim ciałem, głosem, językiem). Każdą dziedzinę sztuki można by więc określić wskazując ten obszar rzeczywistości, nad którym panowanie dzieła należące do owej dziedziny dokumentują, manifestują. I tak na przykład rozliczne sztuki plastyczne są manifestacją władzy człowieka nad kształtami, figurami, fakturami itd. Z kolei muzyka musiałaby zostać określona jako manifestacja władzy człowieka nad światem dźwięków, literatura jako manifestacja władzy nad językiem itd.

Taka koncepcja sztuki może wywołać wiele wątpliwości. Spróbujmy może uprzedzić dwie.

Po pierwsze: jeśli określenie twórczości artystycznej jako manifestacji ludzkiej podmiotowości ma przeciwstawiać się metafizyce obecności, to dłaczego używa się tu pojęcia podmiotu, czyli jednego z najważniejszych pojęć metafizyki? Na to odpowiem, że nie zawsze pojmowanie człowieka jako podmiotu musi oznaczać akces do metafizyki obecności, można przecież traktować podmiotowość ludzką nie substancjonalnie, lecz *procesualnie*, czyli inaczej, niż czyniła to tradycyjna metafizyka.

W drugim ewentualnym zarzucie można by powiedzieć, że takie

określenie sztuki odnosi się najwyżej do sztuki nowożytnej, gdyż dopiero po okresie Renasansu zaczęto w sztuce cenić oryginalność i wytalenczość, zaczęto człowieka uważać za indywidualność, tzn. myśleć o nim jako podmiocie, wolnej i twórczej jednostce. Odpowiedź na ten zarzut zasugerowałem już wyżej — pisząc, że samoświadomość artystów nie zawsze musi być adekwatna. Zresztą coraz częściej się pisze — robi to choćby Michel Foucault w *Souci de soi* — że myślenie w duchu indywidualizmu, tzn. głoszące wolność, autonomię i niezawisłość człowieka pojawiło się już w starożytności greckiej, było również podtrzymane przez chrześcijaństwo (w postaci tezy o indywidualnej duszy, wolnej i pojedynczej, czy w definicji porządku prawnego, czyniącej jednostkę jedynym podmiotem prawa).

„SZTUKA NIEOSWOJONA”

Zostawiając na boku mnóstwo zagadnień, które wiążą się z podanym określeniem sztuki, przechodzę teraz do rozszyfrowania terminu „sztuka nieoswojona”. Otóż „sztuka nieoswojona” to taka manifestacja władzy człowieka nad światem, która polega na wykonywaniu pozaużytkowych działań w ścisłym — także czasowym — *zespoleniu z odpowiednimi działaniami nastawionymi na uzyskanie jakichś wartości użytkowych*. Wróć do podanego już przykładu: człowiek robi gliniany garnek, chcąc uzyskać naczynie przydatne do przechowywania i przygotowywania żywności (w tych jego działaniach przejawia się świadomość nazywana tu przeze mnie instrumentalną), ale oprócz tego kreśli jeszcze na owym garnku ornament, robi więc coś, co nie ma żadnej wartości praktycznej, ale jest niejako podpisem autora (działającego podmiotu), który daje w ten sposób wyraz swojej świadomości substancjalnej. Działając równocześnie, na tym samym materiale, niekiedy wręcz kontynuując ten sam ruch — jednocześnie robi użytek ze swej władzy nad światem i dokonuje manifestacji swojej podmiotowości.

Efektem jest piękny garnek — jednocześnie rzecz użytkowa i dzieło artystyczne, należące do sztuki, którą proponuję nazwać właśnie „sztuka nieoswojona”. Towarzyszy ona codziennym ludzkim czynnościom, jest *bezpośrednio nad nimi nadbudowana*. Wynikałoby z tego, że każdy z

nas bywa — i to bardzo często — „artystą nieoswojonym”, który wprawdzie posługuje się (jak pisze Lévi-Strauss o bricolage’u) „środkami będącymi pod ręką”⁶, działa spontanicznie, wytwarza dzieła często jakże ulotne — ale robi coś, co strukturalnie jest identyczne z działalnością najwybitniejszych i najbardziej znanych twórców „sztuki kształcanej”.

Chciałbym więc mówić o na przykład *sztuce kulinarnej* zupełnie bez cudzysłowu i ładnie przystrojony półmisek z sałatką całkiem serio traktować jako dzieło należące do tej dziedziny „sztuki nieoswojonej”. Albo sztuka makijażu czy ubierania się... W tym, co robi się ze swoim ciałem czy ze swoim ubiorem jest wiele rzeczy zupełnie nieużytecznych i zbędnych z punktu widzenia higieny czy ochrony przed zimnem albo ciepłem — ale rzeczy mających sens, mianowicie pokazujących *podmiotowy stosunek* człowieka do świata, a więc i do swego ciała czy ubioru. Ponieważ porównywanie umalowanej twarzy do *Giocondy* może wydać się niestosowne, pozwolę sobie na przytoczenie kilku zdań z *Wykładów o estetyce* Hegla, które to zdania — sądzę — porównania takie całkowicie uprawomocniają. Oto czytamy u Hegla: „Ogólna i absolutna potrzeba, z której (...) rodzi się sztuka, ma swoje źródło w tym, że człowiek jest świadomością myślącą, tzn. że to, czym jest sam, oraz to, co w ogóle jest, czyni sam z siebie czymś dla siebie. Przedmioty przyrody istnieją tylko bezpośrednio i jednokrotnie, człowiek zaś jako duch podwaja się, posiada bowiem istnienie, tak jak przedmioty przyrody, ale w równym stopniu istnieje także dla siebie, sam siebie ogląda, sam siebie czyni przedmiotem swych wyobrażeń i myśli i dzięki temu właśnie czynnemu bytowi dla siebie jest duchem. Tę świadomość siebie osiąga człowiek w dwojaki sposób: po pierwsze w sposób teoretyczny (...). Po wtóre człowiek staje się czymś dzięki praktycznej działalności (...), dokonując zmian w przedmiotach zewnętrznych, na których wyciska piętno swego życia wewnętrznego (...). Potrzeba ta przebija się w zjawiskach najrozmaitszego rodzaju, aż do tej formy tworzenia samego siebie w przedmiotach zewnętrznych, jaką widzimy w dziełach sztuki. Człowiek postępuje w ten sposób nie tylko z zewnętrznymi przedmiotami, ale także z samym sobą, ze swą naturalną

⁶ Cf. Lévi-Strauss: *Myśl nieoswojona*, op. cit., s. 32.

postacią, ktorej nie pozostawia taką, jaka jest, lecz poddaje ją z rozmysłem rozmaitym zmianom. W tym też tkwi źródło wszelkich strojów i ozdób (...)”⁷.

Zresztą nad każdą (prawie) codzienną ludzką czynnością może pojawić się artystyczna nadbudowa czy też może raczej przybudówka. Jest to twórczość *nie poddająca się regułom* — choć i tu często są przypadki niewolniczego naśladownictwa, imitacji, a więc kiczu, a nie prawdziwej sztuki. Jest to najczęściej twórczość „prywatna”, *nie tworząca szkół i kierunków*. Jest to twórczość „uboga”, *nie szukająca nowych środków wyrazu, lecz wykorzystująca to, co jest pod ręką*, jak ów bricoleur Lévi-Straussa. Jest to twórczość na małą skalę, bo nigdy nie staje się celem samym w sobie, lecz wybuchem radości z osiągnięcia innych życiowych celów.

„SZTUKA KSZTAŁCONA”

Oprócz „sztuki nieoswojonej” jest też jednak sztuka kształcona, cywilizowana, oficjalna, bogata — wielka sztuka, sztuka *muzeów*. Sprawność jej twórców, wykształconych i niezwykle kompetentnych, jest nieporównywalna z umiejętnościami artystów „nieoswojonych”. Jej zasięg — zwłaszcza dzisiaj, w epoce tak niebywałego rozwoju środków komunikowania się — jest często dosłownie ogólnoludzki, podczas gdy twórcy „sztuki nieoswojonej” mają często jedynie siebie za odbiorcę, w najlepszym razie mogą liczyć na podziw swoich najbliższych. Z jednej strony mamy więc amatorstwo (jeśli nie „amatorszczyznę”), z drugiej najwyższej klasy *profesjonalizm*.

Profesjonalizm — czyli uprawianie sztuki jako zawód. Nikogo to nie dziwi; przecież oprócz tego, że my wszyscy mamy przez nas samych wypracowaną (w toku codziennej praktyki życiowej) wiedzę fizyczną, pewne wiadomości — z których posiadania rzadko kiedy zdajemy sobie sprawę — o zasadach ruchu ciał, oprócz tej „amatorskiej” fizyki istnieją jeszcze teorie fizyczne tworzone przez zawodowych fizyków, wyspecjalizowanych w swej pracy i konstruujących wspaniałe i skomplikowane teorie. Nie muszą one być nawet znane tzw. zwykłym ludziom

⁷ G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*, op. cit., s. 54–55.

i przez nich rozumiane, najważniejsze, że w taki czy inny sposób są praktycznie użyteczne. Tak samo jest z innymi naukami szczegółowymi, a nawet z filozofią, choć w przypadku tej ostatniej zaczynamy się niepokoić, gdy wysublimowane teorie, tworzone przez zawodowych filozofów, nie tylko nie są zgodne z codziennymi doświadczeniami ludzi, lecz im przeczą, a nawet je wyśmiewają. Jest określenie na takie sytuacje: filozof zamyka się w wieży z kości słoniowej. Odseparowany od życia tworzy swoje zręczne pojęciowe układanki, ale to nie jest filozofia, tzn. to nie jest to, czego oczekujemy od filozofii — mądrość, która mogłaby być przewodniczką dla zagubionego w bycie człowieka.

Czy coś podobnego nie dzieje się niekiedy ze sztuką? Czy i ona nie odrywa się od swej podstawy, tzn. życia właśnie, realnego działania i — tworzona w pustce — jest podziwiana za kunszt, elegancję, włożony wysiłek wreszcie, ale nie przeżywana, nie traktowana jako manifestacja również mojej podmiotowości, choć manifestacja ta przez kogoś innego została zainicjowana i przeprowadzona? Dzieła takie trwają podtrzymywane nie przez ludzkie potrzeby, lecz prawa rynku czy jakieś inne siły zewnętrzne względem sztuki.

Zaczęły one działać bynajmniej nie w naszych czasach, gdy ukształtowała się tzw. kultura masowa. Oto co o wpływie *mechanizmów rynkowych* na sztukę pisze Władysław Tatarkiewicz: „handel i przemysł, które kwitły w późnym średniowieczu, teraz podupadły, 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”⁸. Dzisiaj dzieła sztuki spełniają taką funkcję o wiele lepiej, mają coraz większą wartość handlową. Ale — spytajmy — czy zachowują dla nas swoją wartość artystyczną?

Jeszcze wcześniej niż mechanizmy rynkowe i jeszcze potężniej zaczęły na sztukę oddziaływać i wykrzywiać ją *ludzkie ambicje* i *potrzeba prestiżu*. Egipski faraon, kiedy kazał zbudować kolejną piramidę, wystawiał pomnik swej władzy, dokonywał manifestacji swej potęgi; piramidę można by więc z powodzeniem uznać za dzieło sztuki. Czy ktokolwiek jednak — poza faraonem — utożsamiał się z owym dziełem

⁸ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975, s. 26.

i odnajdował w nim siebie, jak to kiedyś mówiono (a co niesłusznie wyśmiewano)? Dziś sztuka również wykorzystywana jest często do budowania prestiżu osób, grup czy klas społecznych⁹. I w tym przypadku ceniona jest nie dla niej samej, lecz traktowana instrumentalnie.

Podobnie jest wtedy, gdy dzieła sztuki używane są do budowania tzw. „wspólnoty komunikacyjnej” (w takiej funkcji dzieła sztuki są często badane przez socjologów). To, jakie jest owo dzieło, to sprawa zupełnie nieważna — chodzi tylko o to, aby było wspólnie uznawane, podziwiane, słowem: traktowane jako punkt odniesienia dla takiej czy innej wspólnoty. Nie ma znaczenia, że jakieś odznaki pułkowe są takiego a nie innego koloru — ważne jest jedynie, że są identyczne dla całego pułku i że cały pułk się z nimi identyfikuje. Tak samo może być z dziełami sztuki: ich znajomość jest spoiwem (najczęściej jednym z wielu) jedności pewnej grupy społecznej, czyni z niej wspólnotę. Może nic w tym złego, warto jednak zdawać sobie sprawę z istnienia takich mechanizmów, które współdecydują o kształcie kultury artystycznej.

Te czynniki (choć pewnie są jeszcze inne¹⁰) sprawiają, że coraz częściej dzieła sztuki stają się obce ludziom: zamiast być wyrazem ich człowieczeństwa, zmieniają swoją funkcję i przeistaczają się w towary, oznaki prestiżu czy narzędzia komunikacji — co krótko można by wyrazić mówiąc, że stają się *przedmiotami muzealnymi*. A przecież, jak słusznie pisze André Malraux: „Krucyfiks romański nie był najpierw rzeźbą, *Madonna* Cimabuego nie była przede wszystkim obrazem, nawet *Atena* Fidiasza nie była od początku posągami. Rola muzeów w naszym stosunku do dzieł sztuki jest tak wielka, iż ledwie możemy zdać sobie sprawę z faktu, że nie istniały one i nie istnieją nigdzie poza cywilizacją współczesnej Europy i że u nas istnieją od niespełna dwóch stuleci. Powołał je wiek XIX; my jeszcze z nich korzystamy i zapominamy o tym, że muzea narzuciły widzowi zupełnie nowy stosunek do dzieła sztuki. Zgromadzonym dziełom odebrały ich dotychczasowe funkcje; przeobraziły je wszystkie, nawet portrety, w obrazy”¹¹.

⁹ Analizy takiego wykorzystywania sztuki zawarte są między innymi w: P. Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979.

¹⁰ Jednym z nich jest rozpowszechnianie się tzw. metasztuki — por. A. Miś: *Metatwórczość i metasztuka*, op. cit.

¹¹ A. Malraux: *Muzeum wyobraźni. W: Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa 1980, s. 344–345.

Czy można te słowa Malraux rozumieć tak: muzea są świadectwem tego, że dzieła sztuki przestają być funkcjonalne względem praktyki życiowej ludzi, że nie mogą być włączone w zwykłe życie człowieka — i dlatego przenosi się je do muzeum, gdzie są kontemplowane i podziwiane, ale niejako z oddalenia, gdyż towarzyszy temu poczucie, iż komunikujemy się ze sferą inną niż ta, w której toczy się nasza ludzka egzystencja? (W końcu — zauważmy — kiedy jeszcze powszechnie używano kołowrotek, nikt nie myślał o tym, żeby je eksponować w muzeum.)

To chyba któryś z futurystów nazwał muzeum cmentarzem. Było w tym pewnie trochę przesady, ale kiedy obrazy i rzeźby przestają być dalszym ciągiem ludzkiej pracy nad ukształtowaniem przestrzeni, tzn. po prostu integralnym składnikiem mieszkania, miejsca do pracy, sklepu, dworca itd. — czy rzeczywiście nie stają się martwe? Albo muzyka mszalna w salach koncertowych — przecież to tak, jakby w teatrze odgrywano mszę dla jej efektów estetycznych!

WNIOSKI

Określiłem twórczość artystyczną jako manifestację władzy człowieka nad światem i wyróżniłem dwie jej formy: „sztukę nieoswojoną”, bezpośrednio związaną z codziennymi ludzkimi działaniami, w których człowiek czyni użytek z owej władzy — oraz „sztukę kształconą”, powstającą już poza procesem zwykłej ludzkiej praktyki, gdyż tworzoną przez profesjonalnych artystów. Wskazałem następnie niektóre objawy odrywania się owej „sztuki kształconej” od swej podstawy, czyli realnego ludzkiego życia. Czy znaczy to, że chciałbym potępić tę „sztukę kształconą”, „sztukę muzeów” — tzn. zachować się jak jakiś zwariowany „zielony” ekolog, który dla zachowania dzikiej przyrody gotów jest zniszczyć wszystko, co sztuczne, co nie jest „naturalne”? Oczywiście nie — chciałem tylko zwrócić uwagę na to, że oprócz wielkiej sztuki istnieje też mała „nieoswojona” sztuka, praktykowana na co dzień i przez to bliższa ludziom. Chciałem też powiedzieć, że jeżeli dziś konstatujemy obojętność ludzi na wielką sztukę, to niekoniecznie musimy z tego wyprowadzać wniosek, że ludzie zupełnie nie są na sztukę wrażliwi, że znajdują się poza jej zasięgiem — nie: oni uprawiają

sztukę, tyle że jest to owa sztuka nieoswojona, której arcydziełem jest ładny półmisek sałaty¹² czy piękny makijaż albo samochód o wspaniałej sylwetce.

Inaczej mówiąc: sztuka ciągle jest wartością, choć może nie zawsze jest to „sztuka kształcona”, sztuka instytucjonalna, sztuka muzeów. Człowiek chce pokazać sobie i innym swoje człowieczeństwo, zmanifestować swoją podmiotowość, swoją władzę nad światem, choćby owa władza była jedynie zręcznością w postugiwaniu się rzeczami będącymi w bezpośredniej bliskości, pod ręką.

Na zakończenie chciałbym przedstawić pewną hipotezę czy raczej wróżbę, bo nie mam żadnych argumentów na jej poparcie. Otóż być może jednym z przejawów „odczarowania” świata — by użyć tego terminu Webera — jest spadek społecznego znaczenia sztuki, tzn. sztuka przestaje pełnić funkcje integrujące, nie ustanawia już wspólnoty wartości, przestaje być ważnym zapośredniczeniem, łączącym pojedyncze jednostki w społeczeństwo. Jeśli ten proces się nasilał, funkcja wielkiej sztuki, „sztuki kształconej” ograniczyłaby się do kumulowania wartości pieniężnej i budowania prestiżu. A nie tego przecież chcemy od prawdziwej sztuki. Pozostałaby wtedy jedynie „sztuka nieoswojona” — wyszłaby z cienia i można by ją uprawiać bez wstydu, że robi się coś mało ważnego i nie zasługującego na miano twórczości artystycznej.

¹² 28 lutego 1993 roku telewizja polska pokazała inscenizowany film dokumentalny w reżyserii Pita Riethmullera zatytułowany *Rossini — mistrz kuchni*. Próbowano w nim przedstawić „sztukę kulinarną” Rossiniego jako komplementarną w stosunku do jego muzyki, sugerowano nawet, że Rossini uznał wyższość kompozycji smakowych nad swoimi utworami muzycznymi i dlatego przestał pisać opery. Sprawa została przedstawiona pół żartem, pół serio, ale w filmie wystąpił też Claude Lévi-Strauss, który całkiem poważnie mówił o „artystycznej kuchni” i twierdził, że komponowanie i gotowanie wiąże się z tym samym problemem: w obu przypadkach chodzi o stworzenie nowej formy.