

PIOTR JAN PRZYBYSZ

TEORIA DZIEŁA SZTUKI STEFANA MORAWSKIEGO – PRÓBA REKONSTRUKCJI

Artykuł jest rekonstrukcją stanowiska Stefana Morawskiego co do rozumienia tego, czym jest dzieło sztuki. Pod uwagę brane są trzy podstawowe aspekty: status ontologiczny, status aksjologiczny i status hermeneutyczny dzieła sztuki. Prowadzona rekonstrukcja uwzględnia teksty Stefana Morawskiego, które publikowane były w różnych wydawnictwach i niosły ze sobą nieustannie modyfikowane rozstrzygnięcia.

Uwagi wstępne

Morawski w swoich rozważaniach poświęcił wiele miejsca refleksji o sztuce i jej przejawach¹. Podstawowe pojęcia, takie jak artysta, dzie-

¹ Do podstawowych prac Stefana Morawskiego poświęconych tej problematyce należy zaliczyć: *Absolut i forma. Studium o egzystencjalnej estetyce André Malraux* Kraków 1966; *Próba określenia pojęcia sztuka* [w:] *Ruchome granice* M. Grześczak (red.) Gdynia 1968 [wersja skrócona podstawowego tekstu: *Kłopoty z pojęciem „sztuka”* „Literary” 1966 nr 9 s. 10–11 i nr 10 s. 12–13]; *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* Cambridge M.I.T. Press, London 1974; *O alienacji i wolności artystycznej* „Studia Estetyczne” 1966 t. 3 s. 398–405; *From the Ethos of Art to the Ethos of Artist beyond Art* „Polish Art Studies” 1986 t. 7 s. 203–221; *The hopeless game of flânerie* [w:] *The Flâneur* London–New York–Rotledge 1994 s. 181–197; *Sztuka masowa a elitarna. Za i przeciw* [w:]

ło sztuki, odbiorca, sformułował w latach sześćdziesiątych. W kolejnych dekadach porównywał zdefiniowane pojęcia z praktyką artystyczną, teorią i recepcją sztuki. Zgodnie z typologią przyjętą przez Morawskiego ze sztuką mieliśmy do czynienia do połowy lat pięćdziesiątych XX wieku, po tym okresie nastąpiła epoka antysztuki – neoawangardy do początku lat osiemdziesiątych, a następnie po-sztuki – sztuki postmodernistycznej, która jest zjawiskiem nam współczesnym. Przedstawione cezury w trakcie formułowania stanowiska wobec rzeczywistości artystycznej podlegały modyfikacjom i korektom. Jednocześnie wyodrębnione w ten sposób etapy rozwoju fenomenu XX-wiecznej „sztuki” niosły w sobie elementy, które były ich zaprzeczeniem i podstawą do kolejnego rozwoju. Morawski poprzez kompetentną i erudycyjną krytykę „sztuki” XX wieku potrafił to w sposób niepowtarzalny wydobyć i uzasadnić, posługując się kontekstem historycznym, filozoficznym oraz kulturowym. W swojej metodologii poznawania tego, czym jest sztuka, wykorzystywał wiele współczesnych mu teorii, jednak podstawą coraz bardziej krystalizującego się stanowiska była metoda genetyczno-strukturalistyczna osadzona w obszarze hermeneutyki kulturowej.

Dzieło sztuki

Morawski, tworząc podstawy teorii dzieła sztuki, zmuszony był określić swoje stanowisko wobec wielu kwestii. Rozstrzygnięcia wymagała ontologia dzieła sztuki. Kluczowa kategoria w tej teorii – dzieło sztuki – wymagała sprecyzowanego sposobu rozumienia owego poję-

Polska popularna kultura artystyczna materiały sesji „Polska popularna kultura artystyczna” Warszawa 1977 s. 91–119 [wersja skrócona: *Sztuka masowa a elitarna. Za i przeciw „Kino”* 1975 nr 8 s. 28–31]; *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Kraków 1985; *The Artistic Avantgarde (On two 20th Century Formation)* „The Polish Art Studies” 1989 t. 10 s. 79–107; *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury* Toruń 1999; *Action painting w świetle świadomości mitycznej* „Więź” 1984 nr 5 s. 125–128; *Pop-art po trzydziestu latach* „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1990 z. 1 s. 189–224. Omawiana problematyka jest podejmowana między innymi w pracach: P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska *Wstępny szkic do portretu* [w:] S. Morawski *Wybór pism estetycznych* Kraków 2007 s. VII–LXIV; P. J. Przybysz *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego* Gdańsk 2010.

cia. Poczynione w tej kwestii ustalenia wyznaczyły postawę i strategię badawczą. W teorii nie mogło zabraknąć sformułowania warunków niezbędnych, które musi spełnić przedmiot określany mianem dzieła sztuki. Należało ponadto rozstrzygnąć, czy przedmiot tej klasy dysponuje skończoną ilością cech charakterystycznych dla niego, czy też nie, oraz co stanowi kryterium wyodrębniające klasę przedmiotów określanych dziełami sztuki. Przy rozstrzyganiu kwestii pojawiła się konieczność charakterystyki wyodrębnionych w ten sposób kategorii. W celu dopełnienia swojej teorii Morawski określił zatem pojęcia: ekspresywnej struktury jakości zmysłowo danych, względnej autonomności, artefaktu i ekspresji indywidualnej.

Podstawą rozważań o dziele sztuki było rozstrzygnięcie jego statusu ontologicznego: „niemniej dzieło sztuki tak samo jak stół i grządką kwiatów egzystuje jako przedmiot materialny w swoistym kontakcie z innymi, znacznie wyżej zorganizowanymi przedmiotami materialnymi, jakimi są odbiorcy”². Morawski na samym wstępie rozstrzygnął więc o materialnym fundamencie dzieła sztuki. Istotną kwestią jest związek istniejący pomiędzy dziełem sztuki a przedmiotem estetycznym. Pojawiają się tutaj następujące wątpliwości: czy przedmiot estetyczny istnieje tak samo jak dzieło sztuki, czy dzieło sztuki jest jednym z przedmiotów estetycznych, czy dzieło sztuki i przedmiot estetyczny to kategorie diametralnie odmienne. Większość estetyków prezentowała stanowisko, że każde dzieło sztuki jest przedmiotem estetycznym, ale nie każdy przedmiot estetyczny jest dziełem sztuki (między innymi Mieczysław Wallis, Władysław Witwicki, Władysław Tatarkiewicz).

Najbardziej rozbudowaną propozycję dał Roman Ingarden, który twierdził, że pod względem sposobu istnienia dzieło sztuki jest przedmiotem intencjonalnym, co znaczy, że do swojego istnienia wymaga dwóch podpór bytowych: podmiotowej i przedmiotowej podstawy czy fundamentu bytowego. Podmiotowym fundamentem jest artysta i odbiorca. Przedmiotowy fundament to rzecz – malowidło, książka itp. Wynika z tego, że dzieło sztuki jest rozumiane jako odpowiednik i wytwór aktów świadomości. Zdaniem Ingardena jego istnienie różni się w sposób istotny od istnienia przedmiotu estetycz-

² S. Morawski *J. Makota. O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* [rec. książki J. Makoty *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* Kraków 1964] „*Studia Estetyczne*” 1965 t. 2 s. 335–345.

nego. Dzieło sztuki nie jest współkonstituowane przez przeżycie odbiorcy. W ten sposób, podobnie jak jego fundament bytowy, nie przestaje być przedmiotem intersubiektywnym, zaś przedmiot estetyczny jest monosubiektywny – dostępny tylko perceptorowi. Zatem dzieło sztuki u Ingardena jest czymś różnym od przedmiotu estetycznego, gdyż przedmiot jest jego estetyczną konkretyzacją. Z punktu widzenia ontologicznego dzieło i jego konkretyzacja istnieją jako przedmioty czysto intencjonalne i transcendentne wobec podmiotu i jego przeżyć. Dzieło sztuki jest przedmiotem intersubiektywnym, zaś przedmiot estetyczny – monosubiektywnym³.

Morawski uważa to stanowisko za błędne. Proponuje uznać indywidualną konkretyzację estetyczną za czynnik modyfikujący dzieło sztuki jako przedmiot estetyczny, nie zaś konstytuujący ten przedmiot. Taką funkcję współkonstituującą zarówno dzieło sztuki, jak i przedmiot estetyczny pełniłaby, obok świadomości jednostkowej, świadomość społeczna danej epoki i zbiorowości. Dlatego Morawski w polemice z Ingardenem podkreśla: „dzieło sztuki jest zawsze dla kogoś – a tym ≈kimś ↔ jest przede wszystkim jakiś podmiot społeczny. Tak przekazane współczesnym i przez nich akceptowane dzieło sztuki staje się zarazem przedmiotem estetycznym”⁴. W kolejnych epokach historycznych w świadomości społecznej aktywowane są różne jakości dzieła sztuki, jednak Morawski uważa, że istnieje ono w ramach tych konkretyzacji (w przedmiotach estetycznych): „Nie istnieje jednak dzieło sztuki poza owymi przedmiotami estetycznymi. Jest

³ Roman Ingarden wielokrotnie przedstawiał swoje stanowisko w tej kwestii. Zob. R. Ingarden *O dziele literackim* Warszawa 1960; tenże *Wykłady i dyskusje z estetyki* wybór i opracowanie A. Szczepańska, Warszawa 1981; tenże *Studia z estetyki* t. 2 Warszawa 1958; tenże *Spór o istnienie świata* t. 2 Kraków 1948. Ponadto podjęto głęboką oraz wyczerpującą analizę i krytykę stanowiska Ingardena. Zob. J. Makota *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* Kraków 1964; B. Dziemidok *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego* Warszawa 1980; A. Szczepańska *Estetyka Romana Ingardena* Warszawa 1989; A. Nowak *Ingarden contra Ingarden* Kraków 1992; *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena* A. J. Nowak, L. Sosnowski (red.) Kraków 2001; A. Szczepańska *W sprawie interpretacji niektórych twierdzeń ingardenowskiej estetyki* „Studia Estetyczne” 1972 t. 9 s. 341–355; J. Łoziński *Intencjonalność i przedmiot intencjonalny w filozofii Romana Ingardena* „Studia Filozoficzne” 1974 nr 9 s. 49–62.

⁴ S. Morawski *Szkola stawiania pytań* cz. 2 „Studia Estetyczne” 1971 t. 8 s. 246.

zawsze w nich. Jego tożsamość określa jego własny kontekst historyczny i powtarzalne momenty w dalszej jego recepcji”⁵. Powyższe rozstrzygnięcie można uznać za w pełni prawomocne. Należy zgodzić się z tym, że o artystycznym i estetycznym statusie danego wytworu decydują jego przedmiotowe jakości. Są one weryfikowane i przewartościowywane przez każdą epokę i krąg kulturowy. W sumie – jak wskazuje Bohdan Dziemidok:

Kontekst społeczny i kulturowy, bezpośrednio zaś świadomość społeczna epoki i środowiska kulturowego, decydują, czy przedmioty dotąd wyłącznie użytkowe (np. amfora grecka lub komoda z XVIII wieku) albo też uważane za zbyt prymitywne, pozbawione kunsztu artystycznego (np. maski plemion afrykańskich, prawosławne anonimowe ikony, secesyjne bibeloty lub tzw. malarstwo naiwne) uznane zostaną za dzieła sztuki i przedmioty estetyczne zarazem⁶.

Istotną kwestią w rozważanej problematyce było udzielenie odpowiedzi na pytanie, czym jest dzieło sztuki. Morawski za dzieło sztuki uznał

[...] przedmiot stanowiący ekspresywną strukturę jakości zmysłowo danych, bezpośrednio lub pośrednio oglądowych (semantyzowanych), funkcjonującą w sposób względnie autonomiczny, tzn. wydzieloną z rzeczywistości autentycznej, której pozostaje składnikiem; przedmiot ów jest zarazem artefaktum bezpośrednio lub pośrednio uzyskanym oraz wyraża silniej lub słabiej daną indywidualność twórczą⁷.

W definicji tej autor przyjął, że warunkiem fundamentalnym uznania danego przedmiotu za dzieło sztuki jest posiadanie struktury jakości zmysłowo danych, która ponadto powinna być względnie autonomiczna. Za warunki wystarczające (niezbędne) Morawski uznał zaś to,

⁵ Tamże, s. 247.

⁶ B. Dziemidok, wyd. cyt. s. 32.

⁷ S. Morawski *Próba określenia pojęcia sztuka* wyd. cyt. s. 54. W tekście z 1965 roku Morawski opowiadał się za dwuwarstwową budową dzieła, którą przedstawiał w pierwszej warstwie jako układ jakości zmysłowo danych, zaś w drugiej jako nadbudowującą się w niektórych utworach warstwę przedmiotów przedstawionych – kwestionował zatem ingardenowską warstwę intencjonalną. Por. S. Morawski, J. Makota *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną* wyd. cyt. s. 341.

że dzieło sztuki musi być artefaktem bezpośrednim lub pośrednim oraz musi cechować je ekspresja indywidualna (musi być oryginalne).

Struktura dzieła sztuki według Morawskiego to nie zbiór przeliczalnych elementów, ale dany układ jakości. Jego zdaniem – w przeciwieństwie między innymi do Wilhelma Diltheya i fenomenologów – struktura owa nie jest uchwytana w całościowym akcie intuicyjnym, ale poddaje się zabiegom analitycznym. O jej cechach właściwych dowiadujemy się dzięki immanentnie w niej istniejącym opozycjom, co oznacza, że nie jest ona idealnie jednolita, jak chciał Claude Lévi-Strauss. Poznanie i zrozumienie struktury dzieła sztuki jest możliwe jedynie poprzez umieszczenie go w szerszej całości: całości dokonanych twórczych danego artysty; nurtu lub kierunku sztuki, który był podstawą uprawianej twórczości; epoki, w której artysta żył i tworzył (jej kontekstu kulturowo-społecznego) – to wymiar horyzontalny poznania i rozumienia struktury. Drugi to wymiar wertykalny: związek artysty i jego twórczości z poprzednimi dokonaniem; historyczne zerwanie lub kontynuacja kierunków i stylów dotąd w sztuce uprawianych; spłot i uwarunkowania czynników historyczno-kulturowych wyznaczających warunki materialne, społeczne i obyczajowe. Tak więc struktura dzieła sztuki nie jest zrozumiała sama przez się, lecz dzięki odniesieniu jej do systemu, nadstruktury czy struktury globalnej – w wymiarze horyzontalnym i wertykalnym. Sam kontakt ze strukturą to doświadczenie empiryczne, ale operacja strukturalizacji dokonuje się na podłożu danego systemu kulturowego, zarówno w jego aspekcie synchronicznym, jak i diachronicznym. Ze względu na to, że struktury artystyczne mają charakter jakościowy, który jest zależny od kontekstu historycznego, niemożliwe jest precyzyjne charakteryzowanie tego typu konstrukcji. Morawski opowiedział się za holistycznym, a nie analitycznym pojmowaniem i sposobem rozumienia struktury. Wyznaczył w ten sposób główną zasadę epistemologiczno-hermeneutyczną dzieła sztuki, którą można stosować jako strategię w prowadzonych badaniach. Przyjął, że każda struktura ma tak zwane centrum czy też zasadę naczelną, która ją organizuje. W przypadku tak rozumianego dzieła sztuki taką zasadą jest opozycyjność struktur artystycznych – układów harmonijnych lub układów dysharmonijnych, jak je nazwał Morawski. Są to więc biegunowe punkty kompozycyjne: góra – dół, środek – brzegi, lewa strona – prawa strona itd. To również jedność całości wynikająca z dominancy, która jednoczy wielość róż-

norakich składników. W przypadku opozycyjności układów dysharmonicznych mamy do czynienia z konfliktem struktur artystycznych.

Struktura jakości zmysłowo danych, która stanowiła jedną z kluczowych kategorii teorii wartości artystycznych, jest tutaj pomostem łączącym strukturalistyczno-genetyczne rozumienie dzieła sztuki z jego estetycznym wymiarem. Morawski bowiem, przyjmując za elementy struktury jakości zmysłowo danych kształt, barwę, dźwięk, znak graficzny, bryłę, czarno-białe sygnały (na taśmie filmowej) i elementy ruchowe w tańcu, uznaje, że mają one własną ekspresję⁸. Ta ekspresja wynika z charakteru poszczególnych elementów, z gry, która zachodzi pomiędzy nimi, oraz z kontrastu, dysonansowości i przeciwdziałania elementów. W ten sposób Morawski dochodzi do wniosku, „że punkt ciężkości przesuwa się ze struktury na jakości – to one skupiają naszą uwagę, to one zatrzymują nas na zmysłowej płaszczyźnie zjawisk”⁹. Ani struktura, ani jakości nie funkcjonują samodzielnie – nie można ich od siebie oddzielić.

Istotną kwestią w określeniu przedmiotu, który można nazwać dziełem sztuki, jest wymienienie właściwości uznawanych za cechy wystarczające. Można również twierdzić, że zbiór tych cech jest nieukończony. Pierwsze stanowisko wyznaczać będzie zbiór zamknięty przedmiotów określanych mianem dzieła sztuki, drugi zaś wyznaczy zbiór otwarty. Morawski opowiedział się za drugim stanowiskiem. Uzasadnił to następująco: „Każda z tych właściwości wydaje się ważna, ale żadnej z nich nie sposób wyznaczyć jako cechy wystarczającej. Nie widać też możliwości, by jakkolwiek ich zestaw uznać za bezwzględny dla dzieł artystycznych”¹⁰. Nie zamknął jednak drogi innym artefaktom, które mogły pretendować do tej nazwy. W późniejszym artykule precyzował: „niewyczerpany jest katalog jakości, które mogą uzyskać wartość artystyczną oraz nieprzewidywalna jest twórczość jutrzejsza”¹¹. Należy podkreślić, że otwarta koncepcja dzieła sztuki stanowiła konsekwencje przyjętych założeń o kulturowym i historycznym kontekście sztuki. Była też kontynuacją wyodrębnionych w teorii wartości inwariantów. Morawski bowiem za kryterium wyodrębniające w ten sposób klasę przedmiotów zwanych dziełami sztuki

⁸ Tamże, s. 26.

⁹ Tamże, s. 26.

¹⁰ Tamże, s. 27.

¹¹ S. Morawski *O obiektywności sądów estetycznych* „Studia Estetyczne” 1967 t. 4 s. 259.

przyjął „współzależność zespołów jakości przedmiotowo i podmiotowo danych w długim procesie historycznym od wyłonienia się przedmiotów sztuki aż po czas dzisiejszy”¹². Podstawą tego wyboru było przeświadczenie, że od zarania cywilizacji ludzkiej po czasy nam współczesne, pomimo nieustającej zmienności sztuki, można wykazać pewne niezmienniki estetyczne. Zaliczył do nich Morawski: szczególnie intensywną zawartość percepcyjną przedmiotów względnie autonomicznych; formę – konstrukcję tych struktur nastawioną na ujawnianie mistrzostwa, obróbki materiałów, użytych środków wyrazowych i kompozycji; ekspresyjność¹³. Owe niezmienniki wyznaczają klasę przedmiotów zwanych dziełami sztuki bez względu na moment historyczny i krąg kulturowy. Każda z odmian sztuki posiada swoiste dla siebie niezmienniki aksjologiczne, na przykład sztuki przedstawiające – mimesis, sztuki użytkowe – optymalną zgodność konstrukcji i funkcji itp. Wyróżnienie tych niezmienników jako kryteriów wyodrębniających jest również zabiegiem umożliwiającym oddzielenie inwariantów od paradygmatów artystycznych (estetycznych). Chodzi tu o paradygmaty w rozumieniu swoistych stylów artystycznych poszczególnych epok historycznych czy kręgów kulturowych. Właściwością ich jest to, że są zastępowane przez następne: renesans, oświecenie, romantyzm itp. W przypadku zaś niezmienników mamy do czynienia z różnorodnymi akcentami w ich obrębie – uznawanie za najbardziej wartościowe tego, co najbardziej zbliża się do rzeczywistości, bądź wytworów, które prezentują wysoki kunszt wykonania, formę czy ekspresję.

Pojęcie względnej autonomiczności pierwotnie występuje u Morawskiego jako „pozorna autonomiczność”¹⁴. Pojęcie to ma wyraźne związki z Ingardenowskim „polifonicznym harmonijnym zestojem”, „otwartym nowym światem” Dufrenoy’a, „artefaktum stanowiącym system wewnętrznych relacji” Gilsona albo „superstrukturą” Lalo. Droga ta jest więc powszechnie przyjmowana w estetyce i ma bogatą tradycję. Pozorna autonomiczność to, po pierwsze:

¹² Tenże *Sztuka dawniej i dziś* „Odra” 1973 nr 1 s. 49.

¹³ Tamże.

¹⁴ Por. S. Morawski, J. Makota, wyd. cyt. s. 335–345. Warto zwrócić uwagę, że w recenzji tej Morawski opowiadał się za zdecydowanym powiązaniem czasowo-przestrzennym dzieła sztuki ze światem realnym: „Myślę, że teza o braku powiązań czasowo-przestrzennych dzieła sztuki ze światem realnym jest niezgodna z faktami”.

wydzielenie dzieła z otoczenia ze względu na dobitną strukturę, w którym jakości zmysłowe wybijają się na plan pierwszy. Drugi raz „pozorność” to tyle, co świat w dziele przedstawiony, budujący fikcję w relacji do rzeczywistości. Trzeci zaś raz „pozorność” to tyle, co dane nam w percepcji poczucie, że świat sztuki, autonomiczny ze względu na swoje właściwości strukturalne – pierwszego (jakości zmysłowe) czy drugiego rzędu (fikcja) – tworzy całość „zamkniętą” oraz „dodaną” do świata, w którym ona powstała¹⁵.

Już w 1965 roku Morawski wyraźnie wiąże tę kategorię z kulturowym wymiarem dzieła sztuki. Uważa, że kontekst kulturowy wydziela w sferze świadomości oraz instytucji społecznych dziedzinę zwaną sztuką. Kolejnym krokiem w precyzowaniu pojęcia względnej autonomiczności jest przyjęcie pewnych sugestii György Lukácsa, który „stwierdza w procesie historycznym autonomizację dzieła artystycznego jako tworu pozostającego jednak w ciągłej relacji do rzeczywistości pozaartystycznej”¹⁶. Argumenty przemawiające za takim rozumieniem istotnej właściwości dzieła sztuki wynikają według Morawskiego z przesłanek historyczno-socjologicznych. Źródłem jest rów-

¹⁵ Tamże, s. 336.

¹⁶ S. Morawski *Próba określenia pojęcia sztuka* wyd. cyt. s. 33. Inspiracje Lukácsem są częste w estetyce Stefana Morawskiego. Wielokrotnie poddawał on krytyce propozycje autora *Historii i świadomości klasowej*, tworząc w ten sposób własne rozwiązania. Zob. S. Morawski *Lukácsa filozofia sztuki filmowej* „Kino” 1967 nr 10 s. 21–24; tenże *Wędrowki młodego Lukácsa (od Simmla do Lenina)* „Teksty” 1978 s. 130–150; tenże *Trudny (chyba niezdany) egzamin Lukácsa* „Kultura” 1979 nr 22 s. 4; tenże *Lukács w Moskwie (1933–1940)* „Literatura” 1979 nr 40 s. 4, 14 i nr 41 s. 4, 8; tenże *Wiedeńskie felietony Lukácsa – rok 1922* „Literatura na Świecie” 1979 nr 11 s. 310–337; tenże *Filozofia późnego Lukácsa* „Miesięcznik Literacki” 1979 nr 3 s. 82–93; tenże *Lukácsowska koncepcja realizmu (lata trzydzieste)* „Odra” 1979 nr 2 s. 39–50; tenże *Krucjata Lukácsa przeciwko awangardzie* „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 3 s. 153–184; tenże *Lukács przed Lukácsem* „Przegląd Humanistyczny” 1979 nr 2 s. 21–42; tenże *Lukács o gatunkach i rodzajach artystycznych* „Ruch Literacki” 1979 z. 4 s. 237–248; tenże *Początki marksistowskiej estetyki Lukácsa* „Studia Estetyczne” 1979 t. 16 s. 193–217; tenże *Heidelberska filozofia i estetyka Lukácsa* „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1980 t. 26 s. 275–314; tenże *Filozofia sztuki wczesnego Lukácsa* „Studia Estetyczne” 1980 t. 17 s. 223–249; tenże *Majstersztyk Lukácsa z roku 1923* „Literatura na Świecie” 1981 nr 7 s. 264–305; tenże *Zbliżenia do ontologii społecznej* „Akcent” 1983 nr 4 s. 157–174; tenże *Z dziejów samokaleczącego umysłu* „Literatura na Świecie” 1985 nr 6 s. 265–294; tenże *György (Georg) Lukács – portret intelektualny do 1932* [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa: 1908–1932* Warszawa 1994 s. 5–66.

niez rozumienie kategorii *mimesis* nie jako odbicia „makrokosmosu” w „mikrokosmosie” sztuki, ale strukturalnego związania tych całości. Względna autonomiczność jest ponadto udziałem przedmiotów użytkowych. Dokonuje się to dzięki naddatkowi jakości zmysłowo danych: „poza instrumentalną funkcjonalnością zawierają szczególnie układ elementów wizualnych (faktura, barwa, desień itp.) – stają się dziełami sztuki”¹⁷. Tak więc przedmiot użytkowy dzięki swojej instrumentalnej funkcjonalności istnieje w makrokosmosie, zaś autonomizuje się dzięki pewnemu układowi elementów wizualnych – jakości zmysłowo danych. Względna autonomizacja przedmiotów codziennego użytku, jak również *objet trouvé*, pojawia się także dzięki aktowi wyboru ich przez artystę. Poprzez wybór przedmiot zaczyna funkcjonować autotelicznie, czyli sam dla siebie jako struktura wydzielona. „Wówczas kałamarz Picabii, muszla pisuarowa Duchampa czy łóżko Rauschenberga przestają być kałamarzem, muszlą pisuarową czy łóżkiem”¹⁸. Z drugiej zaś strony mamy pełną jasność co do ich etymologii – stąd względność tej autonomii. W istocie właściwość względnej autonomiczności wynika z tego, że przedmiot będący dziełem sztuki stanowi strukturę jakości autotelicznych, na których koncentrujemy naszą uwagę. W ten sposób wydzielamy go z rzeczywistości, przedmiot ten traci relacje ze światem zewnętrznym. Fakt ów, jak należy przypuszczać, stał się podstawą do przypisania przez Morawskiego dziełu sztuki tej właściwości.

Warunkiem słabszym dzieła sztuki jest wymóg, aby był to artefakt. Pojęcie to przysparza pewnych trudności wynikających z postępu technologiczno-cywilizacyjnego. Mamy tu bowiem do czynienia z dwoma równoległymi procesami. Pierwszy to zmienność i doskonalenie się materii oraz narzędzi stosowanych do tworzenia. W nurcie tym nie została podważona rola rękodzieła, a wprost przeciwnie – systematycznie się umacniała. Drugi nurt dotyczy użycia maszyny do reprodukcji dzieła sztuki. Samo zaś użycie może być prostym kopiowaniem oryginału – powielanie płyt, kopiowanie obrazów itp. – lub uchwyceniem surowego piękna rzeczywistości – film, telewizja. W związku z tym, jak stwierdza Morawski, mamy do czynienia z jednej strony z tym, że „reprodukcja jest tylko środkiem przekazu [kopiowanie z oryginału – dop. P. P.], tu [film, telewizja – dop. P. P.]

¹⁷ Tenże *Próba określenia pojęcia sztuka* wyd. cyt. s. 34.

¹⁸ Tamże, s. 37.

może stać się jedną z wartości artystycznych”¹⁹. Zasada artefaktu wzbudza więc poważne wątpliwości – „skoro działalność twórcza ma polegać na uchwyceniu autentyzmu życiowego jako piękna”²⁰. Jednocześnie wszak, jeżeli uzna się wartości warsztatowo-konstrukcyjne (muzyka, architektura) za estetycznie fundamentalne, wytwarzanie tego typu przedmiotów przez maszynę bądź człowieka jest kwestią otwartą. Artefakt może być ponadto wytworem samosterującej maszyny. Z tej grupy problemów w odniesieniu do zakresu znaczeniowego pojęcia artefaktu Morawski wyprowadza wniosek o konieczności przeformułowania klasycznej tezy o *techne* – jako specyficznej umiejętności, zwanej artystem. Zmiana polega na wprowadzeniu dwóch odmian artefaktów. Pierwszy zbiór to artefakty bezpośrednie – klasyczne rozumienie biorące się z Arystotelesowskiej definicji sztuki: „ars est recta ratio factibilium”, czyli artefakty to bezpośredni wytwór ludzkiej pracy. Drugi zbiór to artefakty pośrednie – twory uzyskane bądź poprzez programowanie maszyny, bądź poprzez sztuczną organizację przedmiotów naturalnych. Przypadkiem granicznym jest uznanie surowego przedmiotu za dzieło sztuki bez umieszczania go w przestrzeni wykreowanej. Tak zdefiniowane pojęcie artefaktu rozбивa kategorię *techne* na dwa znaczenia. Pierwsza grupa artefaktów będzie dotyczyła rozumienia *techne* jako kunsztu, artysty, a czasami artysty niezwykłego, czyli wirtuozerii. Druga grupa będzie związana z rozumieniem *techne* jako umiejętności „programowania pewnych zadań w maszynie cybernetycznej”²¹. To rozbitcie pojęcia artefaktu na dwa obszary znaczeniowe pozwala Morawskiemu z jednej strony pogodzić tradycję ze współczesnymi osiągnięciami technologicznymi, z drugiej przyjąć znaczenie to jako otwarte na kolejne nowe rozwiązania.

Ostatnim warunkiem, który musi spełnić dzieło sztuki, jest ekspresja indywidualna. Morawski tego rodzaju wartości definiuje następująco:

[...] ekspresyjne wartości [...] to tyle co szczególny charakter danych jakości czy też swoisty układ wszystkich jakości wypełniających daną strukturę artystyczną. Ekspresja tak pojmowana jest zarazem ekspresją indywidualną,

¹⁹ Tamże, s. 40.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 43.

bowiem stwierdzamy ją i badamy wedle osiągnięcia, a nie wedle samych intencji²².

Podstawą do stworzenia tego warunku jest fakt istnienia różnorodności wśród twórców, również ich wytwory powinny charakteryzować się takimi cechami indywidualnymi. Samego stwierdzenia owej ekspresji indywidualnej można dokonać dzięki analizie cyklu utworów i wydobyciu cech stylistycznych. Te mogą stać lub nie w konflikcie z intencją twórcy bądź z ekspresją struktury konkretnego dzieła sztuki. Dlatego według Morawskiego z ekspresją indywidualną mamy do czynienia albo w przypadku aktu doraźnego artysty, akcydentalnego, albo związanego z cechami stałymi, z jakimś stylem własnym. Ekspresja indywidualna wiąże się ponadto z pojęciem autentyczności i oryginalności. Autentyczny to tyle, co szczery, świeży. Szczerość ze względu na brak możliwości weryfikacji tej kategorii zostaje odrzucona. Świeżość zaś to nowość lub niepowtarzalność jakiegoś elementu bądź całej struktury. Świeżość w znaczeniu nowości Morawski dyskwalifikuje, uważając, że nie wiadomo, „w jakim sensie to co nowe trzeba by uznać za coś intensywnie ekspresyjnego”²³. Drugim argumentem uzasadniającym tę decyzję jest stwierdzenie, że w sztuce często nowość przyciąga uwagę, ale bywa jałowa. W ten sposób decyduje się na związanie pojęcia świeżości z kategorią oryginalności. Argument przemawiający za tym rozstrzygnięciem formułuje następująco:

[...] niektórzy estetycy wprawdzie twierdzą, iż również doskonała kopia daje nam zadowolenie estetyczne, podobnie jak dostarcza radości precyzyjna reprodukcja obrazu w albumie albo utworu muzycznego na taśmie magnetofonowej i płycie, ale zapominają, iż to, co się podoba, to oryginał, a nie samo odtworzenie²⁴.

W ten sposób dokonuje dystynkcji pomiędzy oryginałem, który jest dziełem sztuki, a kopią, która do tego zbioru się nie zalicza. Oryginalność jako kategoria dystynktywna dzieła sztuki u Morawskiego wiąże się ponadto z ekspresją indywidualną. Chodzi tu o indywidual-

²² Tamże, s. 46.

²³ Tamże, s. 47.

²⁴ Tamże, s. 51.

ność twórcy, a nie o umiejętności, choćby genialne, kopisty. Ta indywidualność, dzięki autentyczności twórcy, uzewnętrznia się w wytworze, a to z kolei stanowi cechę konstytutywną dzieła sztuki. Oryginalność można zdaniem Morawskiego stopniować, analogicznie do tego, jak porównuje się indywidualności twórcze między sobą, jednak stopień najwyższy oryginalności – genialność – przekraczałby wszelkie wyznaczone miary i ramy stosowanych podziałów i hierarchizacji. Tak jak oryginalność odnosi się do szczegółowych kwestii dotyczących zmiany chwytów stylistycznych, wprowadzenia nowych wątków tematycznych itp., tak genialność wyróżnia się nie tylko stopniem, ale także jakością. Tego typu dzieło nie modyfikuje i nie uzupełnia, ale wprowadza radykalnie odmienny sposób prezentacji świata, odkrywa chwytły czy wątki dotąd niestosowane. Kategoria tak rozumianej genialności nie pełni u Morawskiego kryterium wyodrębniania dzieł sztuki, ale służy do ich wewnętrznej hierarchizacji.

Geniusz, a więc i jego dzieło oryginalne, nie dałyby się mierzyć. Nie można też być, w tym sensie słowa, mniej lub więcej oryginalnym. Jest tylko inna oryginalność. Takie rozumienie oryginalności eliminuje jej przynależność do każdego dzieła sztuki; byłby to warunek aksjologiczny nie z poziomu tego, co jest wartością artystyczną, lecz z poziomu hierarchizowania przedmiotów już jako artystycznie akceptowanych²⁵.

Dotychczasowy opis stanowiska Morawskiego w kwestii nowości i oryginalności z okresu lat 60. nie jest wyczerpujący. W charakterystyce dzieła sztuki w sposób konsekwentny warunki i kryteria są obdarzone naturą estetyczną, podporządkowane indywidualnej ekspresji artystycznej. We wcześniejszym artykule, poświęconym zarysowi układu kryteriów oceny²⁶, Morawski wyraźnie odróżniał oryginalność od ekspresji indywidualnej.

[...] nie należy jednak utożsamiać oryginalności z ekspresją indywidualną, która przysługuje każdemu dziełu w mniejszym lub większym stopniu. Oryginalność bowiem jest szczególnym sposobem wypowiedzi, którą odkrywamy dopiero w kontekście. Ekspresja indywidualna jest uchwytna bezpośrednio z samego dzieła, oryginalność wymaga natomiast poza bezpośrednim kontak-

²⁵ Tamże, s. 53.

²⁶ Por. także *Zarys układu kryteriów oceny* „*Studia Estetyczne*” 1965 t. 2 s. 31–53.

tem z danym dziełem jeszcze porównania i to podwójnego: z innymi dziełami tego samego artysty [...] oraz z dziełami innych artystów²⁷.

Nie mamy tu do czynienia z modyfikacją, a jedynie z rozszerzeniem dotychczas prezentowanego stanowiska. Modyfikacja dotyczy bardziej zasadniczej kwestii, a mianowicie wycofania się z twierdzenia, że oryginalność „jest własnością własności, jest – inaczej mówiąc – szczególnym jakościowym aspektem wartości konstytutywnych”²⁸ i uznaniem jej w tekście późniejszym za cechę konstytutywną dzieł sztuki. Jak należy przypuszczać, powodem takiej decyzji były względy pragmatyczne. W tekście poświęconym kryteriom ocen trudno wszak różnorodności twórczości artystycznej i w związku z tym jej wartości nie oceniać z punktu widzenia kategorii oryginalności. W konstruowaniu definicji dzieła sztuki pojawił się zatem problem relacji kopii do oryginału, który został rozstrzygnięty na korzyść oryginału. Można jednak przyjąć, że te dwa rozumienia oryginalności dotyczą dwóch nienakładających się płaszczyzn znaczeniowych, a stąd wyprowadzić wniosek o braku wewnętrznej sprzeczności. Modyfikacja jednakże postępuje głębiej. Morawski w tekście z 1965 roku stwierdza, iż oryginalność nie daje się kwantyfikować, a w tekście z 1968 roku dopuszcza stopniowanie oryginalności i konstatuje, że genialność występuje albo nie. Co do drugiej kategorii, to w tekście z 1965 roku wyraźnie nowość jest kategorią uzupełniającą w wymiarze wertykalnym – historycznym, co stanowi przedmiot naszego zainteresowania w związku z kryteriami ocen jako elementami teorii wartości. W istocie nowość jest kategorią poręczną do wyodrębniania takich zjawisk rozgrywających się w czasie, jak nurty, kierunki i formacje artystyczne, które są zawsze uchwytnie w kontekście tego, co było przed ich pojawieniem się, i tego, co potem nastąpiło. Trudno posługiwać się tą kategorią jako cechą dystynktywną do wyodrębnienia przedmiotów określanych mianem dzieł sztuki, bo nie wszystko, co nowe, musi być sztuką, zaś to, co jest sztuką, nie zawsze jest nowe. W ten sposób miejsce nowości znajduje się nie wśród narzędzi służących do wyodrębniania grupy przedmiotów spośród większej całości, ale wśród narzędzi służących do klasyfikacji i hierarchizacji już wyodrębnionych przedmiotów. Gdy u Morawskiego mamy do czynienia

²⁷ Tamże, s. 43.

²⁸ Tamże.

z definiowaniem tego, czym jest dzieło sztuki, nowość jest odrzucona, a gdy określa on kryteria oceny, jest ona niezbędna i wchodzi nawet w relacje z oryginalnością. Morawski słusznie eksponuje względność tych kryteriów w zależności od przyjętej perspektywy prowadzonej obserwacji. Jeżeli badacz podejmuje wysiłek wyodrębnienia i określenia nowych nurtów, nowość absorbuje oryginalność. Gdy obszarem zainteresowania staje się wyodrębniony nurt artystyczny, to „oryginalność takich artystów uderza badacza na tle nurtu awangardowego, z którego oni wyrosli i którego byli współorganizatorami”²⁹.

Analizując propozycję Morawskiego dotyczącą fundamentu dzieła sztuki, można ją zestawić z marksistowską tradycją w tej kwestii – poczynając od estetyki radzieckiej i estetyki Lukácsa, gdzie powszechnie przyjmowano, że o dziele sztuki decyduje moment mimetyczny, poprzez propozycje Kagana, przyjmującego, że wyznacznikiem dzieła sztuki jest oddziaływanie na wszystkie zmysły, do Ch. Caudwella, uznającego, że o sztuce stanowią czyjeś autentyczne treści emocjonalne. Najbliższym Morawskiemu w tej kwestii stanowiskiem jest jednak propozycja wyłożona przez Maksa Raphaela i kontynuowana między innymi przez Ernsta Fischera, że struktury formalne są czynnikami konstytutywnymi dla sztuki.

Stefan Morawski's Theory of Art – An Attempt at Reconstruction

This paper is a reconstruction of Stefan Morawski's understanding of what a work of art is. Three fundamental aspects are taken into account, namely: the ontological status, axiological status, and hermeneutical status of a work of art. This reconstruction includes as its sources diverse papers published by Morawski in various places – a diversity which attests to the constant modifications of his conclusions.

Piotr Jan Przybysz – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl

²⁹ Tamże, s. 44.