

LESZEK SOSNOWSKI

OD EMOCJI DO EKSPRESJI

FILOZOFIA TWÓRCZOŚCI I ODBIORU SZTUKI¹

§ 1

Od emocji romantyków do teorii emocjonalności filozofów

William Wordsworth:

[K]ażda dobra poezja jest spontanicznym wybuchem głębokich uczuć. (...) jedna ludzka istota jest o tyle doskonalsza od drugiej, o ile większa jest jej zdolność do wzruszeń. Dlatego też uznałem, że najważniejszym może zadaniem Pisarza w każdej epoce jest rozbudzenie czy też pogłębienie tej zdolności. (...) Poeta myślą i uczuciem przetwarza ludzkie namiętności. (...) Celem Poezji jest wywołanie wzruszenia. (...) Poezja jest samorzutnym wybuchem silnych uczuć i bierze swój początek ze wzruszenia rozpamiętywanego w spokojności².

¹ This introduction has been written during my stay at the University of Aberdeen, as the fellow of The Bednarowski Trust (21st Sept. – 29th Oct. 2011). I thank the Trust for the opportunity to do this piece of work. I would like to add my thanks to Prof. Nigel Dower, for his help during this period.

² W. Wordsworth, „Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny

Jean-Baptiste-Camille Corot:

Niechaj prowadzi cię tylko twoje własne uczucie. Ponieważ jednak jesteśmy tylko zwykłymi śmiertelnikami, naszym udziałem są błędy; słuchaj tedy, co powiada ci obserwacja; ale ta jedyna, którą rozumiesz i która jest zgodna z twoim uczuciem. (...) Idź za swoim przekonaniem. Lepiej być niczym niż echem czyjegoś malarstwa. (...) Jakiś widok zainteresował mnie. Starając się go oddać sumiennie, nie zapominam ani na chwilę o moim wzruszeniu. Rzeczywistość jest częścią sztuki, uczucie ją uzupełnia. (...) Jeśli wzruszenie było prawdziwe, jego szczerłość udzieli się innym³.

Henri Matisse:

Cel mój – to przede wszystkim ekspresja. (...) Dla mnie nie ma różnicy pomiędzy odczuciem natury a sposobem wyrażenia go. Moim zdaniem, ekspresja nie tkwi w dramatycznym wyrazie twarzy czy ruchu. Widzę ją w całym układzie mego obrazu: i w rozmieszczeniu ciała, i w otaczającej je przestrzeni, i w proporcjach: wszystko to składa się na ekspresję. Kompozycja – to umiejętność ułożenia w sposób dekoracyjny tych różnych elementów, którymi malarz dysponuje dla wyrażenia swych uczuć⁴.

Niech te trzy cytaty wystarczą do wywołania zasadniczego problemu niniejszego tomu. Ich dobór nie jest przypadkowy. Pierwszy, otwierający, autorstwa Williama Wordswortha, pochodzi z przedmowy do tomu poezji jego i Samuela T. Coleridge'a, który został opublikowany w 1800 roku. Wyraża w esencjalnej postaci wszystkie ważne dla romantyzmu kwestie, różnicujące go wobec klasycyzmu. Cytat drugi, autorstwa francuskiego malarza Jeana-Baptiste'a-Camille'a Corota, pochodzi z połowy dziewiętnastego wieku i został zanotowany przez artystę na okładce albumu. I wreszcie fragment trzeci, zamykający wiek dziewiętnasty, autorstwa Henri Matisse'a, pochodzi z jego artykułu *O malarstwie*, który został opublikowany w 1908 roku.

tytuł «Ballad lirycznych», K. Tarnowska (przekł.), w: *Manifesty Romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 47, 58, 60, 61. Pierwsze zdanie cytowanego fragmentu brzmi następująco: „All good poetry is the spontaneous overflow of powerfull feelings”.

³ J.-B.-C. Corot, w: *Malarze mówią. O sobie. O swojej sztuce. O sztuce innych*, J. Guze (przekł.), Kraków 1963, s. 44–45.

⁴ H. Matisse, *O malarstwie*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, E. Grabska, H. Morawska (wybór i oprac.), St. Herstal (przekł.), Warszawa 1977, s. 97–98.

To nie przypadek, że cytowani artyści pochodzą z dziewiętnastego wieku. Choć trudno byłoby podważyć pogląd, że emocje, uczucia i namiętności pojawiają się w sztuce wszystkich epok, nie ma wątpliwości, że sztuka tego wieku jest pod tym względem szczególna. Po raz pierwszy w sposób nie tylko świadomy, lecz również programowy, sami artyści głoszą pogląd, że sztuka – w szerokim sensie – jest tą jedyną dziedziną, w której zostają zawarte, „zapisane” ludzkie emocje i w ten sposób przekazane innym ludziom. Zadaniem i celem artysty jest dokonanie tego w unikalny, wyjątkowy dla siebie sposób, co pozwala wyróżnić sztukę (dzieło sztuki) z pozostałych działań (wytworów) człowieka.

Przytoczone powyżej cytaty nie zawierają identycznych problemów; to, co je różni, to zarazem dwa odmienne podejścia do sztuki, wyrażane zagadnieniami emocji (emocjonalności) i ekspresji (ekspresyjności). Pierwsze z nich zyskało rozwinięcie w teorii emocjonalności, drugie w teorii ekspresji. Powyższe cytaty pokazują coś jeszcze, co pozwala niniejsze uwagi rozdzielić na dwa najogólniejsze działy, mianowicie rozważenie pochodzenia, źródła sztuki oraz jej natury. Są to różne zagadnienia i tak też zostaną poniżej ujęte.

Rozważania na temat ekspresji można prowadzić w sposób językowy, historyczny lub filozoficzny. Są to podejścia odmienne, choć w jakimś stopniu i zakresie nachodzące na siebie. Podjęcie pierwszego typu rozważań odnosi badacza do historii terminu, jego znaczenia zmieniającego się w czasie, jego rozległych konotacji semantycznych. Nie o ten typ rozważań jednak tu chodzi, choć może on być elementem większej całości prowadzonych przemyśleń. Nieco inaczej wygląda kwestia historycznego podejścia. Mamy tu do czynienia z przeglądem historycznych faktów dotyczących rozwoju, przemian, wpływów i zależności związanych z głoszonymi i rozwijanymi poglądami. W takim razie historyczne ujęcie rozpada się na dwa nurty dociekań: teoretyczny i praktyczny. Pierwszy jest wyrazem formułowanych teorii, w którym kategoria ekspresji odgrywa dominującą rolę, podporządkowując sobie pozostałe pojęcia. Drugi jest wyrazem przekonań artystycznych i znajduje swoje realizacje w dziełach sztuki. Dla niniejszych uwag najbardziej interesujący jest typ pierwszy, a więc filozoficzne podejście do przedmiotu, które jest najbardziej złożone. Nie wchodząc w tej chwili w zawiłości tego ujęcia, należy choćby skrótowo zdać sprawę z jego zakresu problemowego i reprezentowanych stanowisk.

§ 2

Uwagi na temat ekspresji

Teoria ekspresji – jako świadoma swych warunków, celu i przedmiotu teoria sztuki – została późno sformułowana, szybko jednak zyskała mocną pozycję w kulturze, co niekoniecznie przekładało się na równie ważny status w filozofii. Choć początek teorii łączył się zasadniczo z poezją i generalnie sztuką romantyczną, do jej spopularyzowania przyczyniły się w wielkim stopniu muzyka i malarstwo oraz związane z nimi poglądy. Co mówi teoria ekspresji?

Teoria ta głosi, że istotną funkcją sztuki jest wyrażanie uczuć, emocji, namiętności. Podkreślenie owej istotowości wyjaśnia natychmiast ważną kwestię, że wyrażanie to nie ma charakteru przypadkowego, przygodnego, lecz jest intencyjną czynnością, prowokowaną emocjonalnie lub wywoływaną świadomie. I choć jest jasne, że sztuka od zawsze mogła i przenosiła uczucia, nie czyniła tego jednak dla nich samych, co stało się jej wyróżnikiem w XIX wieku. Wyróżnikiem tak mocnym, jak obrazują to słowa poety angielskiego, że zdolność do wyrażania i odbierania uczuć stała się kryterium oceniającym wartość twórcy i człowieka w ogóle. O jakie uczucia więc tu chodzi? Słowa cytowanego powyżej Wordswortha dookreślają to wyróżnienie; są to potoczne, codzienne uczucia, doznawane przez człowieka w normalnym życiu. Artysta obrazuje je w swoim dziele i to nacechowanie emocjonalne jest wartością zasadniczą owego dzieła. Wordsworth, zgodnie ze swoją filozofią twórczości, podkreśla spontaniczność i głębię uczuć przedstawianych w poezji, jednak kategoryczność tych stwierdzeń zostaje złagodzona wprowadzeniem myślowej obróbki „ludzkich namiętności”; myśl i spokojne rozpamiętywanie są elementami twórczości artysty.

Pół wieku później Corot kontynuuje myślenie Wordswortha odnośnie uczuć, ale uzupełnia je nowym, własnym wątkiem. Stanowczy sąd o poddaniu się uczuciu zostaje i tu stonowany ułomnością natury ludzkiej, a więc możliwością popełnienia błędu, jeśli twórca ograniczy się tylko do sfery emocjonalnej. Odniesieniem weryfikującym jest – jak pisze – „obserwacja”, innymi słowy doświadczenie, choć nie jest to sędzia absolutny. Między uczuciem a obserwacją rozgrywa się szczególna gra, a wynikię z niej napięcie staje się siłą twórczą artysty. W efekcie powstaje sztuka,

której elementami składowymi są rzeczywistość i uczucie. Sztukę tworzą więc faktycznie dwie rzeczywistości, dwa światy: jeden zewnętrzny i drugi wewnętrzny. Prawdziwość obu wyrażona w sztuce jest siłą zdolną oddziaływać na odbiorcę.

Wiek dziewiętnasty zamykają słowa Matisse'a, w których nadal tkwi element emocji, ale pojawia się również element nowy i oryginalny. Artysta na wstępie formułuje swoje *credo*, stwierdzając, że jego celem jest ekspresja. To samo w sobie ogólne zdanie zostaje doprecyzowane w kolejnych uwagach. Corot rozdzielał świat zewnętrzny i wewnętrzny, Matisse natomiast jednoczy obie sfery emocjonalną perspektywą poziomu artystycznego. Owa jedność oznacza *de facto* na poziomie pozaartystycznym podporządkowanie sfery pierwszej sferze drugiej. Wynika z tego ważna konkluzja, że ekspresja łączy się z kompozycją, poprzez którą artysta, w tym przypadku malarz, wyraża swoje uczucia. Matisse znacząco oddalił się więc od Wordswortha, gdyż w nowym rozumieniu sztuka nie jest „wybuchem uczuć”, nie wiąże się z dramatyзмом sytuacyjnym czy postaciowym, lecz wynika z wielu elementów kompozycyjnych i strukturalnych. Ta różnica w podejściu twórców do problemu ekspresji wynika z odmiennych sytuacji teoretycznych, w których działali i tworzyli artyści tego wieku. Bez wątplenia ważny wpływ na postawę Matisse'a mieli francuscy teoretycy sztuki i estetyki drugiej połowy tego wieku.

W historii sztuki można znaleźć wiele przykładów dzieł, które wyrażały uczucia czy namiętności, jednak to wiek dziewiętnasty został wyróżniony przez zmianę podejścia do funkcji sztuki, co pociągnęło za sobą zmianę roli artysty. To, co wcześniej pojawiało się w sztuce niejako przy okazji, jako element wtórny, wówczas stało się jej celem prymarnym. Dzieło w nowej teorii stało się zapisem uczuć jego twórcy oraz pośrednikiem w ich przekazaniu odbiorcy. Wymagania emocjonalności stawiane wówczas sztuce zastąpiły wcześniejsze ideały sztuki przedromantycznej, jak na przykład pojęcie *decorum*. Równie ważna zmiana zaszła w podejściu do dzieła i w jego ocenie. Uczucia stały się równoprawnym i równowartościowym elementem dzieła, zastępując doświadczenia rozumiane ogólnie (abstrakcyjnie). A więc eksponowanie emocji w dziele przestało oznaczać jego aspekt subiektywny, obniżający zarazem jego wartość i znaczenie. Artysta przestał spełniać funkcję dydaktyczną, moralną bądź religijną i przekroczył ograniczenia narzucane mu przez przedmiot stosowny, którego funkcja sprowadzała się do odpowiedniego pouczenia. Artysta w takim razie przełamał skonwencjonalizowane

ograniczenia dobrego smaku, które usztywniały formę i ograniczały treść dzieła. Dzieło sztuki nabrało w rezultacie cech indywidualnej oryginalności w wyniku nadania mu emocjonalnej pełni. Nie ma wątpliwości, że na zmianach tych zyskała sama sztuka, która przekazywała odbiorcy nowe treści, oddziałując na niego z nową siłą. Wymienione tu elementy były częstym motywem wypowiedzi artystów romantycznych, gdyż to oni tchnęli nowe życie i nowego ducha w dzieła dotychczas nudne, mechaniczne, zadaniowo-tematyczne, wręcz nierzadko martwe.

Nowa sztuka – dzięki nowej filozofii twórczości – zyskała nowe cechy, jak nieznaną wcześniej witalność, spontaniczność, intensywność, namiętność. To była faktyczna rewolucja, która odrzuciła wcześniejsze ograniczenia, uwalniając moc twórczej wyobraźni. Każda myśl była przez nią uzasadniona, każdy obraz dopuszczony, jeśli tylko wyrażał źródłowość, autentyczną osobowość emocjonalną. Nowe źródło sztuki wymagało nowej formy artystycznej, nowych technik, nowych stylów i wreszcie nowych tematów. Wszystkie wymagania zostały spełnione w sposób tak znakomity, że sztuka okresu romantycznego, z tkwiącą u jej podstaw filozofią, przez sto pięćdziesiąt następnych lat wyznaczała standardy i wartości artystyczno-estetyczne świata zachodniego. Bez wielkiego trudu można by uzasadnić związek wielu kierunków artystycznych z romantycznymi ideałami artystyczno-filozoficznymi.

Artyści tego okresu tylko przy okazji, a więc raczej rzadko pisali traktaty teoretyczne na temat swojej dziedziny czy sztuki w ogóle. Jeśli już to czynili, to ich wypowiedzi miały na ogół charakter luźny, niesystematyczny, a więc dotyczący pewnych tylko fragmentów czy aspektów filozoficznej teorii sztuki. Nie można im wszakże odmówić spełnienia ważnej roli inicjatorów, czy nawet prowokatorów, takich pełnych teorii. Konieczny był czas na uogólnienia i podsumowania. Pierwsza propozycja teoretyczna pojawiła się w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, co było okresem stosunkowo długim na podsumowanie mocnych intuicji, rozrzuconych luźnych wypowiedzi i – przede wszystkim – wielkich realizacji artystycznych. Ten typ refleksji, zmieniających optykę rozważań nad sztuką, zapoczątkował francuski estetyk Eugène Véron.

§ 3

*Véron:**emocjonalność artysty i problem źródeł sztuki*

Teorie emocjonalistyczne w swojej analizie sztuki kładą nacisk na artystę i jego emocjonalne przeżycia uobecniane w dziele⁵. Historycznie wyróżnia się trzy aspekty lub odsłony teorii, a wszystkie wiążą się z nazwiskami ich głównych eksponentów. Pierwszym był dziewiętnastowieczny francuski estetyk Eugène Véron, z którym łączy się tzw. teorię ekspresji osobowości artysty. Drugim był Lew Tołstoj, przede wszystkim pisarz i moralista tego wieku, który przedstawił teorię ekspresji i komunikacji uczuć. Trzecim wreszcie był amerykański filozof Curt J. Ducasse, rozumiejący sztukę jako język uczuć. Jakkolwiek wszyscy teoretycy stwierdzali, że sztuka jest „językiem” uczuć, to różnice między nimi precyzują zakresy teorii sprowadzane bądź do estetyki tylko, bądź też także do moralistyki⁶.

Warto przedstawić najogólniejsze tezy pierwszego teoretyka, którego teoria stanowi dzisiaj zapomniany rozdział europejskiej myśli estetycznej⁷.

Przez wiele wieków artyści tworzyli dzieła sztuki z różnych przyczyn i dla różnych, zasadniczo zewnętrznych celów. Świadomość istotnych związków między duchowym „wnętrzem” artysty a dziełem pojawiła się późno, bowiem dopiero w romantyzmie. Świadomość ta zyskała od razu pełnię wyrazu, co skonkludował Johann W. Goethe w swoim znanym powiedzeniu, że w „sztuce i poezji osobowość jest wszystkim”⁸. Słowa te pochodzą z późnego okresu, w zasadzie z końca romantyzmu, jednak wyrażają pogląd typowy dla tego nurtu artystycznego, stanowiąc swoiste

⁵ Zob. B. Dziemidok, *Emocjonalistyczne teorie sztuki*, w: *Sztuka. Wartości. Emocje*, Warszawa 1992, s. 139-153 (także, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002). Jest to bodaj pierwsze opracowanie problematyki emocjonalności w polskiej literaturze przedmiotu.

⁶ Zob. M. Rader, *A Modern Book of Esthetics. An Anthology*, New York 1975, s. 48.

⁷ I.M. Malec, *Sztuka osobista, czyli pozytywna estetyka ekspresji Eugène'a Vérona*, „Sztuka i Filozofia” 34(2009), s. 107.

⁸ H. Peyre, *Writers and Their Critics. A Study of Misunderstanding*, Ithaca, New York 1944, s. 238. Goethe wypowiedział te słowa do Eckermanna tuż przed swoją śmiercią, 13 lutego 1831 r.

podsumowanie jego filozofii twórczości. Takie widzenie sztuki i miejsca oraz ważności artysty zdominowało cały wiek XIX. Dlatego można uznać, że słowa Vérona zawarte w jego *L'Esthétique* są echem maksymy Goethego. Véron stwierdza tu, że „O każdym dziele sztuki można powiedzieć, że osobowość artysty jest jego główną wartością”⁹. Opinia ta, choć brzmi mocno i zdecydowanie, nie jest wcale jasna. To ogólne w swym charakterze stwierdzenie zostaje wzmocnione równie ogólnie brzmiącą dyrektywą metodologiczną Vérona, mianowicie że wpływ osobowości człowieka na jego dzieło jest jedyną i trwałą podstawą każdej estetyki. Podobną myśl wypowiedzi na dalszych stronach swojego dzieła.

Te uwagi stanowią element większej całości, którą Véron przedstawił jako emocjonalistyczną teorię sztuki w swoim głównym dziele *L'Esthétique*. Książka stała się swoistym bestsellerem filozoficznym, zyskując w krótkim czasie tłumaczenia na kilka języków, w tym również polski¹⁰. Popularność teorii Vérona trwała stosunkowo krótko (w latach dwudziestych minionego wieku przestała praktycznie funkcjonować), jednak on sam „zasłużył sobie na swoje miejsce w historii estetyki”¹¹. Nie przestał oddziaływać na następców. Czytany dzisiaj zaskakuje oryginalnością swoich poglądów, również aktualnością dla współczesnych badaczy, mimo wielu trudności i niejasności tkwiących w jego dziele.

L'Esthétique zawiera dwa zasadnicze wątki: antyplatoński i emocjonalistyczny, które wzajemnie się równoważą i uzasadniają. W tym drugim, zasadniczym dla niniejszych rozważań, Véron głosi tezę, że sztuka jest uniwersalnym językiem do wyrażenia emocji oraz ponadto środkiem bezpośrednim i spontanicznym. Sztuka – jak stwierdza – ujawnia emocje i zależnie od dziedziny manifestuje je za pomocą „kombinacji form, linii i kolorów”, lub „w szeregu gestów, dźwięków i słów, podlegających właściwym rytmom”¹². W konkluzji Véron stwierdza, że wartość dzieła sztuki podlega mierzalności, a miarą jest moc, z jaką manifestuje ono uczucie. Takie rozstrzygnięcie zawiera konsekwencje dla tradycyjnego poglądu na

⁹ E. Véron, *Estetyka*, A. Lange (przeł.), Warszawa 1892, s. 124, przyp. 1. Zachowuję oryginalną pisownię tłumaczenia.

¹⁰ Poza najważniejszymi językami europejskimi dzieło Vérona zostało również przetłumaczone na język japoński.

¹¹ Zob. I.M. Malec, *Eugène Véron: zapomniana myśl estetyczna francuskiego pozytywizmu*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1(2010), s. 49.

¹² E. Véron, *Estetyka*, wyd. cyt., s. 109.

temat związku piękna i sztuki, a przede wszystkim na temat relacji piękna i ekspresji.

Sztuka ekspresyjna bynajmniej nie zachowuje się wrogo wobec piękna; wchodzi ono jako jeden z jej elementów, ale jej dziedzina rozciąga się daleko poza tę ciasną koncepcję. Nie jest ona wcale obojętna na rozkosze wzroku i słuchu, lecz nie szuka ich wyłącznie. Wartość jej nie polega tylko na doskonałości formy, lecz też, lecz nade wszystko na tej podwójnej potędze ekspresji¹³.

Z tych słów wynika jasno, że piękno nie zostało odrzucone, a jedynie podporządkowane ekspresji, co w gruncie rzeczy jest bardzo współczesną ideą. Koncepcja piękna przestaje obowiązywać jako najważniejsza teoria sztuki, podobnie kategoria piękna traci na znaczeniu i oceniona negatywnie zostaje sprowadzona do poziomu wartości, i jako taka może znaleźć miejsce w szerszej teorii emocjonalności. Ciekawsza wszakże jest inna konsekwencja omawianej teorii. Nowy status wartości piękna otwiera nowe i równorzędne miejsce dla innych nieklasycznych wartości, jak wartość nieharmonii (proporcji) czy nawet brzydoty. O ważności i przydatności wartości w dziele rozstrzyga ekspresyjny potencjał każdej z nich.

Z nowego statusu wartości piękna w teorii Vérona wynikają ciekawe konsekwencje dla sztuki w ogóle. Estetyk francuski wyróżnia sztukę dekoracyjną i ekspresyjną; w przypadku pierwszej piękno jest wartością nadrzędną, w przypadku drugiej celem jest wyrażanie uczuć. Przy okazji charakteryzowania istoty tego podziału Véron formułuje ciekawą myśl, dla której powyższe rozróżnienie nie jest wcale zasadnicze. Istota sporu wykracza w ogóle poza sztukę i estetykę, sytuując się wobec nauki. Istotnym – jak się okazuje – kryterium nie jest zróżnicowanie sztuki na dekoracyjną i emocjonalistyczną, a w konsekwencji na kryteria piękna i uczucia. Zasadniczy podział dokonuje się na linii wyznaczonej przez kryterium ekspresyjności i znaczenia. Mamy tu więc opozycję podmiotu i przedmiotu, podmiotowości i przedmiotowości. Konsekwencje narzucają się automatycznie.

Sztuka rozumiana jako ekspresja uczucia oznacza odwołanie się do emocjonalnego, subiektywnego aspektu osobowości człowieka. W tym aspekcie subiektywność dominuje nad obiektywnością. Véron stwierdza to wprost: „Warunek sztuki stanowi przewaga subiektywizmu nad

¹³ Tamże, s. 147.

obiektywizmem – i to właśnie różni ją od wiedzy”¹⁴. Jak rozumieć ową różnicę między subiektywizmem i obiektywizmem, innymi słowy między artystą a naukowcem? Véron wprowadza tu nowy warunek, który jest w istocie warunkiem sztuki. Chodzi tu o wyobraźnię na najogólniejszym poziomie jej funkcjonowania i opisu. U naukowca „wyobraźnia nigdy nie zmienia, ani wynaturza wyników bezpośredniego spostrzegania rzeczy”¹⁵. Oto – można by rzec – zasada obiektywizmu. W opozycji do powyższej charakterystyki otrzymujemy cechy pracy twórczej artysty, u którego przeciwnie,

wyobraźnia, wrażliwość, jednym słowem osobowość są tak żywe i pobudliwe, że samodzielnie przetwarzają rzeczy, barwią je własnymi kolorami i naiwnie przesadzają w kierunku swych zamiłowań¹⁶.

Łatwo odgadnąć, że w tych poglądach estetyka francuskiego odnajdujemy dziedzictwo romantyków; ceniąc nade wszystko wyobraźnię, wyrażali oni wielką podejrzliwość i niechęć do nauki w ogóle, a nauk przyrodniczych w szczególności. Osobną i wartą uwagi kwestią jest przeniesienie tej niechęci na wszelkie klasyfikacje jako wyrastające z ducha porządkowania świata, a więc redukcji go do jakiegoś aspektu.

Filozof o proveniencji romantycznej przyjmuje dynamiczną naturę świata, co przekłada się na pogląd o stałej zmianie wszystkich jego fenomenów. Sztuka jest procesem tworzenia i doświadczania, nie ma charakteru statycznego i skończonego w swej formie. Indywidualne dzieło sztuki wydaje mu się pełniejsze, realniejsze i bardziej znaczące niż wszelkie uogólnienie dotyczące sztuki. Każde dzieło jest wyjątkowe, podobnie jak każdy moment jego doświadczania. Każda natomiast klasyfikacja tworząca abstrakcyjne pojęcia gatunków i rodzajów rozmija się ze zmiennymi faktami. Klasyfikacja konceptualna była dla romantyków represyjna w swym charakterze w odniesieniu do nieskończonej różnorodności świata, tym samym i sztuki. Klasyfikacja jako wyraz definicyjnego ujęcia sztuki nakładała na nią ograniczenia, co było sprzeczne z jej naturą. Tę linię myślenia kontynuują kolejni myśliciele, jak Henri Bergson czy Benedetto Croce. W ich przekonaniu nauka wyraża ogólność, podczas gdy

¹⁴ Tamże, s. 415.

¹⁵ Tamże. Cytat nieznacznie zmieniony.

¹⁶ Tamże.

sztuka unikalność. Choć tak ogólne sądy nie wydają się prawdziwe, zdominowały jednak myślenie na kilka następnych dziesięcioleci po Véronie.

W opinii Vérona dzieło jest zapisem wewnętrznej odpowiedzi artysty na to, co spotyka go w życiu, co płynie do niego ze świata, a wielki udział w formułowaniu owej odpowiedzi ma wyobraźnia. Francuski estetyk mówi wprawdzie, że tej odpowiedzi nie można ograniczyć jedynie do emocjonalnej (psychicznej) sfery artysty, gdyż odpowiedź ta zawiera również jego myśli, idee, które ów świat porządkują. W rzeczywistości jednak artysta spontanicznie i nieświadomie wyraża istotę własnej osobowości¹⁷. Choć struktura owej odpowiedzi, a więc struktura zawartości osobowości artysty jest dla wszystkich ludzi identyczna, różnicuje ich moc tej osobowości, którą Véron nazywa indywidualnością i łączy z geniuszem. „Im większy jest geniusz [artysty], tym większą ujawnia on, manifestuje moc i indywidualność”¹⁸.

Gdyby poprzestać na tej tylko charakterystyce, teoretyczna trudność sprowadzałaby się do możliwości (niemożliwości) odróżnienia sztuki i wszelkich działań artystycznych od niesztuki, a więc od działań wszelkich innych. I Véron jest tego świadomy, stąd osobowość jest u niego warunkiem koniecznym sztuki, choć niewystarczającym. Dodatkowy warunek łączy się ze wspomnianą wcześniej mocą osobowości pozwalającą wyróżnić artystę spośród innych ludzi. Osobowość artysty – jak pisze Véron – jest „manifestacją zdolności i jakości, które on posiada i które są dla nas atrakcyjne i fascynują nas”¹⁹. W rezultacie znajdujemy następującą charakterystykę artysty u Vérona. Artysta – jak każdy człowiek – posiada zdolności i jakości, które mają związek bądź z jego stroną emocjonalną (uczucia), bądź intelektualną (myśli, idee). Artystę wyróżnia jednak szczególna zdolność, wyjątkowa umiejętność, dzięki której wyraża on siebie w dziele sztuki. Véron nazywa ową zdolność „mocą, z jaką [artysta] obrazuje swoje wrażenia”²⁰. Odbiorca nie jest na nią obojętny i odporny, a świadomość owej mocy stanowi o doświadczeniu estetycznym, które Véron nazywa admiracją, uznaniem dla artysty. Tak można, jak się

¹⁷ Na marginesie można dodać, że Véron przedstawiony pogląd przeciwstawia przekonaniu Hyppolita Taine’a, którego zdaniem artysta angażuje się w ujawnienie istoty przedmiotu. Zob. Véron, *Estetyka...*, dz. cyt, s. 73-74.

¹⁸ Tamże, s. 74.

¹⁹ Tamże, s. 107.

²⁰ Tamże, s. 333.

wyduje, rozumieć jego słowa: „Jaki to geniusz mógł wykonać podobne dzieło”²¹.

Poglądy Vérona niemal natychmiast zyskały uznanie i zostały podjęte przez kolejnych badaczy. Szczególną ciągłość można dostrzec w obecności zbliżonych znaczeniowo pojęć-kluczy, które przywołują istotne elementy myśli filozoficznej. Véron wprowadza u siebie dwa takie pojęcia: „moc życia” (*puissance vitale*), która jest „mocą ekspresji” (*puissance de l'expression*). Jednym z pierwszych oryginalnych kontynuatorów był Jean-Marie Guyau, który pisał o mocy życiowej (*puissance de la vie*²²). Czytał go wnikliwie Fryderyk Nietzsche, inspirując się jego pojęciem, co mogło zaowocować kategorią „woli mocy”. Do znanych kontynuatorów myśli Vérona i Guyau należał bez wątpienia Henri Bergson, u którego mamy znaną kategorię „pędu życiowego” (*élan vital*). Wprost nawiązywał do Vérona Lew Tołstoj, rozszerzając jego teorię o własną koncepcję sztuki jako komunikacji. Ważniejszy dla niniejszych uwag jest fakt, że Véron pojawia się również w wypowiedziach autorów zebranych w niniejszym tomie. Croce wielokrotnie przywołuje i poddaje dyskusji poglądy Vérona, Guyau czy Tołstoja. Bez wątpienia ciągłość teoretyczna została zachowana.

§ 4

Santayana: piękno jako ekspresja przyjemności

George Santayana miał szerokie zainteresowania, z których wybijają się dwa: moralistyka i estetyka. Pierwsze łączył z sensem nauczania życia w oderwaniu od ustanawiania reguł i przykazań. To był wyraz własnej drogi życiowej. W każdym przypadku, gdy dokonuje się wyboru jakiejś drogi, celem człowieka jest zharmonizowanie jej ze sobą, by uzyskać pełnię życia. W *Reason in Art* napisał, że „racjonalnym realizowaniem szczęścia jest życie rozumne”²³. W tej filozofii życia estetyka zajmuje

²¹ Tamże, s. 53.

²² J.M. Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris 1885, s. 251.

²³ G. Santayana, *Reason in Art*, New York 1905, s. 151.

ważne miejsce, gdyż sztuka spełnia najwyższe funkcje w życiu człowieka. Charakteryzując funkcję estetyki, Santayana przywołał w eseju *What is Aesthetics?* dowcip opowiedziany przez matematyka, w którym pada stwierdzenie, że wszystkie problemy dzielą się na dwie klasy: rozwiązywalne, które są trywialne, i ważne, które są nierozwiązywalne. Podobna sytuacja dotyczy estetyki. Odpowiadając na tytułowe pytanie eseju, możemy pójść łatwą drogą i wyznaczyć wówczas relacje arbitralnie zdefiniowanej estetyki do innych nauk, zgodnie z własnym ich podziałem. Ale to

byłoby jedynie [rozwiązanie] problemu poprzez wtłoczenie rzeczywistości do świeżego werbalnego uniformu. Lecz wówczas mielibyśmy w rękach (...) tylko zestaw idealnych i nieistniejących nauk. (...) W ten sposób nasza klasyfikacja sama uwolniłaby się z warunku użyteczności i ignorowałaby historyczne podziały i genealogię istniejących badań²⁴.

Jest jasne, że estetyka nie ma tworzyć „werbalnego uniformu”, lecz zająć się faktycznie istniejącymi sztukami.

Santayana w książce *The Reason in Art* definiuje sztukę w sposób następujący: „Dowolna czynność, która humanizuje i racjonalizuje przedmioty, zwana jest sztuką”²⁵. To ogólne użycie terminu zostaje doprecyzowane nieco dalej: „Wytwórczość, w której wartość estetyczna jest, lub wydaje się być, dominująca, otrzymuje nazwę sztuk pięknych”²⁶. Tak ujętą sztukę nie jest wcale łatwo odróżnić od dziedzin praktycznych i moralnych. Stąd Santayana wraca do tej kwestii w późniejszym dziele, pisząc, że sztuka racjonalna ma do wyboru dwa kierunki:

może wspierać konkretne formy życia lub też może je wyrażać. W pierwszym z nich wszystko to, co nazywamy przemysłem, nauką, biznesem, moralnością, wspiera nasze życie; informuje nas ona o naszych warunkach i przystosowuje nas do nich, wyposaża nas do życia, rozkłada przed nami teren do gry, którą musimy rozegrać²⁷.

²⁴ G. Santayana, *What is Aesthetics?*, w: *Selected Writings of George Santayana*, vol. 1, Cambridge 1968, s. 245. Na marginesie można dodać, że Santayana przypisuje taki typ badań B. Croce'emu. [Wszystkie tłumaczenia we wstępie LS].

²⁵ G. Santayana, *Reason...*, wyd. cyt., s. 4.

²⁶ Tamże, s. 15-16.

²⁷ G. Santayana, *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe*, Cambridge 1910, s. 212.

Druga forma racjonalnej sztuki polega na wyrażaniu ideału, ku któremu człowiek zmierza po wcześniejszych ćwiczeniach na poziomie sztuki jako samodoskonalącej „gry”. To naturalna kolejność i zależność, gdyż

zewnętrne życie jest z uwagi na wewnętrzne. (...) Każda gra posiada swoje twórcze prawa, każda dusza swoje czułe wibracje i sekretne marzenia. Życie zawiera margines gry, który może się powiększyć.

Oba typy sztuki są od siebie zależne, wpływając na ostateczny kształt każdej z nich.

Gra z naturą i jej ozdabianie, gra z podtekstami życia i uzyskiwanie z nich satysfakcji jest rodzajem sztuki²⁸.

Ten jej rodzaj nie jest opcjonalny, lecz materialny, ekonomiczny i przemysłowy, nie przeciwstawia się jednak bezwzględnie drugiemu, który jest sztuką duchową, wolną i piękną.

Tak szeroko rozumianej sztuce racjonalnej przeciwstawia Santayana estetyzm, którego był zdecydowanym przeciwnikiem. Jest przekonany, że pełnię dobra można uzyskać w wyniku łączenia obu typów sztuki. Estetyzm natomiast wyraża dążenie do separacji „dobra estetycznego” od innych dóbr, co w konsekwencji będzie prowadzić do trywializowania sztuk pięknych, a w efekcie do ich obumierania. „Dobro estetyczne” jest w istocie „wysiadywane w tym samym gnieździe z innymi [dobrami], i nie jest zdolne do dalekiego lotu w przeciwnym [do nich] kierunku”²⁹. Dlatego nie o wszystkich artystach wyrażał się pozytywnie; jeśli zaś ich krytykował, to wynikało to z tego, że dostrzegał w ich sztuce nadużycie, które było wyrazem pretensjonalności i hipokryzji. Taka sztuka jest wyrazem ucieczki raczej niż spełnienia indywidualnego życia³⁰. Santayana traktował sztukę, jej doświadczenie, jako jedną z najbardziej pozytywnych wartości ludzkiej egzystencji. Dlatego też często używał terminu „sztuka” w najszerszym sensie, wracając do starogreckiego jej rozumienia jako *techné*.

²⁸ Tamże, s. 213-214.

²⁹ G. Santayana, *Reason...*, wyd. cyt., s. 215.

³⁰ Zob. W.E. Arnett, *Santayana and the Fine Arts*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Vol. 16, No. 1 (Sep. 1957), s. 84.

Szczególnie interesujące jest tu jego pierwsze dzieło *The Sense of Beauty*, będące „psychologicznym studium – częściowo introspekcyjnym, częściowo spekulatywnym – doświadczeniem piękna i jego warunków”³¹. Nowość i świeżość dzieła, na tle dominującej w tym czasie filozofii Hegla, polegała na tym, że Santayana podjął próbę psychologicznego wyjaśnienia dwóch zjawisk z obszaru estetyki: piękna i ekspresji. Próba była nad wyraz udana i wpłynęła na odświeżenie ówczesnej refleksji filozoficznej dotyczącej sztuki. Jak konkluduje Monroe Beardsley, „dyskusje obu tych problemów (...) przyniosły wielu czytelnikom ożywczony sens, że tu oto wracamy do doświadczenia, na ziemię”³².

Santayana rozpoczyna mocną tezą, że piękno nie jest jakością przedmiotu. Dobrze znane jest psychologiczne zjawisko, polegające na przekształceniu elementu wrażenia w jakość rzeczy. Stąd też,

jeśli mówimy, że ludzie powinni dostrzegać piękno, które sami dostrzegamy, to dzieje się tak dlatego, że myślimy, iż piękna są w przedmiocie, podobnie jak jego kolor, proporcja lub wymiar³³.

Santayana odrzuca jednak taki pogląd, uznając go za całkowity absurd i sprzeczność. Piękno jest, według niego, wartością i „nie może być traktowane jako niezależne istnienie, które działa na nasze zmysły i które stale postrzegamy. Istnieje ono w percepcji, i w żaden inny sposób”³⁴. Co to znaczy, że piękno nie jest postrzegane i zarazem istnieje w percepcji?

Santayana, wyjaśniając tę trudność, przywołuje uczucie przyjemności, „piękno niedostrzeżone jest przyjemnością nieodczutą”³⁵. Takie rozstrzygnięcie podobne jest do spostrzeżenia świata, naszych wrażeń oraz ich powiązań w większe całości, traktowane jako stałe i zewnętrzne. Te związki i zależności są jedynie wynikiem pewnych nawyków naszej inteligencji, co wyjaśnia współczesna teoria percepcji. Jakości, które uznajemy za przynależne do realnych przedmiotów, są w większości obrazami naszego widzenia i dotyku. Nasza idea rzeczy jest tworzona wyłącznie

³¹ M.C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, New York 1966, s. 329.

³² Tamże.

³³ G. Santayana, *Sense of Beauty*, New York 1898, s. 44-45.

³⁴ Tamże, s. 45.

³⁵ Tamże.

z elementów percepcyjnych, z idei formy i ruchu³⁶. Inaczej przedstawia się sprawa z pięknem przedmiotów, tworząc wyjątek od tej reguły, bowiem „piękno jest emocjonalnym elementem, naszą przyjemnością, która mimo to jest przez nas traktowana jako jakość rzeczy”³⁷. Natura tego wyjątku jest prosta, zdaniem Santayany chodzi tu bowiem w istocie o naszą uniwersalną tendencję, by każdy efekt wywierany na nas przez przedmiot uczynić konstytutywnym dla jego pojęciowej/wyobrażanej natury. Naukowa idea przedmiotu jest abstrakcją tworzoną z wielkiej ilości spostrzeżeń i reakcji, które przedmiot ten w nas wywołuje. Nieco inaczej wygląda sprawa z ideą estetyczną, która jest w mniejszym stopniu abstrakcyjna, jako że zachowuje ona reakcję emocjonalną – przyjemność spostrzeżenia – jako integralną część tworzonej rzeczy.

Te wyjaśnienia pozwalają sformułować pozytywną definicję piękna, która brzmi: „Piękno jest przyjemnością traktowaną jako jakość przedmiotu” i która zostaje z kolei rozszerzona do postaci: „Piękno jest wartością, to znaczy nie jest ono percepcją materii faktu lub relacją: jest ono emocją, afektem naszej wolicjonalnej i oceniającej natury”³⁸. Okazuje się więc, że koniecznym warunkiem piękna jest przyjemność, bez niej piękno nie istnieje. Co więcej, piękno, na które wszyscy pozostają obojętni, jest sprzecznością samą w sobie. Piękno jest wartością pozytywną, wyraża sens obecności czegoś dobrego lub – jak w przypadku brzydoty – jego brak. Nigdy nie jest spostrzeżeniem pozytywnego zła, a wobec tego nigdy nie jest wartością negatywną, lecz pozytywną i wewnętrzną. Jest przyjemnością, która z samej swej istoty nie jest konsekwencją użyteczności przedmiotu, lecz jedynie bezpośredniego spostrzeżenia; jest ono ostatecznym dobrem, czymś, co daje satysfakcję naturalnej funkcji, podstawowej potrzebie lub zdolności naszego umysłu. Tak więc „piękno – konkluduje Santayana – jest konstytuowane przez obiektywizację przyjemności. Jest ono zobiektywizowaną przyjemnością”³⁹.

Powyższa charakterystyka piękna jest dla Santayany podstawą do analizy trzech jego rodzajów: materialnego, formalnego i ekspresyjnego.

³⁶ Tamże, s. 47.

³⁷ Tamże, s. 48.

³⁸ Oba cytaty, tamże, s. 49.

³⁹ Tamże, s. 49-52. Pominąłem tutaj z konieczności obecne w analizie Santayany relacje piękna do dobra (estetyki do moralności).

Santayana łączy piękno materialne z niższymi, estetycznymi, zmysłami⁴⁰. Piękno łączy się tu z

dźwiękami, kolorami, a więc ze spostrzeżeniem materialności przedmiotów, z przyjemnością płynącą z wrażeń. Jest to piękno najbardziej prymitywne i podstawowe i zarazem najbardziej uniwersalne⁴¹.

Drugie z kolei piękno – piękno formy – jest godnym uwagi problemem estetyki. Nie można go zredukować do piękna elementów większej całości ani też do ekspresji, ani w końcu do dobra moralnego. Santayana poświęca uwagę symetrii, która porusza nas „czarem” rozpoznania i rytmu, wyrażając metafizyczną zasadę jednostkowania. W konkluzji stwierdza, że „symetria jest rodzajem jedności w wielości, gdzie całość jest determinowana przez rytmiczną powtarzalność elementów podobnych”, co nie wystarcza jednak do tego, by jedność była cechą formy; „forma jest zbiorem, musi posiadać elementy i sposób, w jaki te elementy są ze sobą połączone, konstytuuje charakter formy”. W konkluzji stwierdza, że

synteza, która konstytuuje formę, jest aktywnością umysłu; jedność powstaje świadomie i jest wglądem w relację zmysłowych elementów postrzeganych oddzielnie⁴².

Teza ta jest następnie omawiana w odniesieniu do poszczególnych rodzajów sztuk.

Cechą piękną materiału i formy jest jego związek z bezpośrednią percepcją, co prowadzi do obiektywizacji odpowiedniej przyjemności. W pierwszym przypadku mamy formowanie się wrażenia lub jakości, w drugim formowanie się syntezy wrażeń lub jakości. W obu jest to konstruowanie widzialnych całości i rozpoznawalnych typów. Ekspresja nie ma jednak charakteru bezpośredniego i powstaje w odmienny sposób. Mamy tu do czynienia ze świadomością podobieństwa tychże całości do czegoś już doświadczonego, co nie jest postrzegane, lecz przypomniane. Odbiorca znajduje w tych całościach i typach niepierwotne, a więc przypisywane im tendencje lub jakości, np. znaczenie lub koloryt, które w wyniku analizy wspomnieniowej mogą się okazać cechami

⁴⁰ Tamże, s. 65-66.

⁴¹ Tamże, s. 78.

⁴² Tamże, s. 95-96.

charakterystycznymi innych przedmiotów i uczuć. Ekspresja pojawia się wówczas, gdy „wyciszone echo” pewnych uczuć skojarzonych z pewnym przedmiotem utrzymuje się mgliście („pobrzmiwa”) w naszej pamięci i w wyniku zmiany reakcji odbiorcy

zabarwia obraz, na którym nasza uwaga jest skupiona. Jakość w ten sposób uzyskana przez przedmioty w wyniku kojarzenia jest tym, co nazywamy ich ekspresją⁴³.

Wszelako ekspresja nie pojawia się w każdym przypadku. Nie pojawia się wówczas, gdy kojarzony element jest pełni uświadamiany i koncentruje na sobie całą uwagę myśli. Musi nastąpić „lekkie przyćmienie naszej pamięci”, by wartość rzeczy nabrała odmiennego charakteru. „Pozwólmy – jak pięknym językiem wyraża to Santayana – wyblaknąć obrazom z przeszłości, niech staną się jedynie poświatą i sugestią szczęścia, unoszącą się wokół sceny”, a wówczas jej zawartość stanie się ekspresyjna. Widać tu, że mamy do czynienia z konieczną obecnością obu elementów sytuacji – nazwijmy ją – ekspresyjnej, ze współzależnością owej przedmiotowej „zawartości sceny” oraz „przyblakłą” pamięcią podmiotową.

Wtedy scena ta, choć pusta i nieinteresująca sama w sobie, nabierze głębokiego oraz intymnego uroku; zadowoli nas sama jej trywialność. Nie należy zbyt szybko przyznawać, że ceni się miejsce ze względu na skojarzenia. Powinno się raczej stwierdzić: podoba mi się ten krajobraz, posiada on niewysłowiony urok. Skarby pamięci ulotniły się i zniknęły, a teraz pozłacają przedmiot, który zajmuje ich miejsce; one dają mu ekspresję⁴⁴.

Santayana wyróżnia w każdej ekspresji dwa jej aspekty, dwa znaczenia przedmiotowe: pierwszym jest dany przedmiot (owa „zawartość sceny”), który prowokuje wspomnieniową reakcję odbiorcy. Może nim być przedmiot aktualnie przedstawiany lub słowo, obraz bądź jakaś rzecz ekspresyjna. Drugim z kolei jest przedmiot „wywołany”, zasugerowany, którym może być kolejna myśl, uczucie, rzecz wyrażona bądź obraz przypominany. Ograniczenie wartości „obrazu” do pierwszego tylko aspektu nie tworzy – jak pamiętamy – piękna ekspresji. Santayana unaocznia to

⁴³ G. Santayana, *Zmysł piękna*, J. Skotarska (przekł.), część I, w: *Sztuka – Twórczość – Artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji*, L. Sosnowski (red.), Kraków 2011, s. 76.

⁴⁴ Tamże, część I niniejszego tomu, s. 76-77.

następującym przykładem: „Ozdobne inskrypcje na pomnikach Saracenów mogą nie mieć piękna ekspresji dla tego, kto nie czyta po arabsku. Ich urok jest całością materiału i formy”. Uzyskać – w tym przypadku – jakąś ekspresję, to rozumieć napis i ulec sugestii zawartych w nim myśli, choć daleko byłoby tu do rozumienia ekspresji przez Santayanę, gdyż oba aspekty wciąż pozostawałyby niezależne i w swych wartościach odróżnialne od siebie. I jak konkluduje filozof, „Nie byłoby widzialnej ekspresyjności, chociaż mogłyby pojawić się luźne sugestie”⁴⁵. Dopiero jedność tkwiących w umyśle obu aspektów prowadzi do ukonstytuowania ekspresji.

§ 5

Croce:

sztuka-intuicja jako ekspresja

Intensywnie dyskutowanym problemem filozoficzno-estetycznym przełomu dwóch poprzednich wieków był problem klasyfikacji sztuk. Początek tych starań o ambicjach naukowych sięga osiemnastego wieku, kiedy to pojawiła się potrzeba dokonania jasnego podziału sztuk będącego wyrazem jasności myślenia o przedmiocie. Było to szczególne wyzwanie, któremu ulegli filozofowie, zwłaszcza niemieccy i angielscy. Nie chodziło tu o sztuczną klasyfikację, np. alfabetyczną czy chronologiczną, lecz o uwzględnienie cech istotnych. Zadanie było nad wyraz trudne, bowiem definicja na poziomie ogólnym miała odróżnić sztukę jako klasę od innych typów działań człowieka, a zarazem pokazać wzajemne podobieństwa elementów klasy. W drugim przypadku oznaczało to ujęcie definicyjne indywidualnych dyscyplin, z uwzględnieniem celów, ograniczeń, metod i typów wytworów każdej z nich, a więc wzajemnych różnic.

Croce wpisał się negatywnie w ten nurt klasyfikacyjny. Przywołał zapomnianego już niemieckiego badacza, Maksa Schaslera, który dokonał takiej klasyfikacji, uzasadniając ją następująco: „klasyfikacja sztuk musi być traktowana jako prawdziwy kamień probierczy, prawdziwy

⁴⁵ Tamże, część I niniejszego tomu, s. 77.

wyróżniający test naukowej wartości systemu estetycznego; w tym bowiem punkcie wszystkie teoretyczne pytania grupują się razem, by wskazać konkretne rozwiązanie”⁴⁶. Znana jest również przedstawiona w artykułach *Art* i *Fine Art* klasyfikacja angielskiego estetyka Sydneya Colvina. Ważną uwagę opatruje ją Thomas Munro, zauważając, że ta systematyczna teoria „podpada pod poważne zarzuty, jednak wciąż jest wpływową i często wykorzystywaną”. Kończy on swoją wypowiedź znamieną uwagą, że „anglojęzyczni naukowcy nie poprawili [propozycji] Colvina w żadnym znaczącym stopniu”⁴⁷.

Croce jest przeciwny tworzeniu takich klasyfikacji, uważając, że są i efektem nieporozumienia, i bezużyteczne. Stwierdza stanowczo: „każda próba estetycznej klasyfikacji sztuki jest absurdem. (...) Wszystkie książki dotyczące klasyfikacji i systemów sztuki można by spalić bez utraty czegośkolwiek”, i konkluduje, że „tzw. sztuki nie mają estetycznych granic”⁴⁸. Jego zdaniem większość wskazywanych różnic między sztukami dotyczy zewnętrznych kwestii, odnoszących się do środków przekazu i techniki, z czego wynika ich sztuczność. Próba opisu i klasyfikacji może mieć praktyczną użyteczność, nie może jednak dostarczyć podstawy dla naukowej klasyfikacji sztuk. Za podsumowanie poglądu włoskiego filozofa niech posłużą następujące słowa: „Zbiór technicznej wiedzy, w służbie artystów pragnących uzewnętrznienia swoich ekspresji, można podzielić na grupy i uznać za teorie sztuk”. W ten sposób – jak rozwija swoją myśl – powstaje teoria architektury – ustalająca mechaniczne prawa, teoria rzeźby – zawierająca wiedzę na temat narzędzi i materiału, teoria malarstwa – zbierająca wiedzę o technikach malowania, o proporcjach i prawach perspektywy, teoria muzyki – jako wiedza o kombinacjach i mieszaniu tonów i dźwięków. Wszystkie bez wyjątku teorie tracą swoją ważność w odniesieniu do literatury.

⁴⁶ M. Schasler, *Das System der Künstler*, Leipzig-Berlin 1881, s. 47; cyt. za: B. Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, D. Ainslie (przekł.), London 1972, s. 456.

⁴⁷ T. Munro, *The Arts and Their Interrelations*, New York 1951, s. 15. Colvin przedstawił następującą definicję sztuki: „Art is every regulated operation or dexterity by which organized beings pursue ends which they know beforehand, together with the rules and the result of every such operation or dexterity”; zob. S. Colvin, *Art*, w: *Encyclopaedia Britannica*, wyd. 11, 1910. Warto dodać, że kryterium wyróżniającym sztuki piękne jest przyjemność estetyczna. Nie ma wątpliwości, że jest to bardzo szeroka definicja sztuki.

⁴⁸ B. Croce, *Aesthetic*, dz. cyt., s. 114.

A skoro nie można powiedzieć, co jest przydatne, a co bezużyteczne dla wiedzy, książka o takim charakterze bardzo często staje się rodzajem encyklopedii lub katalogiem dezyderatów.

Sytuacja ta wynika z charakteru gromadzonej wiedzy, która nie poddaje się klasyfikacji. Croce kończy w ten sposób:

powinno być jasne, że taki empiryczny zbiór nie redukuje się do wiedzy. (...) Chcieć skonstruować naukową teorię różnych sztuk to zredukować do czegoś jednego i homogenicznego to, co ze swej natury jest złożone i heterogeniczne⁴⁹.

Tak radykalne stanowisko, poparte autorytetem między innymi Johna Deweya, powstrzymało skutecznie zapędy klasyfikatorów.

Croce w artykule *Co to jest sztuka?* odpowiada krótko, że sztuka jest intuicją⁵⁰. Charakteryzuje ją na dwóch drogach: estetycznej *via negativa* i *via positiva*⁵¹. Tak więc sztuka-intuicja nie jest związana ze sferą mistyczną, konceptualną, utylitarną czy fizykalną⁵². Sztuka-intuicja nie daje dostępu do transcendentnej prawdy, podobnie jak nie dostarcza konceptualnej wiedzy⁵³. Dzieło sztuki jest samowystarczalne i nie potrzebuje porównania ze światem realnym bądź irrealnym. To pojęcia nie posiadają autonomii, są współzależne bądź od siebie nawzajem, bądź od opisywanego przez nie świata. „Intuicja przeciwnie, pomija różnicę między rzeczywistością i nierzeczywistością i odnosi się dokładnie do samego obrazu, z jego czysto idealnym statusem jako tylko obrazu”. Dzieło sztuki jest ujmowane bez zapośredniczenia, gdyż wszelka mediacja nie dotyczy jego estetycznej natury. Wynikiem tych uwag są kolejne tezy Crocego,

⁴⁹ Tamże, s. 112-113.

⁵⁰ B. Croce, *Zarys estetyki*, wstęp Z. Czerny, Warszawa 1961. Narzuca się porównanie do dzieła Tołstoja o tym samym tytule, jednak analiza porównawcza obu prac, choć jest historycznie bardzo interesująca, nie jest przedmiotem niniejszych uwag.

⁵¹ G. Graham, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, London 2000, s. 31-32. Autor używa tylko pierwszego określenia, ale drugie jest tu oczywiste.

⁵² W hasle *Aesthetics* napisanym specjalnie dla *Encyclopaedia Britannica* Croce dokonuje zwięzłego negatywnego omówienia sztuki. Zob. tenże, *Encyclopaedia Britannica*, vol. 1, R.G. Collingwood (przekł.), Chicago 1929, s. 264-265.

⁵³ Wszystkie uwagi kolejnego akapitu odnoszą się dwutorowo do wymienionych wcześniej prac Crocego: *Aesthetic*, dz. cyt., s. 2-8; *Co to jest sztuka?*, w: tegoż, *Zarys estetyki*, s. 12-14.

że sztuka-intuicja nie jest percepcją, nie jest też związana z przestrzenią i czasem. To jego zdaniem „uwalnia intuicyjną wiedzę od wszelkich sugestii intelektualizmu”⁵⁴. Sztuka-intuicja nie jest prostym wrażeniem ani też ich asocjacją, czyli strumieniem wrażeń. Nie można jej również utożsamić z fizykalnym faktem, tym samym sprowadzić dzieła do jego fizycznej podstawy („ucieleśnienia dzieła”). Sztuka-intuicja nie ma związku z użytecznością, np. jako źródło tezauryzacji. Nie może być również traktowana jako źródło przyjemności, znamy bowiem wiele wytworów dostarczających przyjemność, nie jest to zatem warunek wystarczający, zaś dookreślenie warunku „estetyczności” nie jest wcale łatwe. I wreszcie Croce oponuje przeciw utożsamieniu sztuki-intuicji z „moralnym aktem”. „Sztuka – jak stwierdza – nie jest dziełem woli”. Można wyrazić opinię, że dane przedstawienie artystyczne jest lub nie jest moralnie wartościowe, ale nie można już podobnej oceny odnieść do obrazu jako takiego, gdyż wówczas miałoby taką samą wagę jak „uznać za moralny kwadrat, za niemoralny zaś trójkąt”⁵⁵.

Z uwag tych wynika, że dzieło sztuki jako intuicja nie posiada zewnętrznych odniesień⁵⁶. Sztuki w rozumieniu Crocego nie obowiązują kategorie prawdy – fałszu, podmiotu – predykatu, tego, co właściwe – niewłaściwe, gdyż te stosują się tylko do sztuki mimetycznej. Ekspresja nie podpada pod te kategorie, wykraczając poza poziom nauki, praktyki, działania, ekonomii itd.⁵⁷. I wreszcie sztuki nie obejmuje również warunek racjonalności. Croce pisze, że

poszukiwanie celu sztuki jest śmieszne, gdy sztuka jest rozumiana jako sztuka. Skoro ustalenie celu oznacza wybór, teoria, która głosi, że zawartość sztuki musi podlegać selekcji, jest inną postacią tego samego błędu⁵⁸.

Konkluzja Crocego rozprasza ewentualne wątpliwości. Artysta nie tworzy ze względu na cel, nie szuka najlepszych środków technicznych, by go uzyskać,

⁵⁴ Tamże, część II niniejszego tomu, s. 127.

⁵⁵ B. Croce, *Co to jest sztuka?*, w: tegoż, *Zarys estetyki*, s. 33.

⁵⁶ To wszelako nie wydaje się myślą nowatorską, jeśli pamiętamy o teorii Platona, I. Kanta czy A. Schopenhauera.

⁵⁷ B. Croce, *Aesthetic*, dz. cyt., s. 55-60.

⁵⁸ Tamże, s. 51.

ekspresja nie posiada środków, gdyż nie ma celu; posiada intuicje rzeczy, ale nie pragnie i stąd też nie rozpada się w wyniku analizy na abstrakcyjne komponenty woli, środków i celu⁵⁹.

Co zostaje więc do pozytywnego scharakteryzowania sztuki? Croce zestawia tu ze sztuką-intuicją kilka nowych pojęć, jak liryczność, wrażenie, reprezentację czy symbol, które wraz z rozwojem jego myśli zyskiwały na znaczeniu. Nie ma tu możliwości, by przeanalizować je wszystkie. Croce pisze, że

istnieje pewna (*sure*) metoda rozróżnienia prawdziwej intuicji, prawdziwej reprezentacji od tego, co jest niższe wobec niej: [rozróżnienia] faktu duchowego od faktu mechanicznego, biernego, naturalnego. Każda prawdziwa intuicja lub reprezentacja jest także ekspresją⁶⁰.

Sztuka-intuicja jest ponadto ekspresją, to jasne. Co to jest więc intuicja?

Intuicja jest u Crocego władzą organizującą wrażenia w przedstawieniu konkretnych rzeczy⁶¹. Narzuca ona formę na świat, tworząc więc kopie, które nie posiadają realności. Tak rozumiana intuicja zostaje utożsamiona z estetyką jako mocą tworzenia reprezentacji. Przedstawienie konkretnej rzeczy staje się podstawą do jej uogólnienia i utworzenia pojęcia ogólnego. Estetyka jest więc niższą częścią logiki, podobnie jak u Alexandra Baumgartena, to wszelako nie umniejsza jej znaczenia. Estetyka jest mocą fundującą kontakt ze światem, bez jej zdolności tworzenia przedstawień nie byłoby wyjściowych podstaw do wyabstrahowania pojęć ogólnych, co jest domeną logiki. Estetyka jest więc dyscypliną teoretyczną dostarczającą wiedzy podstawowej i w tym sensie poprzedzającą logikę⁶². Tu uwidacznia się miejsce estetyki w systemie Crocego, która nie jest podporządkowana filozofii, lecz – jak u Kanta – otrzymuje ważne miejsce w strukturze umysłu.

Z tej charakterystyki intuicji Croce przechodzi łatwo do jej związku z ekspresją, a w takim razie ze sztuką. Stwierdza, że przedstawienia utworzone estetyczną władzą intuicji są zarazem ekspresjami. Mamy

⁵⁹ Tamże, s. 112.

⁶⁰ Tamże, s. 8.

⁶¹ C. Lyas, *Aesthetics*, London 1999, s. 67-68.

⁶² W dalszej kolejności okazuje się, że od estetyki zależna jest ekonomia, etyka, praktyka.

więc ciąg zależności, który wydaje się być wynikiem, choć faktycznie nim nie jest: estetyka – intuicja – sztuka – reprezentacja – ekspresja. Ale też mimo tego nie ma tu możliwości utożsamienia ich ze sobą, gdyż pojęcia te znajdują się na różnym poziomie logicznym. Tak czy inaczej, jeden ważny wniosek wydaje się wynikać z powyższych uwag. W rezultacie tego utożsamienia sztuka zyskuje u Crocego status wyjątkowy, bowiem posiada zdolność i moc porządkowania świata, nadawania mu formy, co jest równoznaczne z nadawaniem mu sensu.

Z powyższego zestawienia wynika jeszcze jeden ważny wniosek. Jeśli estetyka-intuicja dotyczy wszystkich bez wyjątku wrażeń, a więc wszystko jest ekspresją, można wobec tego zadać pytanie czy wszystko jest również ekspresją artystyczną. Taki wniosek byłby fałszywy i Croce oponuje przeciw niemu. Zdecydowana większość ekspresji ma charakter psychologiczny. Pojawia się tu natychmiast refleksja, że jeśli mamy dwa rodzaje ekspresji: psychologiczną i artystyczną, co pozwala je odróżnić od siebie? Twierdzenie Crocego jest wszelako zaskakujące, mówi on bowiem, że nie rozróżniamy ekspresji odpowiednio do ich rodzajów, gdyż jest jedna tylko ekspresja, w obszarze której mamy różnicę stopnia intensywności. Posłużmy się przykładem: jeśli rzucę na ścianę farbę, to jest ona wyrazem mojego stanu psychicznego, ilustrując na przykład bezradność, złość, agresję, nie mając jednak żadnego związku ze sztuką. Jeśli jednak uzyskany wzór z farby na ścianie nie zadowala mnie i rzucam na ścianę następną i kolejną porcję farby lub też ingeruję w uzyskany efekt dodatkowym narzędziem aż do uzyskania zadowalającej formy, mamy wówczas do czynienia z ekspresją artystyczną. Ekspresja związana z poszukiwaniem właściwej, satysfakcjonującej formy łączy się z intensywnym uczuciem odkrywania rozwiązania. Pisze bowiem Croce, że intuicja posiada jedność i zgodność, których użycza jej intensywne uczucie. „Intuicja jest faktycznie taka, gdyż wyraża mocne uczucie i może powstać tylko wówczas, gdy [uczucie] jest jej źródłem i podstawą”⁶³.

⁶³ B. Croce, *Zarys estetyki*, wyd. cyt., s. 25.

§ 6

*Bosanquet:
sztuka jako jedność ciała-i-umysłu*

Bosanquet miał rozległe zainteresowania badawcze, poza metafizyką, epistemologią, filozofią polityczną w obszarze swych studiów umieszczał również historię filozofii sztuki. Historycy jego twórczości filozoficznej podkreślają, że jest autorem pierwszej historii estetyki w języku angielskim. Według Bosanqueta, sztuka jako problem filozoficzny pojawiła się w *Iliadzie* Homera, którego opis tarczy Achillesa to „najwcześniejszy sąd estetyczny zawarty w zachodniej literaturze”⁶⁴. Zauważa również, co wydaje się istotnym spostrzeżeniem, że w kulturze europejskiej następowало stopniowe rozpoznanie, iż sztuka jest jednością treści i ekspresji. Potwierdzeniem słuszności jego tezy jest ruch „ekspresjonistów” w sztuce romantycznej oraz ruch „ekspresywiistów” w estetyce, zaczynający się od połowy dziewiętnastego wieku, a kulminujący w początkowym okresie wieku następnego. Bosanquet łączy wprawdzie jego początek z Johnem Ruskinem, co ma dla nas mniejsze znaczenie, bowiem nie o pierwszeństwo chodzi, lecz o uzyskany wyraz. Mimo iż Bosanquet nie jest obecnie ani specjalnie znany, ani też ceniony za swój wkład do estetyki, zajmuje ważne miejsce w jej współczesnym sformułowaniu. Do problemów filozoficzno-estetycznych, które z perspektywy czasu zasługują na pogłębioną uwagę, zalicza się zagadnienia rozróżnienia piękna, ucieleśnienia uczucia, ważności medium w sztuce oraz problem *mind-body* jako organicznej całości.

Bosanquet rozumie piękno w szerokim znaczeniu, które wynika z edukacji i które utożsamia z estetyczną doskonałością. Uważa jednak, że uzasadniony jest podział tak szerokiego rozumienia na dwie klasy: piękna łatwego i trudnego. Piękno łatwe, zwane również powierzchownym (*facile*), dostarcza przyjemność niemal wszystkim odbiorcom sztuki i najczęściej łączy się z prostą melodią, prostym przestrzennym rytmem,

⁶⁴ B. Bosanquet, *History of Aesthetics*, New York 1957, s. 12. Powtórzył ten przykład raz jeszcze w swoich *Three Lectures on Aesthetics*, London 1913, s. 49-50. Zob. niniejsze tłumaczenie: tenże, *Trzy wykłady z estetyki*, A. Czerkawski (przekł.), w: *Sztuka – Twórczość – Artysta*, wyd. cyt.; część III niniejszego tomu, s. 173.

różą, młodzieńczą twarzą, ludzką formą w pełni rozkwitu. Wszystkie te elementy dostarczają czystej „bezpośredniej przyjemności”. Piękno trudne, do którego zalicza również wzniosłość, może wymykać się prostej ocenie, tym samym „przyczyniając się u pewnych osób do [jego] odrzucenia”. To piękno może przyjąć trzy formy: złożoność, napięcie i szerokość. Złożoność może odnosić się do zawilosci wzoru, ale także do rozbudowanej konstrukcji utworu muzycznego, w takich przypadkach konieczna jest napięta uwaga odbiorcy oraz wiedza dotycząca utworu. Druga forma łączy się z napięciem emocjonalnym, do którego odnoszą się słowa Arystotelesa o „słabości odbiorców”, którzy lękliwie wycofują się przed istotą tragedii. Bosanquet uważa, że zdolność do cieszenia się uczuciem o wysokim napięciu jest rzadka, gdyż wymaga głębokiego wysiłku i koncentracji”. Ta postać piękna jest dla Bosanqueta smutnym przykładem wąskich, wyniesionych z okresu edukacji, preferencji odbiorców, którzy „kochają piękno, ale nie potrafią mieć prawdziwej przyjemności z Arystofanesa, Rabelais’go czy Szekspira”. Odbiorca potrzebuje odpowiedniej mocy, by objąć „z sympatią” przyjemne, jak i nieprzyjemne elementy dzieła, by objąć jakości, które są sprzeczne z łatwymi jakościami. Jak pisze w konkluzji,

staram się tu wyjaśnić, że we wszystkich przypadkach trudnego piękna, które wykracza poza to, co jest wygodne dla leniwego lub bojaźliwego umysłu, nie ma tu nic poza samym tym pięknem, które znajdujemy *prima facie* jako przyjemne, a które zostało jedynie zmienione poprzez jego zintensyfikowanie⁶⁵.

Powyższa dystynkcja piękna łatwego i trudnego odsyła do innego rozróżnienia Bosanqueta, w którym dokonuje on podziału sądów na kompetentne i niekompetentne. Pierwszy typ wyraża właściwą ocenę trudnego dzieła sztuki, podczas gdy drugi typ nie jest zdolny do takiej oceny. Warto odnotowania są konsekwencje tych rozróżnień, które wiążą się z problemem tak starym, jak sama sztuka. Chodzi tu o konflikt ilustrowany postawami dwóch skrajnych opcji: absolutyzmu i relatywizmu. Wyrażają je precyzyjnie pytania przewijające się przez całą historię filozofii sztuki i estetyki: czy sąd estetyczny jest czysto subiektywny, czy piękno znajduje się w oku (umyśle) odbiorcy i wreszcie czy krytyczny sąd dowolnej osoby jest równie dobry, jak sąd każdej innej osoby? Dystynkcja dwóch typów piękna i w rezultacie dwóch typów sądów zaproponowana przez

⁶⁵ Wszystkie cytaty tej części zob. B. Bosanquet, *Three Lectures*, wyd. cyt., s. 85-94. Bosanquet podaje tu wiele przykładów ilustrujących owe trzy formy piękna trudnego.

Bosanqueta potrafi – jak się wydaje – sprostać tym pytaniom, a w konsekwencji problemowi, w sposób niedogmatyczny. Można je uznać za odpowiedź na pytanie o zasadność skrajnego relatywizmu. Jednak odpowiedź taka wymaga dopiero rozwinięcia, gdyż sam Bosanquet nie rozwinął tego zagadnienia.

Bosanquet już w trakcie pisania książki, która zawierała trzy wygłoszone wcześniej wykłady, zdał sobie sprawę, że wymienione formy piękna nie obejmują już wszystkich przypadków współczesnej sztuki⁶⁶. Choć sam nie zaproponował rozszerzonego zestawu określeń, późniejsi komentatorzy, świadomi gwałtownych zmian zachodzących w sztuce, takie zgłaszali propozycje. Miały one „wyrażać” współczesne dzieło sztuki. Jednym z nich był termin „dziwność”. Pomijając w tej chwili ujęcie jego semantycznych granic, wiele obecnych dzieł zdecydowanie podpada pod znaczenie tego terminu. Przykład jest interesujący z dodatkowego powodu, bowiem łączyła się z nim mocna sugestia konieczności odbycia specjalnego szkolenia, by takie dzieła móc rozpoznawać i oceniać.

Bosanquet wielokrotnie używa w swoich wykładach terminu „uczucie”. Czuje się zobowiązany do jego wyjaśnienia z dwóch powodów: dużego znaczenia, które z nim wiąże, oraz – w związku z tym – wątpliwości wyrażanych przez krytyków jego filozofii. By więc zrozumieć należycie ów termin, filozof odnosi go do szerszego terminu „ciało-i-umysł”. Dopiero to kontekstowe użycie pozwala na jego właściwe ujęcie. We wstępie do *Three Lectures on Aesthetics* stwierdza, że „pierwszą i zasadniczą sprawą, którą termin ten sugeruje, jest związek całości «ciała-i-umysłu»”. Aby rozumienie tej całości przybliżyć czytelnikowi, Bosanquet przywołuje przykład z *Państwa* Platona, który obrazuje psychiczną jedność wyrażoną w pojedynczym zdaniu: „Człowiek odczuwa ból w palcu”⁶⁷. Przykład ten ilustruje, jego zdaniem, że cały człowiek, a więc ciało-i-umysł, który odczuwa ból, jest jednością, mimo że ból odnoszony jest do palca i w nim lokowany.

Gdy „ciało-i-umysł” jest jako całość w każdym doświadczeniu, to jest to, jak uważam, zasadnicza cecha tego, co mam na myśli, gdy mówię o uczuciu. Gdy człowiek jest taką jednością, to zawsze, jak sędzę, dzięki uczuciu. (...) Jedność ta we wszystkich wydarzeniach jest główną cechą, którą wyraz ten oznacza dla mnie⁶⁸.

⁶⁶ B. Bosanquet, *Three Lectures*, wyd. cyt., s. 87.

⁶⁷ Platon, *Państwo*, W. Witwicki (przekł.), Warszawa 1990, 462 D.

⁶⁸ B. Bosanquet, *Preface*, w: *Three Lectures*, wyd. cyt., s. V-VI.

By ująć znaczenie terminu „uczucie” w rozumieniu Bosanqueta, konieczne jest odniesienie go do sztuki. Sztuka posiada dużą moc oddziaływania, a odpowiedzią na nie jest całościowo rozumiany człowiek, reagujący jako ciało-i-umysł. Odpowiedź ta zostaje określona przez Bosanqueta jako „uczucie”, które jest zawsze ucieleśnione w przedmiocie. Jak pisze, „jest to istotne uczucie”, które

jest związane, dołączone do jakości jakiegoś przedmiotu – do wszystkich jego części i detali. (...) Moje uczucie w swej szczególnej jakości jest ewokowane przez wyjątkową jakość, z którą jest związane, i faktycznie jest z nią jednością⁶⁹.

W kontekście uwag wcześniejszego paragrafu widać tu, że Bosanquet swoim rozumieniem ucieleśnienia przeciwstawia się Crocemu. Podkreślając ucieleśnienie uczuć, zmniejsza, minimalizuje nawet, estetyczną ważność zmysłowego medium i fizycznych przedmiotów natury.

Problem ucieleśnienia uczuć w dziele sztuki nie został dotąd, zdaniem Bosanqueta, właściwie ujęty i rozwiązany. Wprowadzeniem do problemu może być pytanie o to, dlaczego istnieją różne rodzaje sztuki. Odpowiedź na to proste, jak się wydaje, pytanie prowadzi badacza do źródła całej zasady estetycznej ekspresywności. Bosanquet rozpoczyna analizy od prostych faktów, wyrażanych pytaniami: dlaczego artyści tworzą odmienne wzory lub też dlaczego traktują ten sam wzór w odmienny sposób? Odpowiedź na te pytania prowadzi, jego zdaniem, do tajemnicy klasyfikacji sztuki oraz – co jest dla niego sprawą zasadniczą – do przeniesienia uczucia na przedmiot artystyczny, co jest estetycznym ucieleśnieniem tegoż uczucia. A to jest tajemnica piękna⁷⁰.

Każdy materiał narzuca twórcy swoje cechy, które wpływają na wybór przez niego określonego sposobu działania, tworząc w konsekwencji odpowiedni rodzaj sztuki. Cechy gliny lub metalu nie pozwalają na identyczne ich traktowanie. Ale za różnicami materiału i odmiennością dzieł idą odmienne związane z nimi uczucia. A więc uczucie zależy od medium dzieła i gdy jest ono udane, a więc gdy owo medium przenosi pewne własności, które są właściwe danemu materiałowi, wówczas stają się „szczególną fazą ucieleśnienia całego naszego zachwyty i zainteresowania

⁶⁹ B. Bosanquet, *First Lecture*, w: *Three Lectures*, wyd. cyt., s. 3-5.

⁷⁰ Por. par. 11 niniejszej publikacji.

«ciała-i-umysłu» w obchodzeniu się” z danym materiałem dzieła. Znajomość przez artystę materiału-medium, a także jego głębokie oddanie idei tworzenia zbliża badacza do zasadniczego problemu estetyki, który Bosanquet wyraża następująco: „W jaki sposób uczucie i jego przejawy są stwarzane adekwatnie do siebie?”⁷¹.

Jest dla Bosanqueta sprawą oczywistą, że rzeczy nie istnieją w pełni we wszystkich jakościach, dopóki nie zostaną ujęte i ocenione w umyśle. Ale tu – jak uważa – łatwo o błąd uproszczenia, przyjmując, że artysta ma je w całości, „przed sobą”, w umyśle, do czego nie jest już potrzebna cielesna obecność. Błąd takiego podejścia sprowadza się do tego, że można myśleć o pełnym posiadaniu rzeczy w umyśle, bez ich cielesnej obecności. Od takiego myślenia łatwo przejść do wniosku, że artysta działa na bezcielesnym medium czystej myśli lub czystej wyobraźni. W takiej sytuacji przedmioty materialnego świata zostają sprowadzone do roli pobudzania aparatu sensorycznego artysty, nie stając się częścią jego wytworów.

Nietrudno odgadnąć, jaki pogląd jest bliski Bosanquetowi. Uważa on, że tkwi tu poważny błąd polegający na rozdzielaniu rzeczy i umysłów i wzajemnym ich separowaniu. Zachodzi tu podobna relacja, jak między ciałem i umysłem, każda bowiem ze stron relacji dopełnia siebie nawzajem. U podstaw tego poglądu stoją określone przekonania ontologiczne i epistemologiczne, ale również kulturowe. Każdy wykorzystywany przez artystę materiał i fizyczny proces został oczyszczony i konsekrowany wielowiekową tradycją ich użycia, ulegając zjednoczeniu z odpowiadającym im uczuciem. Użyte przez Bosanqueta argumenty podkreślają ważność medium oraz związanej z nim artystycznej techniki. Wyłania się z nich podwójny proces tworzenia z jednej strony oraz kontemplowania z drugiej. Zawiera je w sobie – jego zdaniem – postawa estetyczna scąłająca w jedność poszczególne elementy. I ta właśnie kategoria postawy estetycznej jest kluczem do zrozumienia problemu przeniesienia uczucia na przedmiot. Jak pisze,

To, co kluczowe w estetycznej postawie, polega na odpowiednim połączeniu ciała i duszy, przy czym dusza jest uczuciem, a ciało jego ekspresją, natomiast obie strony wzajemnie się wyczerpują⁷².

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, część III niniejszego tomu, s. 186.

Jak zauważają komentatorzy, to podkreślenie ważności medium nie jest nową zasadą odkrytą przez współczesnych estetyków czy wydobytą z praktyk współczesnych artystów. Zasada ta pochodzi z greckiej starożytności i znana jest przynajmniej od czasów Arystotelesa. Warto pamiętać, że otrzymała ona klasyczną postać w *Laokoonie* Lessinga. Mimo to uległa zapomnieniu, by zostać ponownie odkrytą przez współczesnych artystów i teoretyków i uzyskać zaskakująco oczyszczający i odnawiający wpływ na sztukę. Jako przykłady można tu przytoczyć malarstwo Henri Matisse'a, rzeźby Henry'ego Moore'a, dzieła architektoniczne Franka Lloyd Wrighta. Szacunek dla medium, a więc dla materiału stanowiącego nośnik wartości, stał się głównym imperatywem współczesnej sztuki. Bosanquet należy do ważnych obrońców i eksponentów ważności problematyki medium oraz ucieleśnienia uczuć w sztuce.

§ 7

Parker:

sztuka – liberalizm – współodczuwanie

Parker reprezentuje starszy sposób uprawiania filozofii, wpisując się w grono znamienitych poprzedników, jak William James, Santayana i Ralph Burton Perry w Stanach Zjednoczonych czy Croce i Artur Schopenhauer w Europie. Ten coraz rzadszy już wówczas sposób był wypierany przez nowy trend w dociekaniach filozoficznych. Chodzi tu o radykalną zmianę orientacji w obszarze samej filozofii, która nastąpiła na początku lat sześćdziesiątych zeszłego wieku. Zmiana ta dotyczyła również jej przedmiotu, a więc było to odejście od rozważań aksjologicznych, w tym oczywiście wartości estetycznych, na rzecz problematyki związanej z percepcją i generalnie epistemologią⁷³. Nietrudno zgadnąć, że „winnym” tej rewolty filozoficznej był Ludwik Wittgenstein. Parker był w tym kontekście konserwatystą w filozofii, był to wszakże konserwatyzm pozytywny. Niemniej jednak postawa ta odróżnia go od wielu

⁷³ C. Korsmeyer, *Reconsiderations* 5, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Vol. 41, No. 4 (Summer, 1983), s. 443.

współczesnych mu filozofów, którzy podążali za coraz wyraźniej rysującym się trendem.

Zainteresowania badawcze Parkera koncentrowały się wokół metafizyki, etyki i estetyki, w których bronił stanowiska idealistycznego i subiektywistycznego. Nadrzędnym założeniem było podkreślanie wartości ludzkich, co jest widoczne w jego pierwszym dziele *The Self and the Nature* (1917). Bronił w nim pluralistycznego idealizmu, w którym osobowa wola wielu jednostek jest fundamentalną rzeczywistością. Z kolei w jego dziełach z zakresu estetyki zawarte są wykłady, prowadzone przez wiele lat, pozwalające na powroty i dogłębne przemyślenie rozważanych problemów. W swym głównym dziele z estetyki, *The Principles of Aesthetic*, Parker przedstawił ogólną teorię wartości estetycznych, ilustrując jej przydatność zastosowaniem do poszczególnych sztuk. Parker był szczególnie zainteresowany analizą doświadczenia estetycznego oraz dzieła sztuki jako przedmiotu, który to doświadczenie prowokuje. By je poznać, konieczna jest metoda odpowiednia dla subiektywnego aspektu doświadczenia. Tą metodą jest introspekcja, „sokratejska metoda” autoanalizy. Na szczególne zainteresowanie zasługują wciąż aktualne zagadnienia funkcji sztuki i jej miejsca w społeczeństwie, metody, definicji sztuki oraz „struktury” wartości estetycznej.

Parker opowiada się za skrajnym liberalizmem w odniesieniu do sztuki i twórczości artystycznej, co nie przeszkadza mu podkreślać zarazem społecznego charakteru sztuki. To jest właściwy dla niej – jak uważa – kontekst uzasadnienia. Dostrzega zagrożenia płynące ze strony trzech grup społecznych formułujących krytykę z pozycji moralnych i utylitarnych. Są to purytanie, filistrzy i proletariat. Broni sztuki przed purytanami, dla których jest ona niemoralna; przed filistrami, dla których jest bezużyteczna; i przed proletariatem, dla którego jest – poza nielicznymi wyjątkami – luksusową ekstrawagancją i „marnotrawstwem energii społecznej”⁷⁴. Uważa, że szczególnie poważnie należy potraktować purytanów, bowiem dostrzegając moc i znaczenie sztuki, biorą ją poważnie w sensie negatywnym. Krytyka sztuki przez te trzy grupy społeczne zasługuje na uwagę, bowiem wyrażają oni pewne ważne dla niej (sztuki) aspekty, które zestawione ze sobą mogą się wydawać wzajemnie sprzeczne.

⁷⁴ Zob. D.H. Parker, *The Principles of Aesthetic*, New York 1946, s. 271 n. Parker ujawnia w tych rozważaniach i wrażliwość społeczną, i świadomość zafalszowań w postawach krytykowanych grup społecznych.

Parker dostrzegł sprzeczność tych krytycznych stanowisk, ale nie wahał się przyjąć wniosku, że to sama sztuka jest przeniknięta ową sprzecznością. Pisał bowiem:

duch sztuki jest fundamentalnie etyczny i jednocześnie fundamentalnie niemoralny. Jest fundamentalnie etyczny, gdyż sztuka jest sama wolną twórczością i szczęśliwą aktywnością, i zmierza do spontanicznego rozprzestrzenienia się na inne dziedziny; jest inspiracją w każdej walce o wolność i kształtowanie świata. Z drugiej jednak strony, duch sztuki jest fundamentalnie niemoralny, gdyż postawa estetyczna jest postawą zrozumienia (*sympathy*) i równocześnie próbą wyrażenia życia i współodczuwania z nim. To wymaga od nas, byśmy zajęli punkt widzenia wyrażanego życia i przez chwilę powstrzymali się od zewnętrznych sądów⁷⁵.

Interesującą kategorią jest ów „duch sztuki”, zarówno sam dla siebie, jak i ze względu na związek z pojęciem ekspresji.

Duch sztuki ma dwie formy: konstrukcyjną i kontemplacyjną, i „obie mogą inspirować życie”. Gdy zaangażowana jest pierwsza z nich, wówczas każde działanie i zadanie jest wykonywane jak gdyby było to dzieło sztuki. Wymaga to „oddania [im] całego siebie”, nie tylko myśli i cierpliwości, ale entuzjazmu i miłości, co daje w efekcie szczęśliwą autoekspresję, która dla twórcy nabiera boskiego wymiaru, bez względu na ocenę innych. A to dlatego, że – jak pisze Parker, przywołując Platona –

zasady harmonii, równowagi, stałego rozwoju, właściwej uległości i doskonałości szczegółu, nieodzowne dla piękna w sztuce, są warunkami szczęśliwego życia. (...) Estetyczne ukierunkowanie życia swoje korzenie ma w miłości formy i znaczenia, zaś swoją sankcję w osobistym szczęściu⁷⁶.

Z kolei kontemplacyjny duch sztuki jest ważniejszy w swym zastosowaniu do tej części życia, w której jesteśmy jedynie obserwatorami i którą możemy zmieniać w wyobraźni niczym dzieło sztuki. Wymaga to jednak separowania życia od naszych egoistycznych zamiłowań i ambicji, od nawyków myśli, drażniących i absorbujących, które dotyczą nas samych i ograniczonej części życia. Lecz „dla estetycznego umysłu każda część życia jest interesująca, (...) gdyż stanowi niewyczerpane zadanie

⁷⁵ Tamże, s. 272.

⁷⁶ Tamże, s. 273. Parker przywołuje tu *Gorgiasza* Platona.

jego wolnej, wyobraźniowej oceny”⁷⁷. Łatwo zgadnąć, że taka postawa jest możliwa wówczas, gdy podejmiemy do dzieła sztuki wolni i otwarci, co pozwoli pełnemu zakresowi bezinteresownych uczuć, jak ciekawość, współczucie, sympatia i zachwyty, wytworzyć emocjonalne uczestnictwo w owym dziele.

Parker zabrał głos w dyskusji dotyczącej wartości intensywnie toczony w okresie międzywojennym w Stanach Zjednoczonych. Wyróżnił trzy stanowiska dotyczące wartości, które ową dyskusję zdominowały: [1] wartość jako niedefiniowalny predykat, [2] wartość jako coś, co zależne jest od pragnienia lub zainteresowania i [3] platonizujące podejście, że wartość to ekspresja transcendentnej „powinności”. Sam opowiedział się za stanowiskiem drugim, wedle którego wartością jest „dowolny przedmiot zainteresowania”⁷⁸. Brak konstruktywnego rozwiązania i wciąż toczące się spory wynikają – jego zdaniem – z faktu, że myłone są ze sobą dwa typy wartości: wartość jako realny wynik doświadczenia i wartość jako przypisany predykat przedmiotowego zainteresowania. Rozpoznanie tej różnicy pozwoli, w jego opinii, na wyeliminowanie trudności.

W swojej analizie Parker sięga po przykład z obszaru estetyki. Wartość doświadczenia estetycznego jest realną cechą posiadaną przez to doświadczenie, natomiast wartość „dzieła sztuki” jest predykatem, który nie należy do dzieła „metafizycznie”, lecz jest mu jedynie przypisany przez odbiorcę w jego ocenie. Doświadczenie estetyczne posiada wartość w sobie, podczas gdy dzieło posiada wartość tylko z uwagi na oceniającego odbiorcę. To rozróżnienie pozwala – zdaniem Parkera – unieważnić krytykę oponentów, że uzależniając wartość od relacji do pragnienia, niszczy możliwość posiadania przez dowolny obiekt wartości wewnętrznej. Jak zauważa jednak Parker, relacja wartość–pragnienie dotyczy tylko zewnętrznych wartości, jakie posiadają narzędzia i dzieła sztuki. Dzieło okazuje się w tym przypadku estetycznym narzędziem, instrumentem, wzorem lub formą fizycznych bodźców, od których przyczynowo zależy doświadczenie estetyczne. To estetyczne narzędzie nie zawiera w sobie elementów przyjemności, wiedzy czy samego doświadczenia estetycznego, które posiada swoje, właściwe dla siebie wartości. Parker określa je jako wewnętrzne lub właściwe wartości należące do stanów umysłu.

⁷⁷ Tamże, s. 274.

⁷⁸ D.H. Parker, *The Metaphysics of Value. I*, „International Journal of Ethics” Vol. 44, No. 3 (Apr., 1934), s. 293.

Nie może ich posiadać fizyczny przedmiot, który zawiera instrumentalne i zewnętrzne wartości.

Cechą wyróżniającą ekspresyjnej teorii sztuki Parkera jest jego analiza piękna w terminach ogólnej teorii dotyczącej natury i źródła wartości. Dokonuje on w teorii analizy różnych wartości, utylitarnych i nieutylitarnych, ale co istotne, w swoich rozważaniach wartości nie odwołuje się do idei znanych i w swoim czasie popularnych, jak bezinteresowność, dystans psychiczny czy postawa estetyczna. W swojej ogólnej teorii wartości Parker uznaje piękno za główną wartość sztuki i oceny estetycznej. Używając terminu „estetyka naukowa”, ma na myśli

starania o uzyskanie ogólnej idei pięknych przedmiotów, naszych sądów o nich oraz motywów leżących u podstaw aktów, które je tworzą, by podnieść życie estetyczne, innymi słowy kwestie instynktu i uczucia, na poziom inteligencji, zrozumienia⁷⁹.

Obecność ‘ja’ artysty w sztuce, ekspresja jego indywidualnych reakcji na przedmiot artystyczny pozwala na powstanie piękna. Stąd rzecz, która jest ekspresyjna, jest również piękna, a rzecz, która jest piękna, jest ekspresyjna.

Zasadnicze znaczenie dla definicji sztuki oraz doświadczenia wartości estetycznych ma pojęcie ekspresji, które wyjaśnia ponadto naturę piękna. W tym obszarze rozważań Parker kontynuuje znaną już linię od Tolstoja przez Crocego do Collingwooda. Wielopostaciowe życie człowieka zawiera wiele form ekspresji; mogą one mieć charakter spontaniczny, praktyczny, naukowy i artystyczny. Ekspresję

możemy opisać jako takie przedstawienie intencji, uczuć lub myśli w zmysłowym medium, które umożliwia przekazanie ich innym oraz ponowne ich doświadczenie przez samego twórcę⁸⁰.

Parker odróżnia tu ekspresję artystyczną od innych jej typów, z których najważniejszą i najbliższą artystycznej jest ekspresja naukowa, jakkolwiek jest ona pozbawiona wartości piękna. Obie przedstawiają typ ekspresji „wolnej” lub „autonomicznej”, ocenianej wewnętrznie, a nie ze względu na uzyskany rezultat. Różni je wszelako zasadnicza kwestia, „istnieje ważna

⁷⁹ D.H. Parker, *The Principles*, wyd. cyt., s. 2.

⁸⁰ Tenże, *Zasady estetyki*, Z. Szarlata (przekł.), część IV niniejszego tomu, s. 195.

różnica między opisem kwiatu przez poetę i botanika”, co nie budzi wątpliwości. W pierwszym z nich obecny jest element subiektywny, którego nie ma w drugim. Obie ekspresje istotnie różni obecność lub brak owego elementu subiektywnego. Pierwsza opisuje nie tylko przedmiot, ale również reakcje artysty, a więc jego przeżycia towarzyszące przedmiotowi. Jak stwierdza Parker, wszystkie te elementy są „ekspresjami całościowego, konkretnego doświadczenia, które łączy w sobie «ja» obserwatora oraz przedmioty przez niego obserwowane”⁸¹. Tak więc „choć każde dzieło sztuki jest ekspresją, nie każda ekspresja jest dziełem sztuki”⁸².

Parker zwraca uwagę na znaczenie ekspresji w kontekście społecznego funkcjonowania sztuki, choć podchodzi do tego w oryginalny sposób. Ekspresja artystyczna przenosi spostrzeżenia i przeżycia z obszaru prywatnego do społecznego, dostarczając pewnej wspólnoty szerokiego spektrum przyjemności, do *katharsis* włącznie. Wewnętrzna wartość sztuki posiada kilka źródeł (poczynając od zmysłowej przyjemności) dostarczanych przez medium (media) ekspresji do badania, rozumienia i opanowania uczuć, które normalnie, z powodu wąskich granic indywidualnego życia, są wykluczone.

Parker jest zwolennikiem poglądu, który dobrze wyraża maksyma, że sztuka łagodzi obyczaje, pozwalając na wyrażenie oceny „piękna trudnego”. Po pierwsze, sztuka jest przedstawieniem, a nie rzeczywistością, stąd też wywoływane przez nią uczucia nie domagają się działania. Jak pisze, „poprzez uwolnienie życia od praktycznych i moralnych [nacisków], sztuka dostarcza wyobraźni pełnej władzy”⁸³. Po drugie, zostajemy obdarowani „pozytywną ciekawością”, która zmienia nasze podejście do pewnych scen; chcemy poznać nawet te aspekty życia, które normalnie budzą odrazę. I po trzecie, umiejętności wykorzystane przez artystyczne medium mogą wprowadzać zmysłowy czar między odbiorcę i przedstawiany przedmiot, jak w przypadku Salome, której drastyczny taniec z głową św. Jana wydaje się atrakcyjny. Jak podsumowuje to Parker, artysta może w sposób satysfakcjonujący wyrazić spostrzeżenia na temat bolesnych tematów „z urokiem zmysłowym i satysfakcjonującą wnikliwością”⁸⁴.

⁸¹ Tamże, s. 198.

⁸² Tamże, s. 195.

⁸³ D.H. Parker, *The Principles*, wyd. cyt., s. 83.

⁸⁴ Tamże, s. 86.

§ 8

*Ducasse:
sztuka jako obiektywizacja uczuć*

Z okresu pobytu w Harvardzie pochodzi znamienne przeżycie Ducasse'a, które opisuje on w następujący sposób:

Byłem w domu, czytałem spokojnie książkę, gdy nagle uzyskałem najbardziej żywy i jasny wgląd, że ani idealizm, ani realizm, ani też dowolne inne metafizyczne stanowisko nie może być podważone bądź też uzasadnione co do samej swej istoty. (...) Przez prawie dwa dni, nie śpiąc i nie jedząc, w stanie najwyższej egzaltacji, nerwowo pisałem⁸⁵.

Przeżycie to doprowadziło go do przekonania, że stanowiska metafizyczne są logicznie arbitralne oraz że są wyrazem smaku, kaprysu lub temperamentu. Tak znaczące ograniczenie zakresu filozofii nie spowodowało wszakże pesymistycznego do niej nastawienia. Ducasse uznał, że filozofia powinna zostać ograniczona do analiz predykatów dotyczących wartości i w konsekwencji sam zajął się rozważaniem predykatów i faktów językowych w ogóle jako podstawowych danych filozoficznych. Drugim skutkiem owego przeżycia było przekonanie o koniecznej tolerancji w filozofii, co z kolei doprowadziło go do semantycznej koncepcji metody filozoficznej i jego „filozoficznego liberalizmu”.

Zainteresowania Ducasse'a sztuką i estetyką nie były ani powierzchowne, ani też przypadkowe. Do pogłębienia obecnych u niego zainteresowań estetycznych bez wątpienia przyczyniła się jego żona Mabel, znana wówczas malarka. W ciągu pierwszych lat małżeństwa Ducasse napisał najważniejsze swoje prace z tej dziedziny. Nie bez znaczenia dla badań estetycznych była własna twórczość artystyczna; pisał cykl powieściowy o charakterze romansowym, wyrabiał biżuterię, projektował ubiory. Szczególną jednak satysfakcję artystyczną dawało mu pisanie i mówienie w wyszukanym języku angielskim, który łączył ze slangiem, oraz tworzenie aforyzmów: „większość intelektualistów ssie fakty zamiast się

⁸⁵ C.J. Ducasse, *Philosophical Liberalism*, w: *Contemporary American Philosophy*, London 1930, s. 301.

w nie wgrzyzać”, „piętnaście centymetrów zamulonej wody wygląda równie głęboko, jak ocean” czy też „całkowicie mylić się jest zwykle lepiej niż mieć niejasną rację”⁸⁶.

Poglądy estetyczne Ducasse’a wyróżniają się oryginalnością; dotyczą sztuki jako takiej, kategorii piękna, dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego, doświadczenia estetycznego i kontemplacji estetycznej⁸⁷. Sztukę można charakteryzować na dwa sposoby: przedmiotowy i podmiotowy. W pierwszym przypadku celem jest wyróżnienie jakości lub własności przedmiotu, kryterialnych dla jego statusu artystycznego. W historii kultury europejskiej takich wyróżników było wiele, żadna z wartości wytworu nie okazała się wszak uniwersalna, co rodziło trudności definicyjne i stany kryzysowe w sztuce. Ducasse, świadom tego, wyszedł w swojej charakterystyce sztuki od strony podmiotu, co było dla niego nawiązaniem do wzorców starogreckich.

Sztuka nie jest własnością przedmiotu wytworzonego bądź naturalnego, lecz jest formą działania podmiotowego. Nie każde działanie, co oczywiste, może zostać zaliczone do sztuki. Można wyobrazić sobie różne działania człowieka, dalekie od sztuki. Można również wyobrazić sobie najbardziej nawet fantazyjne naturalne przedmioty, które nie mogą wejść do dziedziny sztuki. Ktoś – mówi Ducasse – kto w mroźny dzień tworzy oddechem piękny lodowy obraz na szybie, nie jest artystą, a jego wytwór nie jest dziełem sztuki. Ktoś – dodaje ponadto – kto wstawia do galerii korzeń o wymyślnych kształtach, przypominających do złudzenia pęgaża, nie staje się automatycznie artystą, a znaleziony przedmiot nie jest dziełem sztuki. Co więc rozstrzyga o uzyskaniu przez przedmiot statusu artystycznego?

Ducasse formułuje własną typologię aktywności człowieka; wyróżnia działania o charakterze praktycznym, komunikacyjnym oraz artystycznym. Stwierdza, że

obrazy, rzeźby itd. nie są wcale sztuką, lecz są dziełami sztuki, sztuka natomiast nie jest jakością wyróżnialną w nich, lecz aktywnością człowieka, taką mianowicie, której wymienione przedmioty są wytworami⁸⁸.

⁸⁶ Zob. P.H. Hare, *Causing, Perceiving and Believing. An Examination of the Philosophy of C.J. Ducasse*, Dordrecht/Boston 1975, s. 9.

⁸⁷ Zob. B. Dziemidok, *Emocjonalistyczne*, wyd. cyt. s. 145-149. Autor przedstawia inne ujęcie teorii Ducasse’a.

⁸⁸ C.J. Ducasse, *Philosophy of Art*, London 1929, s. 15.

Podstawą tego rozróżnienia, a w konsekwencji ujęcia sztuki, jest typ impulsu prowokujący do działania i przesądający o jego rodzaju. Mówi więc o impulsie praktycznym, komunikacyjnym i artystycznym, formułując następujące tezy: dzieło sztuki nie może być wynikiem dwóch pierwszych impulsów ani też nie może powstać z kombinacji wszystkich trzech. Tylko czysty impuls artystyczny może doprowadzić do powstania sztuki. Wyraża tu stanowczy sąd, że żadne okoliczności życiowe nie mogą pomóc ani też nie mogą przeszkodzić w zostaniu artystą i tworzeniu sztuki, bowiem człowiek jest świadomy swych relacji ze światem zewnętrznym, a świadomość ta daje mu wolność w jego wyborach. Jednak kategoryczność tak sformułowanej postawy nie ma charakteru absolutnego, mogą przecież pojawić się takie okoliczności w życiu człowieka, które wykluczają jego inicjatywę.

Jaki jest więc charakter owego impulsu? W odpowiedzi na to pytanie Ducasse odnosi się do istotnych cech sztuki, twierdząc, że jest ona celowym działaniem, jednak nie jest nim żaden wzgląd praktyczny, co oczywiste, ani też piękno czy inna wartość estetyczna. „Jeśli jakiś przedmiot jest dziełem sztuki, pozostaje nim, chociaż piękno przychodzi i odchodzi”. Absurdem jest – mówi Ducasse – myślenie, że dzieło sztuki może przestać nim być zależnie od tego, czy dostarcza przyjemności wszystkim odbiorcom, czy też jednemu tak, a drugiemu nie. Takie podejście, dodajmy, jest absurdem w porządku historycznym oraz logicznym, gdyż „opisać coś jako dzieło sztuki to jedynie odnieść się do r o d z a j u p r o c e s u, dzięki któremu zostało ono powołane do bytu”. Gdzie jest więc miejsce wartości? Te pojawiają się wówczas, gdy odnosimy się nie do natury procesu, lecz do „p r z y j e m n o ś c i o w e g o a s p e k t u w y t w o r u estetycznej kontemplacji”. Wartości dotyczą bowiem jedynie ocenionego przedmiotu, wytworzonego bądź naturalnego⁸⁹.

Sztuka jest aktywnością nakierowaną na obiektywizację autoekspresji. Bycie artystą to obiektywizowanie wielu emocji i uczuć, nazwanych i nienazwanych, poprzez ucieleśnienie ich w dobrze znanych środkach, jak słowa, linie czy kolory⁹⁰. Nie każda obiektywizacja będzie jednak sztuką,

⁸⁹ Tamże, s. 19-20.

⁹⁰ Ducasse rozwija kwestię uczuć w swoim drugim, popularyzatorskim dziele. Jak stwierdza, termin „uczucie” odnosi się do dwóch grup doświadczeń: wrażeń, które dostarczają sensorycznych impresji, i obrazów wyobraźni oraz sentymentów, które zawierają emocje, nastroje, postawy, tęsknoty, impulsy, dyspozycje, aspiracje, inklinacje, awersje. Te

lecz tylko taka, która jest świadoma i poddana krytycznej kontroli⁹¹. Sztuka w najszerszym sensie to świadoma czynność, która wytworzonym rezultatem zaspokaja specyficzne wymagania. Jednak

krytyczny osąd jest wewnętrzną, istotową cechą składową twórczej działalności zwanej sztuką; i zaiste nie tylko osąd krytyczny, ale i wyróżniający (*favorable*). (...) Twórca musi być w stanie uznać ten produkt za adekwatną deklarację siebie. (...) Działalność ta – po jej wystąpieniu – jest celowościowo konstruowana i weryfikowana. Dzieło sztuki nie jest jedynie wytworem tego działania, lecz wytworem działania celowo skonstruowanego oraz poddanego krytyce i jeśli to konieczne – ponawianego aż do uzyskania poprawy wytworu, tj. obiektywności ekspresji⁹².

Dzieło sztuki jest więc wytworem intencyjnego, umiejętnego działania i jako takie nie musi być wcale piękne. Z obszaru sztuki zostają więc wykluczone, jako warunek bycia dziełem, tradycyjne wartości estetyczne (piękno, wzniosłość, komizm), ponadto naturalne przedmioty (góra, krajobraz), a także wszelkie ekspresje nieświadome siebie, automatyczne i przypadkowe, jak „ziewanie, przeciąganie się, które są również przypadkami impulsów satysfakcjonujących ciało”⁹³. Ducasse formułuje tu następującą charakterystykę: obiektywność ekspresji uczuć oznacza, że artysta stworzył przedmiot, który w jego kontemplacji przywołuje dane uczucie, które było wyjściowe w jego wyrażeniu⁹⁴. Ta zobiektywizowana autoekspresja nie jest aktem jednorazowym, lecz – jak mówi Ducasse – efektem prób i błędów. Każda próba, a więc jakaś postać dzieła uzyskana

drugie są odbierane (odczuwane) bezpośrednio, nie zaś – jak pierwsze – analizowane intelektualnie. Tenże, *Art, The Critics, and You*, New York 1944, s. 133-135.

⁹¹ Ducasse polemizuje tu z romantycznym widzeniem problemu uczuć. Romantycy, jak wiadomo, głosili dwie zasadnicze tezy, że sztuka jest „spontanicznym wpływem uczuć” oraz że są to uczucia mocne. Ducasse stwierdza niejako w odpowiedzi, że ilość i różnorodność doświadczanych przez człowieka uczuć jest wręcz nieskończona oraz że zdecydowana większość z nich, jako że nie posiada nazwy, nie może zostać przywołana. Zob. V. Tomas, *Ducasse on Art and Its Appreciation*, „Philosophy and Phenomenological Research” Vol. 13, No. 1 (Sep., 1952), s. 79-80.

⁹² C.J. Ducasse, *Filozofia sztuki*, P. Tendera (przekł.), część V niniejszego tomu, s. 235-236.

⁹³ Tamże, s. 62. Por. także cyt.: „definicja odróżnia ekspresje uczucia, będące sztuką, od ekspresji takich jak ziewanie, śmianie się, przeciąganie itd., które sztuką nie są”; część V niniejszego tomu, s. 243.

⁹⁴ Zob. tamże, s. 122-126.

przez artystę, nie mówi sama, czy jest spełnieniem obiektywizacji ekspresji (zobiektywizowaną ekspresją), czy też nie jest. Taka wiedza jest możliwa do uzyskania dopiero w wyniku kontemplacji rezultatu podjętej próby. Lecz o tym można się przekonać po wyrażeniu sądu krytycznego zdającego sprawę z wewnętrznego stanu, który w zamierzeniu miał zostać wyrażony. Kilkakrotnie pojawił się już termin „kontemplacja”, który wymaga wyjaśnienia, co jest tym ważniejsze, że łączy się z nim istotne rozróżnienie dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego⁹⁵.

Rozróżnienie to pozwala uniknąć istotnych nieporozumień i krytyk wynikających z niezrozumienia teoretycznej propozycji Ducasse’a. Wydobywa on, jako zasadniczy punkt, wiedzę lub jej brak na temat pochodzenia przedmiotu. Pamiętamy, że w przypadku dzieła sztuki konieczna jest wiedza dotycząca siły sprawczej jego powstania. Taka wiedza nie jest już potrzebna w odniesieniu do przedmiotu estetycznego. Czym jest, czym może być taki przedmiot? Przedmiot estetyczny powstaje w wyniku kontemplacji estetycznej, a więc zajęcia postawy estetycznej, w której podmiot koncentruje swoją uwagę na zawartości danego (dowolnego) przedmiotu. Przy takiej postawie wszystko – jak mówi Ducasse – może stać się przedmiotem estetycznym, zarówno twór naturalny, jak i wytwór praktycznego impulsu, co wynika z tezy, że pochodzenie przedmiotu estetycznego jest obojętne dla jego kontemplacji. Obowiązuje tu jeden warunek, mianowicie w postawie kontemplacji estetycznej odbiorca nie ulega pokusom postawy praktycznej⁹⁶. Wynikają z tego ważne konsekwencje dla odbioru i oceny obu przedmiotów.

Wysoko ocenione, prawdziwe dzieło sztuki (czyli obiektywizacja uczuć artysty) może zostać nisko ocenione według standardów krytycznych, jako przedmiot estetyczny doświadczany w wyniku estetycznej kontemplacji. I odwrotnie, przedmiot uznany za całkowicie chybioną ekspresję uczuć artysty, a więc uznany za nie-dzieło sztuki, może w kontemplacji estetycznej okazać się w pełni satysfakcjonującym przedmiotem estetycznym. Konkludując, można stwierdzić, że podstawą różnicy między dziełem a przedmiotem estetycznym jest obecność intencji powstania w pierwszym przypadku oraz intencji (postawy) odbioru w drugim. Różnica to zasadnicza, gdyż za pierwszym ujęciem idzie definicja

⁹⁵ Zob. P.H. Hare, *Feeling Imaging and Expression Theory*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Vol. 30, No. 3 (Spring, 1972), s. 343-345.

⁹⁶ C.J. Ducasse, *Philosophy*, wyd. cyt., s. 142-144.

intencjonalistyczna, natomiast za drugim definicja relacyjna. Związana ze sztuką intencjonalność mówi coś istotnego o jej naturze.

Ducasse nie ma wątpliwości, że sztuka jest językiem, bowiem przynależna mu istotna cecha intencjonalności jest również jej cechą. Co to wszelako znaczy i jaka występuje między nimi różnica? Język generalnie – jak pisze – jest wyłącznie intencjonalną, uzewnętrznioną ekspresją wewnętrznych stanów psychicznych („Język jest [intencjonalną] zewnętrzną ekspresją wewnętrznego stanu psychicznego”⁹⁷). Tak najogólniej ujęty język zostaje doprecyzowany w poszczególnych dyscyplinach. Sztuka jest jedną z postaci języka i choć można traktować ją na wiele sposobów, np. jako formę komunikacji, to nie są to dla niej użycia istotne. Sztuka jest językiem uczuć, do jej istoty należy ich wyrażanie. Nie ma to jednak związku z ich komunikowaniem, a tym bardziej nie dotyczy jej warunek udanej komunikacji uczuć. To oczywiście nie przekreśla możliwości, że sztuka może zostać wykorzystana jako narzędzie komunikacji nie tylko uczuć, ale również innego przesłania, co jednak nie oznacza, że ta funkcja jest dla niej zasadnicza.

§ 9

Prall: dwa piękna sztuki

Prall wyraża tezę, która może zaskakiwać, jeśli nie oburzać, współczesnych filozofów sztuki i estetyków. Otóż stwierdza on, że przy tak wielkiej ilości filozoficznych rozważań, analiz, dyskusji, dotyczących ogólnego przedmiotu, jakim jest sztuka, szokujący jest fakt ubóstwa naszej analitycznej wiedzy z zakresu estetyki. Jest tak źle, że brakuje tu nawet jasno wyznaczonych granic dziedziny. Dlatego jego zdaniem należy rozpocząć od kwestii najogólniejszych, a więc pokazania filozoficznego miejsca i ogólnej natury tej dyscypliny, by następnie zająć się problemami szczegółowymi. Jest to konieczne choćby z tego powodu, że „dzieła poświęcone moralności,

⁹⁷ C.J. Ducasse, *Philosophy*, wyd. cyt., s. 35.

polityce bądź atomom często są przedmiotem uwagi filozofów, podczas gdy książki dotyczące sztuki znacznie rzadziej⁹⁸.

Prall wprowadził do dyskusji filozoficznej ogólny termin „estetyczna powierzchnia”, który przeciwstawił dwóm innym: „ekspresyjnemu pięknu” i „wartościom życia”⁹⁹. Pierwszy termin zyskał u niego duże znaczenie teoretyczne, gdyż Prall uważał, że sztuki piękne mają powierzchnię bogatszą i bardziej satysfakcjonującą estetycznie niż wiele innych wydzielonych elementów zmysłowych. Jednak nie wahał się zarazem przypominać, że powierzchnia nie stanowi centrum życia i znaczenia sztuki. Z całą mocą wyrażał przekonanie, że teoria estetyczna nie wyrazi w pełni, iż sztuka jest ukierunkowanym działaniem człowieka, procesem twórczym, a nie jedynie estetyczną powierzchnią. „Sztuki piękne są przede wszystkim (...) sztukami, a jedynie drugorzędnie pięknymi”¹⁰⁰.

Filozof amerykański poświęcił w swym głównym dziele sporo uwagi zagadnieniu natury dzieła sztuki oraz jego relacji do odbiorcy. Zaproponował oryginalną metodę analizy dzieła, wprowadzając do rozważań termin „estetyczna powierzchnia” (*aesthetic surface*), którą tworzą bezpośrednie zmysłowe własności dzieła. Owa bezpośredniość oznacza tu, że własności te są postrzegane przed formą, która od nich zależy. Artysta porządkuje je najpierw w procesie twórczym, nadając zarazem, i w konsekwencji, formę. Mamy więc do czynienia z estetycznymi elementami, które nie posiadają wewnętrznego porządku. Zadaniem artysty jest porządek taki im nadać, co jest zarazem utworzeniem formy, kompozycji artystycznej. To nie wyklucza, rzecz jasna, posiadania przez nie wewnętrznego porządku strukturalnego, obiektywnego, właściwego ich naturze.

Prall, analizując problem, dokonuje podziału zmysłów na niższe i wyższe, zależnie od tego, czy posiadają wyróżnialny porządek, który można kształtować estetycznie. Następnie dokonuje podobnej analizy i klasyfikacji w obrębie zmysłów wyższych, zależnie od tego, jaki rodzaj wyróżnialnego porządku posiadają. Analizy te prowadzą go do zasadniczego pytania, mianowicie, czy elementy czysto zmysłowe są ekspresyjne. Dzieła sztuki zawierają elementy zmysłowe, które – zazwyczaj – są najłatwiej

⁹⁸ D.W. Prall, *The Theater*, recenzja w: „The Journal of Philosophy” Vol. 25, No. 13 (Jun. 21, 1928), s. 359.

⁹⁹ Tenże, *Esthetic Judgment*, New York 1929, s. 181-84. Problematyka wartości życia zostaje w tych uwagach pominięta.

¹⁰⁰ Tamże, s. 184.

uchwytne z całej zawartości dzieła. To z nimi odbiorca ma pierwszy kontakt i poprzez nie dochodzi do struktury uporządkowanej, którą jest samo dzieło. Czym jest estetyczna powierzchnia? Jakie elementy ją tworzą? Prall podaje wiele przykładów: połysk jedwabiu, przejrzysty kolor drogich kamieni, twarda biel marmurowego posągu itp. Są one natychmiastowym źródłem pobudzenia zmysłowego, choć w istocie odbiorca musi wyjść poza nie, by odkryć subtelne i delikatne jakości dzieła samego. Nagrodą jest przyjemność płynąca z dzieła.

Filozof w swojej analizie dzieła sztuki wychodzi od zmysłowego doświadczenia (elementów określonych percepcyjnie), które jest pierwszym poziomem kontaktu z dziełem, do bezpośrednio odczuwanego piękna. Na poziomie językowym jest to przejście od terminów takich, jak jasny, czysty, czerwony, będących wynikiem określonych spostrzeżeń, do wyrażeń ilustrujących jego stan emocjonalny, a więc ciepłej czerwieni, czegoś przyjemnie jasnego, urokliwie czystego. We wszystkich przypadkach jakości zmysłowych obowiązuje ta sama zasada: by określić jakość na przykład koloru, a tym samym móc dokonać pewnego rozróżnienia zakresu możliwości w obszarze odcieni tegoż koloru, odbiorca musi najpierw wiedzieć cokolwiek o samym kolorze, podobnie w odniesieniu do dźwięku, kształtu, linii czy tekstury.

Prall wyróżnia w swej analizie zmysłów ich postać niższą i wyższą. Te pierwsze, smak i zapach, nie są – jak mówi – „materiałem dla piękna w tym sensie, w jakim są kolory, dźwięki i formy”. Wynika to z jego przekonania, że te zmysły „nie należą do estetycznych zmysłów *par excellence*”, choć posiadają moc wytworzenia doświadczenia estetycznego. Jakości tych zmysłów mogą być przyjemne, mogą łączyć się z kontemplacją, mieć wyjątkowy i interesujący charakter, rozpoznawalny i złączony z przedmiotem. Dostarczają one przedmiotu w postaci podstawowego materiału do pojawienia się ograniczonego doświadczenia estetycznego. W najogólniejszym wymiarze spełniają warunki konieczne do wyrażenia sądu estetycznego jako rezultatu owego doświadczenia. Ich „moc” tworzenia wewnętrznej struktury lub formalnych relacji w różnych kombinacjach prowadzi do piękna. Właściwym jednak materiałem do powstania doświadczenia estetycznego jest dźwięk, kształt, kolor i linia.

Cechą charakterystyczną wrażeń jest ich swoistość. Kolor jako taki, ze swoją barwą i odcieniem, jest wyjątkowy w swoich wizualnych jakościach. Możemy stosować ten termin do innych władz zmysłowych, jak na przykład w muzyce, wówczas jednak wychodzimy poza sam kolor, używając

terminu w sensie analogicznym, często niejasnym, co skutkuje pomieszaniem znaczeń. Podobnie co do ogólnej zasady wygląda sprawa w przypadku pozostałych wrażeń zmysłowych, które mogą być brane w sensie literalnym lub analogicznym. Każdy jednak z typów wrażeń, a więc widzenie lub słyszenie, posiada właściwy dla siebie porządek wynikający z ich wewnętrznej rzeczywistości.

Powyższe uwagi prowadzą do wniosku, że istnieje piękno powierzchniowe, „piękno koloru, kształtu i linii, masy, cienia i głębi”¹⁰¹, tworzone w oparciu o jakości spostrzeżenia zmysłowego. Prall wyróżnia również piękno ekspresyjne, choć w zasadzie nigdzie tego podziału nie rozwija i czytelnik zmuszony jest sam zrekonstruować znaczenie tego pojęcia¹⁰².

Prall wyraża pogląd typowy dla przedstawicieli emocjonalistycznej teorii sztuki, zgodnie z którym wyjątkowość dzieła sztuki polega na tym, iż potrafi ono wyrazić treści, które w żaden inny sposób nie mogą zostać wyrażone.

Jeśli oczy, twarze i ciała ludzkie są ekspresyjne, (...) mogą mówić to, czego nie są w stanie wypowiedzieć słowa, to, (...) [co] wyrzeźbiona konstrukcja na zawsze może zawrzeć w swoim szczególnym pięknie¹⁰³.

Powyższe słowa zyskują w *Aesthetic Analysis* następującą ilustrację:

Cézanne nie malował jedynie drzew. Dostarczył nam ich odczucie razem z przestrzenią i światłem pomiędzy nimi, z ich subtelną delikatnością w stałej wielkości i relacjach przestrzennych. (...) Język nie może nazwać pojawiającego się tu uczucia, gdyż język nie może osiągnąć tych regionów światła, koloru i wielkości, [a więc] charakterystyki, która konstytuuje jakość aktualnego, zdeterminowanego, jednostkowego obrazu. Istotą obrazu, jego efektywnym byciem, jest właśnie to ucieleśnione uczucie, które mamy, jeśli tylko otworzymy zmysłowe oczy, którymi na niego patrzymy, i pozwolimy jego charakterowi stać się zawartością naszego afektywnego życia w danym momencie. Gdyby można to było wyłożyć również w języku, nie byłoby szczególnego powodu, by to w ogóle malować¹⁰⁴.

¹⁰¹ Tenże, *Sąd estetyczny*, I. Dziedzic (przekł.), część VI niniejszego tomu, s. 273.

¹⁰² Tenże, *Esthetic...*, wyd. cyt., s. 219.

¹⁰³ Tenże, *Sąd estetyczny*, wyd. cyt., część VI niniejszego tomu, s. 273.

¹⁰⁴ Tenże, *Aesthetic Analysis*, New York 1936, s. 162-163.

Wydaje się, że zasadniczą treść fragmentu można przedstawić za pomocą następującego przykładu. Posłużmy się eksperymentem myślowym, który nie byłby do pomyslenia dla Pralla ze zrozumiałych powodów (*Aesthetic Analysis* ukazały się przed II wojną światową), i przyjmijmy, że „drzewa Cézanne’a” zostały również sfotografowane przez satelitę w identycznych warunkach zewnętrznych, w jakich malował je artysta. Jedyna i zarazem istotna różnica musiałaby polegać na tym, że obraz artysty wyraża coś, czego w żadnym razie nie znajdziemy na fotografii wykonanej przez automat. Jest to mianowicie „odczucie” drzew będące wytworem złożonej sytuacji przedmiotowo-podmiotowej, relacji fizykalno-emocjonalnej, prowadzącej do jedyne­go w swoim rodzaju połączenia treści i formy przez pryzmat-soczewkę uczucia artysty. Jak w praktyce nie do powtórzenia są owe warunki zewnętrzne i wewnętrzne, tak też jest jasne, że nie może być drugiego identycznego przedstawienia owych drzew czy na przykład góry. To mogłoby wyjaśniać, że choć artysta sześciokrotnie malował

Mount Saint-Victoire, za każdym razem była to inna góra, choć o tej samej nazwie. Konkludując, drzewa jako takie (góra jako taka) ani nie mają owego „odczucia”, ani też przeciwnie. To pojawia się tylko na obrazie Cézanne’a i w ten sposób jest komunikowane odbiorcy, który jest drugą stroną, dopełnieniem, kłamrą domykającą dwa akty podmiotowe: twórczy i odbiorczy¹⁰⁵.

Na takim ogólnym poziomie teoretycznej prezentacji wyłożony pogląd Pralla wydaje się w pełni zrozumiały i niebudzący żadnych wątpliwości. Jednak to bardzo prowokujący pogląd, który na gruncie postwittgensteinowskiej filozofii, wynikającej z *Dociekań filozoficznych*, zyskałby zdecydowaną krytykę. Obecnemu wprowadzeniu przyświeca wszakże inny cel, w którym nie ma miejsca na prezentację wątków polemicznych. Cytowanego fragmentu nie można pozostawić bez sygnałnego choćby podsumowania. Wynika z niego kilka narzucających się wniosków: język jako taki ma ograniczony zakres odniesienia; „przestrzeń pozajęzykowa” zostaje zajęta przez sztukę, co jest zarazem istotną racją jej istnienia; *ergo*: sztuka (dzieło sztuki) jest ważnym środkiem komunikacji treści, sensów, znaczeń, które w żaden inny sposób nie zostałyby wyrażone. To mocne stwierdzenia wyrażające maksymalistyczne rozumienie natury i funkcji sztuki.

¹⁰⁵ Rysują się tu interesujące konsekwencje teoretyczne dotyczące sztuki drugiej połowy dwudziestego wieku, a więc wszystkich dzieł sztuki w rodzaju *ready-mades*, *objet trouvé*, sztuki konceptualnej itp.

§ 10

*Reid:
sztuka jako wartość ucieleśniona*

Poglądy filozoficzno-estetyczne Reida tkwią głęboko w filozofii edukacji i w mocnym sensie są ich konsekwencją. To sytuuje w określonym kontekście prowadzone przez niego dyskusje z innymi filozofami dotyczące wielu zagadnień sztuki. Jednym z nich był problem ekspresji zmuszający go do polemiki z dominującym w jego czasie w Anglii poglądem formalistycznym. Reid nie podważał przydatności formalizmu w podejściu do sztuki, jednak zdecydowanie podważał nadawaną mu ważność. Krytykował tu między innymi Rogera Frya, uważając formalistyczne stanowisko za zbyt wąskie w ujęciu sztuki. Odpowiedź na pytanie, dlaczego formalizm zubaża sztukę, pozwoli bezpośrednio przejść do zasadniczego dla tych uwag zagadnienia¹⁰⁶.

Teoretycy formalizmu nie mają – zdaniem Reida – zrozumienia dla zasadniczej ważności ekspresywnej mocy sztuki. Sam uważał, że znakiem rozpoznawczym dzieła jest jego zdolność do wyrażania emocji i uczuć. Kształcenie w tym przypadku nie może być ograniczone do oceny zawartości autonomicznej rzeczywistości doświadczenia, lecz powinno również objąć kształcenie uczuć. W najprostszym ujęciu dzieło sztuki jest wytworem emocji, które zostają publicznie wyrażone. Ale co ważne i co stanowi zarazem drugi niejako warunek tego ujęcia sztuki, wyrażone w niej emocje są zarazem zdolne do wywołania tych samych uczuć u odbiorców. Edukacyjny kontekst traktowania ekspresji uzupełnia ten pogląd o dodatkowe interesujące elementy. Przede wszystkim zakłada posiadanie przez artystę twórczych zdolności do wyrażania uczuć, co z konieczności wiąże się z precyzowaniem emocjonalnego ładunku zawartego w dziele w taki sposób, by zostało to odebrane przez odbiorcę. Poprzez odbiór i ocenę dzieł sztuki odbiorca powiększa i pogłębia zasięg swojego doświadczenia, a tym samym wysubtelnia zmysły. Jednak tkwią tu dwa domyślnie założenia, mianowicie że owa komunikacja uczuć jest możliwa

¹⁰⁶ Reid dostrzega możliwość zbliżenia teorii formalistycznej i emocjonalistycznej; zob. L.A. Reid, *Studium z estetyki*, K. Grabarek (przekł.), w: część VII niniejszego tomu, s. 9-10.

oraz że wiemy, na czym polega różnica w charakterze emocji i uczuć pochodzących z dwóch różnych typów doświadczeń: codziennego „realnego życia”, i dzieła sztuki.

Reid, w opozycji na przykład do Susanne Langer, uważa, że dzieło sztuki może wyrażać (ucieleśniać) uczucia realnego życia, jednak z konieczności czyni to w estetyczny, stąd odróżnialny, sposób. Taki pogląd niesie ze sobą dość istotne konsekwencje. Istnieje jedynie w swoim rodzaju estetyczny sposób przekazu emocji, co łączy się z problematyką rozumienia wartości. Reid akceptuje szeroką koncepcję wartości estetycznych, zgodnie z którą wartość jest relacjonalną własnością, jakością przedmiotu odniesioną do zainteresowań człowieka. Wartość jest zawsze odczuwana i oceniana. Tworzywem/materiałem sztuki są odczuwane jakości przedmiotów; jak pisze: „nie same rzeczy, nie same też uczucia, lecz rzeczy-jako-doświadczane-z-uczuciem”. W sztuce wartość jest konkretna i zindywidualizowana, jest wewnętrzna dla dzieła, nie zaś od niego odseparowana. Ujmując rzecz z tego punktu widzenia, sztuka z samej swej istoty jest ucieleśnieniem wartości. Reid, używając terminu „ucieleśnienie”, podkreśla tym samym, że wartości w sztuce nie są oddzielone od jakości przedmiotu, co jest możliwe w przypadku uczuć. Wartość estetyczna jednoczy uczucie z jakością w podmiotowo-przedmiotowym układzie.

Reid zadaje ważne pytanie: co sztuka ucieleśnia? Pytanie to staje przed każdym badaczem problematyki ekspresji, chodzi tu bowiem o określenie, czym jest to, „co ma zostać wyrażone”. Odpowiedź może dotyczyć kilku aspektów dzieła; może to być „materia faktów” życia, mogą to być emocje, mogą wreszcie wartości. Reid roboczo formułuje kilka możliwych odpowiedzi: czy są to oceniane fakty, na przykład dotyczące struktury krajobrazu lub twarzy, lub szczegóły charakteru osoby, akty, życie? Czy są to „idee” dotyczące miłości, obowiązku, cierpienia, moralności, Boga, wolności, nieśmiertelności? Czy wreszcie są to „uczucia” lub „emocje”¹⁰⁷? Choć żadna z sugestii jako taka, nie wyczerpuje odpowiedzi, każda może stać się jej elementem. Prawdziwa odpowiedź, jak sądzi Reid,

to uczucie-dotyczące-rzeczy lub rzeczy-(faktów, idei, czegokolwiek)-jako-odczutych. Rzeczy-którymi-jesteśmy-zainteresowani, rzeczy-doświadczane-jako-interesujące, pobudzające (...). Bogactwem sztuki są wydarzenia, fakty, pojęcia lub obrazy jako doświadczane, lecz doświadczane z [towarzyszącym]

¹⁰⁷ Wszystkie przykłady, zob. L.A. Reid, *Values, Feeling and Embodiment*, London 1961; za: M. Rader, *A Modern Book...*, wyd. cyt., s. 182.

uczuciem. Nie są to już same rzeczy ani uczucie samo, lecz rzeczy-jako-doświadczane-z uczuciem¹⁰⁸.

Wszystkie te wymienione rzeczy, mogące stanowić częściową odpowiedź na powyższe pytania, Reid zastępuje słowem-kluczem: to, „co «chce zostać wyrażone», to wartości”. Roboczo przyjmuje definicję zaproponowaną przez Perry’ego, zgodnie z którą wartość to „przedmiot zainteresowania”. W pojęciu wartości zostają ze sobą połączone dwa aspekty, dwie strony: przedmiotowa i podmiotowa, rzecz sama i zainteresowany nią człowiek, a „zainteresowanie – jak stwierdza Reid – zawsze wyraża jakiś stopień uczucia”¹⁰⁹. Pojęcie wartości – jak stwierdza – jest szczególnie przydatne w estetyce, gdyż pozwala uniknąć jednostronnego podkreślania bądź przedmiotu, bądź podmiotu.

Zmieniając nieco logikę wyjaśnień Reida, sprowokujmy dalsze uwagi pytaniami, które na początku wydają się nieco gmatwać sprawę, jednak, jak się okaże, prowadzą do oczyszczenia przedmiotu dociekań. Czy architektura – pyta Reid – wyraża coś poza funkcją? Czy „próbuje coś wyrazić” czysta idea? W odpowiedzi na pierwsze pytanie Reid stwierdza stanowczo, że zostaje tu popełniony błąd utożsamienia znaczeń terminów „wyrażać” i „pokazać”. Pierwszy znaczy jednak coś więcej niż drugi. Chyba że tkwi tu milczące założenie, iż w przypadku architektury należy również wykroczyć poza jej inżynierię, poszukując jeszcze czegoś poza funkcją, na przykład konstrukcji. Ale wówczas przechodzimy na poziom sztuki, uważając, że dzieło architektoniczne jest nie tylko wyrazem sztuki inżynierskiej, lecz również artystycznej, i jako takie zawiera (może zawierać) piękno.

Podobnie czyste idee nic nie „wyrażają”. Idee są tu rozumiane jako pojęcia abstrakcyjne, dla których właściwym medium wyrażenia jest język nauki i filozofii. Taki język jest środkiem do uzyskania jaśniejszych pojęć i do ich komunikacji. Może się zdarzyć, że filozof będzie zarazem artystą stylu, ale jest to naddatek wobec wymagań samego znaczenia. Jak pisze Reid,

pierwszym oraz istotnym celem filozoficznego (i naukowego) języka jest efektywność w wyrażaniu (*conveying*) nie odczuć idei, lecz idei samych.

¹⁰⁸ Tamże, s. 182-183.

¹⁰⁹ Tamże, s. 183.

[Zwrot] „dobrze powiedziane” zasadniczo znaczy w filozofii tyle, co jasno wyrazić abstrakcyjną ideę. „Dobrze powiedziane” w sztuce znaczy coś więcej¹¹⁰.

Jak wobec tego wygląda ta kwestia w sztuce, a dokładniej w poezji, która „zajmuje się” również ideami? Przyjmijmy – mówi Reid – że poeta, np. Shelley, pisze na temat idei „naukowych i filozoficznych”. Jednak różnica między poetą i filozofem czy naukowcem jest zasadnicza. Poeta jest wolny w wyborze swojego przedmiotu i manipulacji nim, przeciwnie zaś filozof, który wręcz poddaje się konieczności znaczeń, sensów, logiki wyводу. Stąd też poeta, każdy zresztą artysta, „wkłada do wiersza idee-które-odczuwa, a więc «wartości»”. Gdy filozof podporządkowuje się ideom jako takim, które są jego celem, artystę „popycha” do twórczości jego emocja-w-ideach. Artysta jest

pod wpływem rytmu i pulsowania swojego uczucia, podczas gdy u filozofa i naukowca jakość stylu ich pisarstwa jest podporządkowana głównie jasności idei, a więc ucieleśnieniu wartości idei¹¹¹.

Gdzie jest wobec tego miejsce uczuć i emocji?

Romantyczne odnowienie sztuki doprowadziło do tego, że nikt w zasadzie nie kwestionował zadań artysty polegających na wyrażaniu uczuć i emocji. Reid przyjmuje to założenie i zauważa, że uczucia są głęboko związane z twórczością, przyjemnością oraz interpretacją dzieła sztuki. A więc „uczucia same z siebie należą do subiektywnej strony”. Ale to właśnie rodzi poważny problem, który polega na tym, że uczucia i emocje są w sposób nieredukowalny połączone z subiektywnymi stanami i procesami. Ten związek jest tak mocny, że nie wydaje się możliwe, by można było wystarczająco je „uprzedmiotowić” i „umieścić” w postrzeganym dziele sztuki. Pomocne w rozwiązaniu tego problemu będzie rozważenie kwestii wartości i jej ewentualnych związków z uczuciem.

„Wartość” jest ideą subiektywno-objektywną, uczucie natomiast należy do subiektywności. Uczucie-dotyczące-wydarzenia lub faktu, lub idei, może zostać wyrażone w taki sposób, w jaki to wydarzenie, ten fakt, ta idea są przedstawiane. Wartość jako dwustronne pojęcie obiektywno-subiektywne może zostać „wyrażona” w dziele w sposób obiektywny, co

¹¹⁰ Tamże, s. 184.

¹¹¹ Tamże, s. 185.

nie jest możliwe w przypadku uczucia. To między innymi powód, dla którego Reid nie akceptuje skrajnych teorii, a więc z jednej strony teorii obiektywistycznych („teorii lustra natury”), które głoszą, że sztuka tylko przedstawia fakty (lub idee), co w istocie zbliża ją do fotografii, ani też nie przyjmuje dominujących w jego czasach teorii, zgodnie z którymi jedyną funkcją sztuki jest wyrażanie uczuć i emocji artysty, gdyż te popełniają błąd estetycznego opisu czegoś, co nie jest możliwe do opisanania. Każda z teorii kładzie nacisk na inny aspekt relacji przedmiotowo-podmiotowej i każda popełnia błąd jednostronności, naruszając delikatną równowagę między tymi elementami; pierwsza zbliża się lub wręcz dąży do zastąpienia fotografii, druga prowadzi do sentymentalizmu jako skrajnej i wynaturzonej postaci emocjonalizmu¹¹².

Reid omawia różne znaczenia terminu „uczucie”, by przejść następnie do jego znaczenia estetycznego. Uczucie w tym rozumieniu „dostrzega” dźwięki, kształty, rytmy itd., które są nie tylko narzędziem do uchwycenia znaczenia technicznego, estetycznego. Przede wszystkim doświadczenie tego uważnego spostrzeżenia jest istotną częścią rozumienia znaczenia. Uwaga zwrócona na spostrzeganie form jest w tym względzie ważna, stanowi bowiem podstawę zarówno dla rozumienia technicznego, jak i artystycznego.

Reid używa pojęcia „ekspresja” jako synonimu pojęcia „ucieleśnienie”. Drugi termin jest szerszy zakresowo, gdyż uwzględnia również ważność „materialnego” medium dla ujawnienia się ekspresji. Sztuka może spełniać wielorakie funkcje: katartyczną, terapeutyczną, edukacyjną i inne. Może przenieść osobę z zamkniętego świata własnej osobowości do zewnętrznego świata innych ludzi, ustanawiając komunikację z nimi. Reid, znamienity filozof edukacji, nie waha się stwierdzić, że edukacyjny potencjał sztuki jest często przerysowany i wyolbrzymiany. Jest jednak przekonany, że ekspresja artystyczna może stanowić swoisty rodzaj konwersacji. Twórczość artystyczna jest odkrywaniem nowego ucieleśnienia znaczenia, „znaczenia w ucieleśnieniu”¹¹³. Te ucieleśnione znaczenia to wartości, które sztuka uobecnia i które można odkryć wyłącznie w niej. Każda więc ekspresja artystyczna zostaje przekształcona w nową kreację ucieleśnienia.

¹¹² Tamże, s. 185-186.

¹¹³ Tamże, s. 187.

To, co przedmiot wyraża lub ucieleśnia i co daje nam w nim przyjemność, to wartości lub znaczenia wartościowe. Dzieło sztuki to przedmiot spostrzeżeniowy, istniejący i „ucieleśniający wartości”. Dlatego zawężenie estetyki do fenomenu „czysto” duchowego jest – zdaniem Reida – poważnym błędem, gdyż estetyka jest mocno związana z psychofizycznym doświadczeniem. Stąd też Reid zdecydowanie sugeruje zastąpienie terminu „ekspresja” terminem „ucieleśnienie”. Nie akceptuje panującej praktyki, czyli utożsamiania ekspresji z ucieleśnieniem, a tym bardziej z twórczym estetycznym ucieleśnieniem. Ta wymiana – jego zdaniem – jest konieczna, gdyż termin „ekspresja” zawiera zbyt wiele „mylących antyestetycznych brzmień”, dlatego też nie może już dłużej pełnić roli głównego pojęcia estetycznego¹¹⁴.

§ 10

Collingwood: sztuka jako przedmiot mentalny

Collingwood był renesansową umysłowością realizującą się w wielu dziedzinach badawczych. Dzięki indywidualnemu nauczaniu bardzo wczesnie zapoznał się z kulturą antyczną Grecji i Rzymu, odkrywając w sobie zainteresowanie historią powszechną, w tym szczególnie historią podbojów wysp brytyjskich przez Rzymian. Równie wczesnie zostały w nim rozbudzone zamiłowania do sztuki w ogóle, w tym szczególnie do poezji, malarstwa i muzyki. To jednak nie przeszkadzało mu oddawać się z pasją poznawaniu nauk przyrodniczych, zwłaszcza geologii, astronomii i fizyki. W tym wczesnym wieku kształcenia domowego – jak wspomina – mocne wrażenie wywarła na nim również filozofia. U podstaw tych rozległych i wcale nie powierzchownych zainteresowań stała niezwykle cenna – wyniesiona z domu – umiejętność samokształcenia i samodoskonalenia. Umiejętność ta w połączeniu z ambitnymi zamierzeniami wpływała na jego postawę w szkole średniej, a następnie podczas studiów

¹¹⁴ L.A. Reid, *Meaning in the Art*, London 1969, s. 75.

w Oksfordzie. Ten właśnie uniwersytet stał się jego miejscem pracy, tam wykładał – co może zaskakiwać – nie historię czy archeologię, lecz filozofię. Młodo zakończone życie okazało się bardzo twórcze na wielu polach badawczych.

Źródłem obszernej i szczegółowej wiedzy o latach spędzonych w domu, a następnie poza nim, w okresie pobierania nauki, stała się jego *Autobiografia* (1939). Dla czytelnika zainteresowanego szczególnie rozwojem jego myśli filozoficznej istotne jest, że dzieło to stanowi w istocie autobiografię intelektualną, w której Collingwood zdaje sprawę z dotychczasowych wyników swoich rozważań oraz nakreśla przyszłe plany naukowe. Niniejsze uwagi zostają zatem ograniczone do obszaru filozoficznych zainteresowań Collingwooda, których – jak się okaże – nie jest wcale mało. Jak wspomina w *Autobiografii*, jego pierwszy kontakt z filozofią dotyczył *Zasad filozofii* Kartezjusza, a lektura ta głęboko utkwiła mu w pamięci. Ważniejszy jest oczywiście okres studiów oksfordzkich, podczas których mógł zapoznać się w sposób systematyczny z problematyką filozoficzną. Warto zadać tu pytanie, nie rozstrzygając go wszakże, dlaczego Collingwood wybrał Oksford na miejsce swoich studiów, a nie na przykład Cambridge.

Collingwood stawia również pytania o naturę sztuki, lecz sposób odpowiedzi na nie różni go od pozostałych teoretyków. Jego podejście bliższe jest – co może zaskakiwać – stanowisku zainicjowanemu już w owym czasie w Cambridge przez Ludwiga Wittgensteina, które zyskało nazwę filozofii języka potocznego. Collingwood w swoim postulatologicznym stwierdza, że odpowiedź na powyższe pytanie powinna wynikać z analizy wspólnych przekonań na temat sztuki oraz codziennego sposobu mówienia o niej. To pozwoli odstąpić niewyartykułowane, choć obecne, ogólne założenia, które leżą u podstaw codziennego, normalnego użycia terminu „sztuka”. Collingwood stwierdza we wstępie swojego dzieła, że jego cel polega na

wyjaśnieniu i usystematyzowaniu idei, które już posiadamy. (...) Nie ma sensu użycie słów odpowiednio do naszej prywatnej reguły. Możemy użyć ich w sposób, który odpowiada wspólnotowemu użyciu¹¹⁵.

¹¹⁵ R.G. Collingwood, *The Principle of Art*, Oxford 1938, s. 1.

Ta dyrektywa metodologiczna będzie stosowana w pozostałych przypadkach formułowanych definicji, a więc na przykład „ekspresji” czy „wyobraźni”. Jak pisze dalej, „nikt nie może zdefiniować terminu w potocznym użyciu, dopóki nie doprowadzi do tego, że jego osobiste użycie terminu harmonizuje z użyciem wspólnotowym”¹¹⁶. Pierwszy krok metody stanowi, by zestawić ze sobą właściwe i niewłaściwe użycie definiowanego terminu w celu wyjaśnienia podstawy, punktu wyjścia. Stąd też Collingwood kontrastuje „sztukę” w ujęciu właściwym, czyli „sztukę właściwą”, z tymi działaniami, z którymi jest ona często błędnie zestawiana. Najważniejszy okazuje się termin „rzemiosło” i od niego zaczyna swoją analizę porównawczą¹¹⁷.

Collingwood, charakteryzując „rzemiosło”, wyróżnia sześć jego cech: różnicę między środkami i celem, które można ująć niezależnie; różnicę między planowaniem i wykonaniem, gdzie w pierwszej czynności cel jest ważniejszy od środków, w drugiej zaś odwrotnie; różnicę między formą i materialem, gdzie pierwsza podlega zmianie odpowiednio do ćwiczeń w danym rzemiosle, druga natomiast jest tożsama z surowym materiałem i ukończonym produktem; i wreszcie istnieje hierarchiczna relacja między różnymi rzemiosłami, co oznacza, że jedno z nich dostarcza to, co wykorzystuje inne¹¹⁸. Widać tu, że cechą charakterystyczną rzemiosła jest przedstawianie. Cecha ta zakłada znajomość materiału i celu, co w pewnej mierze oznacza również znajomość formy. Przedstawić coś to upodobnić owo coś do czegoś innego, a wiedzieć, jakich użyć środków, to uzyskać zakładany efekt. Takie podejście właściwe jest dla rzemiosła; rzemieślnik pracuje z nastawieniem z góry określonym, tylko ono bowiem zapewnia mu skuteczność i sukces. Rzemieślnik dobiera materiał i środki ze względu na cel i jest oczywiście w stanie to uczynić. To wszakże oznacza, że jest w stanie odróżnić plan wykonywanego przedmiotu od jego wykonania.

Z tych uwag wynikają ważne konsekwencje dla rozumienia sztuki i artysty. Przede wszystkim cecha przedstawiania przestaje być dla niej wyróżniająca i Collingwood odrzuca ten potoczny pogląd na jej temat. Ponadto sytuacja artysty w aspekcie planowania i wykonania dzieła jest

¹¹⁶ Tamże, s. 2.

¹¹⁷ Zob. tenże, *Zasady sztuki*, A.Z. Jaksender (przekł.), w: część VIII niniejszego tomu, s. 1, 5.

¹¹⁸ Tenże, *The Principle of Art*, wyd. cyt., s. 15-17.

diametralnie odmienna od pozycji rzemieślnika. Środki i cel oraz plan i jego realizacja stanowią całość o takim typie jedności, który nie poddaje się dystynkcjom. A więc artysta nie dokonuje takiego rozróżnienia i zdaniem filozofa, dokonać nie potrafi. Co więc charakteryzuje sztukę? Jakie cechy należą do jej cech definicyjnych? Collingwood odrzuca stare, tradycyjnie przytaczane odpowiedzi, a więc sztuka nie ma charakteru przedmiotowego, nie jest nią bowiem fizyczny przedmiot. Nie jest nim również to, co większość uznaje za sztukę, czyli dzieło sztuki. Odpowiedź Collingwooda zaskakuje swoją nieoczywistością. W jego ujęciu sztuka to stan umysłu artysty, zaś dzieło sztuki to przedmiot mentalny; „dzieło sztuki można uznać za całkowicie gotowe, gdy zostało ono stworzone jako rzecz, której jedynym miejscem jest umysł artysty”¹¹⁹.

Collingwood jest świadomy prowokacyjności takiej tezy, szczególnie dla metafizyków. To, co powszechnie uchodzi za dzieło sztuki, a więc przedmiot fizyczny, przedstawienie czy partytura, to w jego przekonaniu jedynie uzewnętrznienia owych dzieł właściwych. Czy przez to są one mniej ważne lub w ogóle brak im takiej ważności? Collingwood zaprzecza, nadając im specjalny status pobudzania odbiorców do utworzenia w swoich umysłach dzieł właściwych. Artysta po napisaniu utworu muzycznego może go w różny sposób opublikować, a więc upublicznić. W ten sposób

umożliwia [on] innym wytworzenie w umysłach takiego samego dzieła, jakie sam ma w swoim umyśle. Jednak zapis lub wydruk na papierze nutowym nie jest utworem muzycznym. Jest to jedynie coś, co studiowane inteligentnie pozwoli innym (a nawet artyście samemu) utworzyć muzykę we własnych umysłach¹²⁰.

Niepokój filozoficzny budzi tu nieprecyzyjny termin „inteligentne studiowanie”, nie wiadomo bowiem dokładnie, czy autor miał na myśli specyficznie rozwiniętą i ukierunkowaną inteligencję, czy i jak miałyby się ona łączyć z wrażliwością i ewentualnie jakiego typu miałyby to być wrażliwość. Ważne jest, że ów „inteligentny” odbiorca miałby – zdaniem Collingwooda – uzyskać identyczny z artystą stan swojego umysłu, co oczywiście pozwoliłoby mu utworzyć identyczne dzieło sztuki. Istnienie

¹¹⁹ Tamże, s. 130.

¹²⁰ Tamże, s. 135.

dzieła sztuki w umysłach artysty i odbiorcy (odbiorców) zapewniłoby dziełu publiczny charakter owego istnienia.

Poglądy dotyczące dzieła przesądzą również o określonym postrzeganiu artysty. Jeśli uzewnętrznienie dzieła jest sprawą drugorzędną, czy status artysty można uzyskać bez weryfikacji zewnętrznej? Czy świadomość posiadania dzieła w umyśle, znakomitego w przekonaniu autora, czyni z myśli-dzieła faktycznie dzieło sztuki? Jaką mocą umysłu musiałby dysponować artysta, by procesualnie stworzyć swoje dzieło w umyśle, w najbardziej dosłownym sensie dookreślenia każdego miejsca dzieła? Jak różnice poszczególnych rodzajów sztuk wpływałyby na artystę i jego możliwości twórcze? Rodzi się tu więcej pytań i wątpliwości, które można uogólnić do postaci następującej: czy tak sformułowana odpowiedź rozwiązuje ontologiczny problem sposobu istnienia dzieła sztuki? Collingwood nie znał niestety niemieckich publikacji Romana Ingardena, które uświadomiłyby mu istotę problemu¹²¹.

W rozumieniu Collingwooda ekspresja jest mentalnym procesem, którego nadrzędnym celem jest umożliwienie artyście wyrażenia, wyartykułowania natury jego uczuć. Naturalne pytanie o to, do kogo uczucia te są adresowane, zyskuje u filozofa zaskakującą odpowiedź. Otóż twierdzi on, że artysta wyraża je sobie samemu, nie zaś odbiorcy¹²². Warto tu podkreślić, że artyście wcale nie chodzi o udostępnienie swoich uczuć komukolwiek innemu ani też o ich komunikację, jak głosił Tołstoj, choć takiej możliwości, nieistotnej dla samej ekspresji, nie można oczywiście wykluczyć¹²³. Funkcją ekspresji jest wyartykułowanie określonych cech danego uczucia artysty. Dlatego też ekspresje są jedyne w swoim rodzaju i wyrażenie uczuć – jak pisze angielski filozof – „ma coś wspólnego z uświadomieniem ich sobie”. W efekcie tego uświadomienia artysta dokonuje indywidualizacji uczuć, stąd znajdujemy w *Principle of Art* stwierdzenie, że

znakiem szczególnym ekspresji właściwej jest jasność bądź inteligibilność. Osoba, która coś wyraża, staje się świadoma, czym jest to coś, co wyraża, oraz umożliwia innym uświadomienie sobie tego¹²⁴.

¹²¹ Collingwood wspomina w swojej autobiografii, że wyniósł z domu rodzinnego wręcz doskonałą znajomość języka niemieckiego.

¹²² Zob. tenże, *Zasady sztuki*, część VIII niniejszego tomu, s. 333.

¹²³ Tamże, s. 334.

¹²⁴ Zob. tenże, *Zasady sztuki*, część VIII niniejszego tomu, s. 344.

Zadajmy na koniec pytanie o to, jakie obowiązki nakłada Collingwood na artystę? Odpowiedź pada jednoznaczna: „sprawą artysty jest wyrażanie uczuć”, rzecz jasna własnych uczuć, które sam odczuwa. I „nikt – jak dodaje – nie może osądzić, czy je wyraził, poza nim samym”. To nie budzi wątpliwości, wszak tylko artysta ma wiedzę na ten temat. Jeśli jednak odbiorcy taki sąd wyrażają, jego akceptacja bądź odrzucenie zależy od artysty i

jeśli przypisze jakąś ważność sądowi wyrażanemu przez publiczność, to dlatego, że jego zdaniem uczucia, które starał się wyrazić, nie są tylko jego uczuciami, lecz są podzielane przez odbiorców.

To ważna różnica, zmienia bowiem sytuację artysty oraz oznacza zmianę kontekstu jego działań twórczych. W tej nowej sytuacji może on – za Collingwoodem – powiedzieć, że „podejmuje swoją artystyczną pracę (...) jako pracę publiczną w imieniu społeczności, do której należy”. Może wówczas powiedzieć o sobie nie „ja czuję”, co natychmiast sytuuje go jako indywiduum wobec innych, lecz „my czujemy”, co lokuje go wśród innych-swoich. W tej społecznej sytuacji bycia artystą

zaprasza on społeczność do uczestnictwa, gdyż ich funkcją jako publiczności nie jest bierna akceptacja jego dzieła, lecz nieustanne powtarzanie tego procesu dla siebie¹²⁵.

Domyślamy się, że ta repetycja spotkania z artystą i odbioru jego dzieła oznacza aktywny udział w jego recepcji.

§ 11

Zakończenie: perspektywy

Do oceny ważności filozofa można stosować różne kryteria o charakterze pośrednim i bezpośrednim. Te pierwsze to wkład uczniów i zainspirowanych kontynuatorów bądź też wyrazy uznania i szacunku wyrażane przez współczesnych za udział w życiu naukowym środowiska filozoficznego.

¹²⁵ Wszystkie cytaty, tamże, s. 314-315.

Te drugie to prezentacja i ocena samej myśli filozofa. Pierwsze podejście jest biograficznie interesujące i sporo informacji na ten temat znajduje się w części poświęconej życiu danej postaci. W obszarze niniejszych uwag pozostaje wyłącznie kryterium drugie, a więc własna myśl filozoficzna oraz wniesiony wkład w rozwój dyscypliny.

Przedstawieni w książce teoretycy sztuki i estetyki są obecnie mniej dyskutowani, co nie znaczy, że zostali zapomniani. Nie znajdują się jedynie w głównym nurcie filozoficznych dociekań, wyparci przez indywidualne preferencje, modę czy historyczne przemiany samej filozofii – szczególnie w obecnym czasie, wciąż ważnej i wpływowej filozofii Ludwika Wittgensteina i jego kontynuatorów, głoszących mocną tezę, że sztuka zaczyna się tam, gdzie kończy się język¹²⁶. Taki pogląd nie zyskałby akceptacji Crocego, Ducasse'a, Pralla czy Collingwooda, dla których sztuka jest bez wątpienia językiem, gdyż ten może przenosić nie tylko myśli, ale również uczucia. Charakterystyka języka w kontekście tych dwóch problemów oraz ich porównanie to jedno z tych zagadnień, które pominięto w niniejszym wstępie. Z tych samych powodów zabrakło w nim uwag na temat wyobraźni odgrywającej istotną rolę w poglądach prezentowanych filozofów. Również z konieczności zostało pominięte obszernie zagadnienie inspiracji historycznych oraz wzajemnych dyskusji i wpływów. Wprowadzenie rządzi się określonymi regułami, a jedną z nich jest zasada podporządkowania zasadniczej zawartości tomu.

Zebrani w tomie filozofowie podchodzą do sztuki z wielu punktów widzenia. Nie jest dla nich zasadniczy na przykład ontologiczny aspekt rozważań, ten bowiem należałoby z konieczności ograniczyć do samego dzieła sztuki w oderwaniu od jego twórcy i przede wszystkim odbiorcy. A z nim wiąże się obszerny zakres problemowy wyrażany terminem „doświadczenia estetycznego”, którego nie można – zdaniem autorów tomu – pominąć w analizie sztuki. Tak więc spotkanie dzieła i odbiorcy, czego efektem jest ocena, oznacza w rezultacie wyjście poza jedynie zmysłowe jakości sztuki i uwzględnienie wartości dodatkowych, jak techniczne, psychologiczne czy kulturowe, które w literaturze przedmiotu zyskują nazwę ekspresywnych wartości ucieleśnionych w dziele.

Zmiany w podejściu do sztuki były rezultatem wcześniejszych zmian w podejściu do samego człowieka. Zapoczątkował je Johann G. Herder,

¹²⁶ Zob. G.L. Hagberg, *Art as language. Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory*, Ithaca-London 1995, s. 16.

konstituując nową postać antropologii, w której racjonalną naturę człowieka rozszerzył o jej aspekt ekspresywny. Herder, główny teoretyk i krytyk ruchu Sturm und Drang, zainspirował artystów i teoretyków romantycznych. Zaskakująco późno jednak idee Herdera, a następnie Hegla, zostały przeniesione na teren estetyki. Wiek z okładem był na to potrzebny, gdyż jak pisał we wspomnieniach Roger Fry, w czasach jego młodości, czyli w końcu wieku dziewiętnastego, wszystkie rozważania estetyczne były skupione wokół problemu natury piękna.

I poszukiwaliśmy kryterium piękna – jak nasi poprzednicy – czy to w sztuce, czy w naturze. Lecz zawsze prowadziły one do splotu sprzeczności lub idei metafizycznych tak niejasnych, że niemożliwych do zastosowania w konkretnych przypadkach. (...) Ogromnie ważna była idea, iż dzieło sztuki nie było zapisem piękna już gdzieś istniejącego, lecz ekspresją emocji odczuwanej przez artystę i przekazywanej odbiorcy¹²⁷.

Anglia tego czasu w żadnym razie nie należała do wyjątków.

W końcu wieku dziewiętnastego rozwijana jest myśl nowa, zyskująca dobre przyjęcie u odbiorców. Jej niewielki kontynentalny wymiar został wspomniany na początku niniejszego wprowadzenia, ale miała ona również swoją odstonę angielską. W 1889 roku Walter Pater, uznany znawca sztuki renesansowej, opublikował artykuł *Essay on Style*, w którym napisał, że „każde piękno w swym długim trwaniu jest tylko czystością prawdy lub tym, co nazywamy ekspresją”¹²⁸. Kilka lat później Andrew Cecil Bradley w swoim słynnym wówczas wykładzie *Poetry for Poetry's Sake* (1901) jako pierwszy użył wyrażenia „forma znacząca” (*significant form*) na oznaczenie szczególnej całości dzieła sztuki, którą tworzy jedność formy i treści. Ta forma znacząca zwana jest „jednością organiczną”. Bradley stwierdził w wykładzie:

Nie ma niczego takiego jak tylko forma w poezji. Każda forma jest ekspresją. (...) Dlatego to, co rozumiesz, można nazwać zarówno wyrażonym znaczeniem, jak i znaczącą formą¹²⁹.

¹²⁷ R. Fry, *Retrospect*, w: *Vision and Design*, London 1920, s. 292-293.

¹²⁸ W.H. Pater, *Essay on Style*, w: *Appreciations, with an Essay on Style*, London 2001; <<http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-h/4037-h.htm>>.

¹²⁹ A.C. Bradley, *Poetry for Poetry's Sake*, w: *Oxford Lectures on Poetry*, London 1923, s. 18-19.

Na ten pogląd powołuje się Collingwood, wykorzystując go w swoim omówieniu problemu sztuki. Dalsze zapożyczenia są oczywiste, stają przed nami nazwiska Clive'a Bella czy Susanne Langer, ale przede wszystkim Bosanqueta, dla którego kategoria całości jako jedności organicznej stała się szczególnie ważna.

Choć zdaniem Bradleya każda forma jest ekspresją, pojęcie ekspresji było rozumiane w różny sposób i często zastępowane terminami zbliżonymi. Warto jednak podkreślić, że dominujące wcześniej teorie reprezentacji i formy zostały podporządkowane teorii ekspresjonistycznej. Samo naśladowanie czy sama forma nie zasługują już, zdaniem tych teoretyków, na miano sztuki i są zastępowane przez ekspresywne naśladowanie oraz ekspresywną formę. Dlatego w ich zgodnej opinii nie wszystkie dzieła sztuki zasługują na to miano; pewne z nich jedynie takie się wydają. Taką ocenę zyskała sztuka akademicka, którą określało kryterium zgodności z tradycyjnymi regułami. Surowo ocenił ją Ducasse, który stwierdził, że dzieła tego rodzaju „są jedynie estetycznymi zwłokami, konstytuującymi nie obiektywizację uczuć, lecz w istocie tylko obiektywizację recepty”¹³⁰. Podobną opinię wypowiedział Collingwood, ujmując dzieła akademickie jako pseudoestetyczną działalność, która nie jest sztuką, lecz ją symuluje i dlatego jest sztuką fałszywą.

Przedstawieni tu filozofowie byli świadomi historycznych inspiracji i powinowactw, co nie oznacza wzajemnej akceptacji swoich tez i poglądów. Bosanquet, Croce i Collingwood byli heglistami, a w tej idealistycznej interpretacji dzieło sztuki jest traktowane jako duchowe, nie fizyczne. Podobieństwa nie przeszkadzały pierwszemu krytykować drugiego i określić go jako „fałszywego idealistę”. Bosanquet sformułował dwa oskarżenia przeciwko włoskiemu idealistom, zarzucając mu, że pominął pragnienie twórczej wyobraźni do uzewnętrznienia oraz zlekceważył wpływ zewnętrznego medium na wyobraźnię. W eseju poświęconym Crocemu napisał, że „odrzuć funkcje ciała – naszego własnego oraz natury – nie jest uhonorowaniem, lecz osieroceniem ducha”¹³¹. Collingwood z kolei głosił dwa twierdzenia w odniesieniu do sztuki: że jest ona aktywnością czystej wyobraźni i że odsłania prawdę dotyczącą ostatecznej natury rzeczywistego świata. Croce zredukował drugie do pierwszego, utożsamiając

¹³⁰ C.J. Ducasse, *The Philosophy...*, wyd. cyt., s. 219.

¹³¹ B. Bosanquet, *Croce's Aesthetics*, „Proceedings of the British Academy” vol. 9 (1919-1920), s. 272.

intuicję z ekspresją. Taka identyfikacja jest, zdaniem Collingwooda, fałszywą redukcją, gdyż sztuka – i na tym polega jej paradoks – jest i jednym i drugim. Collingwood zgadza się z Platonem, że sztuka jest kłamstwem, ale szlachetnym i koniecznym. Dodaje od siebie, że jest „matką prawdy, lecz matką, która dając narodziny musi umrzeć, by rodzić się ponownie za każdym razem, gdy na świat przychodzi nowa istota ludzka”¹³². Reid łączy, godzi stanowiska skrajne, wyrażając pogląd o jedności aspektu subiektywnego i obiektywnego. Stwierdza, że sztuka jest ucieleśnieniem wartości, gdzie wartość zostaje określona w terminach relacyjnych, jako odczuta i oceniona bądź rzecz, bądź też jakość. Istotą tego poglądu jest odróżnienie faktu i wartości. Pierwszy podpada pod naukę, charakteryzowaną jako „wspólnota interpretacji”¹³³, drugi natomiast pod estetykę, którą dla równowagi możemy określić jako „wspólnotę oceny”.

Aberdeen, wrzesień – październik 2011

Literatura

- Arnett Willard E., *Santayana and the Fine Arts*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Vol. 16, No. 1 (Sep., 1957), s. 84-95.
- Beardsley M.C., *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, New York 1966.
- Bosanquet B., *Croce's Aesthetics*, „Proceedings of the British Academy” vol. 9 (1919-1920).
- Bosanquet B., *History of Aesthetics*, New York 1957.
- Bosanquet B., *Three Lectures on Aesthetics*, London 1913.
- Bradley A.C., *Poetry for Poetry's Sake*, w: *Oxford Lectures on Poetry*, London 1923.
- Collingwood R.G., *Speculum Mentis. The Map of Knowledge*. Oxford 1924.
- Collingwood R.G., *The Principle of Art*, Oxford 1938.
- Colvin S., *Art*, hasło w: *Encyclopaedia Britannica*, wyd. 11, Chicago 1910.
- Corot J.B.C., *Malarze mówią. O sobie. O swojej sztuce. O sztuce innych*, J. Guze (przekł.), Kraków 1963.
- Croce B., *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic*, D. Ainslie (przekł.), London 1972.
- Croce B., *Aesthetics*, hasło w: *Encyclopaedia Britannica*, vol. 1, R.G. Collingwood (przekł.), Chicago 1929, s. 264-265.

¹³² R.G. Collingwood, *Speculum Mentis. The Map of Knowledge*. Oxford 1924, s. 86-87. Collingwood na s. 80-91 rozważa sztukę jako formę błędu.

¹³³ M. Rader, *A Modern...*, wyd. cyt., s. 7. Autor przywołuje tu nazwiska Josiaha Royce'a, i Charlesa S. Peirce'a jako inicjatorów tego poglądu.

- Croce B., *Co to jest sztuka?*, w: tegoż, *Zarys estetyki*, Warszawa 1961, s. 21-51.
- Croce B., *Zarys estetyki*, wstęp Z. Czerny, Warszawa 1961.
- Ducasse C.J., *Art., The Critics, and You*, New York 1944.
- Ducasse C.J., *Philosophical Liberalism*, w: *Contemporary American Philosophy*, London 1930.
- Ducasse C.J., *Principle of Art*, London 1929.
- Fry R., *Retrospect*, w: *Vision and Design*, London 1920.
- Graham G., *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, London 2000.
- Guyau J.M., *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris 1885.
- Hagberg G.L., *Art as language. Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory*, Ithaca-London 1995.
- Hare P.H., *Causing, Perceiving and Believing. An Examination of the Philosophy of C.J. Ducasse*, Dordrecht/Boston 1975.
- Hare P.H., *Feeling Imaging and Expression Theory*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Vol. 30, No. 3 (Spring, 1972), s. 343-350.
- Korsmeyer C., *Reconsiderations 5*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” Vol. 41, No. 4 (Summer, 1983), s. 443-448.
- Lyas C., *Aesthetics*, London 1999.
- Malec I.M., *Eugène Véron: zapomniana myśl estetyczna francuskiego pozytywizmu*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1(2010), s. 39-49.
- Malec I.M., *Sztuka osobista, czyli pozytywna Estetyka ekspresji Eugène'a Vérona*, „Sztuka i Filozofia” 39(2009), s. 101-108.
- Matisse H., *O malarstwie*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, E. Grabska, H. Morawska (wybór i oprac.), St. Herstal (przekł.), Warszawa 1977.
- Munro T., *The Arts and Their Interrelations*, New York 1951.
- Parker D.H., *The Metaphysics of Value. I*, „International Journal of Ethics” Vol. 44, No. 3 (Apr., 1934), s. 293-312.
- Parker D.H., *The Principles of Aesthetic*, New York 1946.
- Pater W.H., *Essay on Style*, w: *Appreciations, with an Essay on Style*, London 2001; <<http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-h/4037-h.htm>>.
- Peyre Henri, *Writers and Their Critics. A Study of Misunderstanding*, Ithaca-New York 1944.
- Platon, *Państwo*, W. Witwicki (przekł.), Warszawa 1990.
- Prall D.W., *Aesthetic Analysis*, New York 1936.
- Prall D.W., *Esthetic Judgment*, New York 1929.
- Prall D.W., *The Theater*, „The Journal of Philosophy” Vol. 25, No. 13 (Jun. 21, 1928), s. 359-361.
- Rader Melvin, *A Modern Book of Esthetics. An Anthology*, New York 1975.
- Reid L.A., *Meaning in the Art*, London 1969.
- Reid L.A., *Values, Feeling and Embodiment*, London 1961.
- Santayana G., *Reason in Art*, New York 1905.
- Santayana G., *Sense of Beauty*, New York 1898.
- Santayana G., *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe*, Cambridge 1910.
- Santayana G., *What is Aesthetics?*, w: *Selected Writings of George Santayana*, vol. 1, Cambridge 1968, s. 245-252.
- Schasler M., *Das System der Künstler*, Leipzig-Berlin 1881.

Tomas V., *Ducasse on Art and Its Appreciation*, „Philosophy and Phenomenological Research” Vol. 13, No. 1 (Sep., 1952), s. 79-80.

Véron E., *Estetyka*, A. Lange (przekł.), Warszawa 1892.

Wordsworth W., „Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł *Ballad lirycznych*, K. Tarnowska (przekł.), w: *Manifesty Romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1975.