

# Stanisław Pazura

---

## Pojęcie uczucia estetycznego w teorii Maxa Raphaela

---

Sztuka i Filozofia 3, 171-183

---

1990

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## POJĘCIE UCZUCIA ESTETYCZNEGO W TEORII MAXA RAPHAELA<sup>1</sup>

Estetyka Raphaela obejmuje zagadnienia definicji sztuki, jej interpretacji, wartości, genezy i funkcji<sup>2</sup>. Przy interpretacji i analizie genetycznej dzieła sztuki istotną rolę odgrywa pojęcie uczucia estetycznego. Dzieło — w szczególności utwór malarski — wyraża określone uczucie estetyczne. W obrazie wyraża je najczęściej dominujący motyw formalny charakteru geometryczno-strukturalnego. Z drugiej zaś strony można według Raphaela zbadać społeczno-historyczne uwarunkowania uczucia estetycznego. Problematykę uczucia estetycznego sygnalizuje Raphael już w swej pierwszej książce z 1913 r. Używa tam pojęć „nastrój twórczy” i „kierunek uczuciowy”<sup>3</sup>. Szerzej rozwija on teorię uczucia estetycznego dopiero w okresie marksistowskim, w szczególności w późnych latach trzydziestych. Źródeł omawianego pojęcia można by się dopatrywać w teoriach estetyki wczuwania. Jego rozwinięcie jednak i wprowadzenie w obręb problematyki genetycznej, ujętej w typowej perspektywie marksistowskiej, jest oryginalnym tworem Raphaela.

Uczucia estetyczne grają dominującą rolę w procesie twórczym i zostają „uzewnętrznione” w utworze artystycznym. Wyrażone w sztuce uczucia stanowią zarazem podstawę jej typologii według kategorii estetycznych. Autor nawiązuje w tym zakresie do tradycyjnych kategorii piękna, wzniosłości, tragizmu, komizmu, idylliczności i ironii, wzbogacając ich wykaz o szereg nowych pojęć, między innymi o uczucia „intelektualne”, „egotystyczno-emocjonalne” i „ontyczne” (*Seinsgefühl*). Uczucia estetyczne uwarunkowane są — jak już wiemy — daną sytuacją społeczno-historyczną i właściwym jej kontekstem ideologicznym. „Jako jedność uczucia, z jakim artysta przeżywa dostępny mu każdorazowo świat — pisze Raphael — estetyczne «kategorie» stanowią najogólniejszą subiektywną podstawę artystycznego procesu twórczego. Każda epoka posiada — niezależnie od tego, co wlecze ze sobą z epok wcześniejszych — swoiste jej uczucia powstające na drodze psychicznej reakcji klas społecznych

<sup>1</sup> Fragmenty większej całości.

<sup>2</sup> Por. S. Pazura: *Totalność sztuki: Max Raphael a klasyczna estetyka niemiecka*. „Sztuka i Filozofia” 1989, vol. 1 oraz *Pojęcie sztuki w estetyce Maxa Raphaela*. W: *Estetyka pluralistyczna*, red. A. Kuczyńska. Warszawa 1988.

<sup>3</sup> Por. M. Raphael: *Von Monet zu Picasso*. München 1919, s. 29—30.

i jednostek na życie ekonomiczne, społeczne i polityczne. Aby te — historycznie powstałe — społeczne i indywidualne treści stały się estetycznymi, muszą one z jednej strony wejść w obręb świadomego uczucia artysty, z drugiej strony zakotwiczyć się w podstawowej ideologii, która każdorazowo reprezentuje nie opanowany sektor świata<sup>1</sup>. Uczucia estetyczne stanowią bowiem pochodną dwóch typów „uczuciu empirycznych”: „popędów, instynktów i odczuć” powiązanych z cielesnymi potrzebami człowieka, zaspakajanych przez „gospodarowanie w historycznie danej postaci”, oraz „reakcji, postaw, idei i emocji” uwarunkowanych potrzebami „psychiczno-duchowymi”, zaspakajanych przez „ideologię wynalezioną do opanowania w wyobraźni nie opanowanego sektora”<sup>2</sup>. Artysta odczuwa oba rodzaje uczuciu empirycznych podobnie jak inni ludzie, poddaje je jednak swoistemu procesowi przekształceń. W procesie tym następuje wewnętrzna integracja danego kompleksu uczuciu oraz jego zjednoczenie z całością władz psychicznych człowieka. Ekstensywność uczuciu ustępuje ich intensywności: „...nieskończone powtarzanie aktu, który prowadzi od potrzeby do zaspokojenia staje się jednym, w sobie samym nieskończonym aktem duchowym, zła ilościowa nieskończoność — autentyczną jakościową nieskończonością”. Osobiste, indywidualne uczucia zostają „zakotwiczone w uczuciu ponadosobowym, ogólnoludzkim”. W końcu: „(...) przyjemność, którą odczuwa się przy zaspakajaniu potrzeby staje się przyjemnością z gry o zaspokojenie (...). Z historycznie uwarunkowanym uczuciu powstaje uczucie estetyczne, ponieważ stało się one grą o konieczność rozgrywaną pomiędzy subiektywną i obiektywną totalnością”. W wieloetapowym procesie „uczucia — potrzeby” zyskują charakter kategorialno-estetyczny: smutek przechodzi w tragizm, wesołość w komizm, to, co miłe w piękno, spokój w idylliczność<sup>3</sup>. Uczucia estetyczne są więc pochodną podstawowych potrzeb materialnych i duchowych człowieka i powiązanych z tymi potrzebami przeżyć. Z tym, że są w kantowskim sensie bezinteresowne, co autor ujmuje w pojęciu „gry”. Co nie przeszkadza tym uczuciom wyrażać w swoisty, estetyczny sposób warunkującej je sytuacji społeczno-historycznej, a w tym także postaw klasowych. Stąd ich fundamentalne znaczenie w ogólnej strukturze estetyki Raphaela dążącej — zgodnie z myślą Marksa — do ukazania, jak i na ile sztuka, rzeczywistość estetyczna jest wyznaczona przez rzeczywistość społeczną. „Było dla mnie jasne od dłuższego czasu — pisze Raphael — że związek między sztuką a jej «substrukturą» ekonomiczną, społeczną i polityczną może być przedstawiony jedynie wtedy, gdy może być pokazane, jakie «uczucia» są wyzwalone przez «substrukture» (...) ponieważ są to uczucia (emocje wszelkiego rodzaju), które artysta czerpie stamtąd, przekształcając je w uczucia estetyczne, które są znów określane przez

<sup>1</sup> M. Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Dresden 1978, s. 199.

<sup>2</sup> Por. S. Pazura: *Pojęcie sztuki...*, op. cit.

<sup>3</sup> Tamże, s. 369.

świat form”<sup>1</sup>. To ogólnieestetyczne znaczenie uczuć estetycznych uzasadnia też ujęcie ich przez autora jako podmiotowego odpowiednika tradycyjnych kategorii estetycznych.

Obok ogólnej teorii uczuć estetycznych Raphael przedstawił szczegółową analizę historyczną trzech ich podstawowych typów: tragizmu, piękna i uczucia ontycznego. Uczucia tragizmu autor nie definiuje, przechodząc od razu do jego społeczno-ekonomicznych, politycznych i ideologicznych uwarunkowań. W toku rozwoju społeczno-gospodarczego występuje według Raphaela swoista dialektyka wolności i konieczności. Okres przemian prowadzących do uformowania nowego sposobu gospodarowania zamknięty zostaje zwykle epoką, w której człowiek panuje nad społeczno-ekonomicznymi podstawami swego bytu. Następuje potem stopniowo okres, gdy człowiek traci panowanie nad stworzoną przez siebie gospodarką: „Przestaje ona być jego tworem, staje się jego panem i losem”<sup>2</sup>. Ten drugi okres sprzyja rozwojowi uczucia estetycznego tragizmu i wyrażającej je sztuki. Nieuchronność losu w sytuacji tragicznej wyjaśnia tu autor dominacją — czy raczej poczuciem dominacji — struktur społeczno-ekonomicznych nad ich rzeczywistym twórcą: człowiekiem, społeczeństwem. Znajdujemy tu więc odwołanie do swoistej sytuacji alienacyjnej. Genezy konfliktu cechującego istotę tragizmu autor doszukuje się w warunkach, które określa jako społeczno-polityczne. Tworzy je istnienie dwóch klas, reprezentujących dwa różne sposoby gospodarowania, z których jeden, rolniczy, miał swój punkt szczytowy w przeszłości, a drugi, reprezentujący przyszłość, to rzemiosło i handel. Chodzi więc o dwie klasy panujące, których materialna baza panowania jest różnorodna, ale zakres panowania staje się równie wielki. Klasy te mogą współistnieć tylko pod dyktatorską władzą państwową, ponieważ żadna z nich nie jest dostatecznie silna, aby samej panować i każda jest zainteresowana, aby klasę opanowaną użyć dla celów swojego rodzaju gospodarki. Wymieniając następnie despotycznych władców rządzących w omówionej sytuacji społeczno-ekonomicznej, Raphael wspomina między innymi Peryklesa, Elżbietę angielską i Ludwika XIV, a więc tych, za których panowania rozkwitała tragedia. Te społeczno-polityczne warunki odzwierciedlają się w tragedii w istnieniu dwóch równie silnych grup, z których jedna ucieleśnia tradycję, a druga wewnętrzne prawo jednostki. Dramaturg pokazuje, że bezpośrednia walka może prowadzić tylko do zagłady jednostki, a więc sił zapowiadających przyszłość. Moce tradycji nic zaś przy tym nie mogą zyskać, ponieważ giną wraz ze swym antagonistą. Jego śmierć bowiem jest oczyszczeniem i moce te stają się zbędne<sup>3</sup>. Obok omówionych uwarunkowań, dotyczących w terminologii Raphaela opanowanego sektora świata, podaje autor uwarunkowania z zakresu nie opanowanego sektora, tzn.

<sup>1</sup> W liście z listopada 1943 r. Cyt. za H. Read: *Introduction*. W: M. Raphael: *The Demands of Art*. Princeton, NJ 1958, s. XVIII.

<sup>2</sup> M. Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, op. cit., s. 371—372.

<sup>3</sup> Tamże, s. 374—375.

porządkującej ten sektor ideologii. Tragiczne pojęcie losu mieści się pośrodku między religijną wiarą w zbawienie i poznaniem praw natury, „pomiędzy uczuciem, że człowiek jest absolutnie uwarunkowany i stworzony i innym, że on sam bezgranicznie może warunkować i tworzyć”. „W tej sytuacji ideologicznej człowieka napięcie pomiędzy ponadindywidualną mocą i wewnętrzną koniecznością pojedynczego człowieka staje się tak wielkie, że wydaje się, iż w żaden sposób nie mogą być rozwiązane: ani przez wyższą moc (łaska itd.), ani przez jednostkę (podporządkowanie się itd.). Rozwiązanie dokonuje się w walce, która niszczy jednostkę i właśnie przez to zapewnia jej samospełnienie”<sup>1</sup>. Takiej sytuacji przejściowej między religią i wiedzą dopatruje się autor w epoce wielkich tragiczków greckich, wspominając między innymi, że po poznaniu natury przez Arystotelesa nie była już możliwa tragedia i że Eurypides uchodzi już za sceptyka. Także zaś — i chyba z większą racją — w XVII w., kiedy katolicyzm religii chrześcijańskiej był podważony przez reformację i następujące po niej wojny religijne, z drugiej zaś strony astronomiczne, fizyczne i matematyczne odkrycia przybliżały Newtonowski obraz świata, który „przewrócił całą chrześcijańską kosmologię i kosmogonię”<sup>2</sup>. Z omówionych względów uważa Raphael, że warunki ideologiczne uczucia estetycznego tragizmu zanikły stopniowo w ciągu XVIII i XIX stulecia (rozwój nauki). I za ostatni przejaw tragizmu w plastyce uważa obraz pt. *Gilles Watteau* z ok. 1718 r., wyrażający samotność artysty, aktora ludowej pantomimy. Dodajmy jednak, że w malarstwie trudno chyba mówić o konflikcie tragicznym w omawianym wyżej znaczeniu. Raphael nie podaje jednak odnośnej, podobnie jak i literackiej zresztą, definicji tragizmu.

Analizę historycznych uwarunkowań uczucia estetycznego piękna poprzedza autor rozważaniami nad jego definicją. Odróżnia — co według Raphaela często jest niewyodrębniane — pojęcie piękna jako określenie „artystycznego spełnienia” czy artystycznej doskonałości od — o wiele węższego — pojęcia piękna jako jednego z uczuć estetycznych. Formułuje więc ważne — ale na ogół już dziś przestrzegane — rozróżnienie piękna jako synonimu wartości estetycznej i jako nazwy jednej z wielu wartości. Piękno określa Raphael jako proces syntezy w ludzkiej świadomości dialektycznego przeciwieństwa władz cielesnych i duchowych przy ich jednoczesnym nieskończonym rozszerzeniu. „Jeżeli ta synteza jest pięknem — pisze — to wynika to stąd, że nie mówi się już o pięknie, mówiąc o pięknym ciele czy pięknej duszy, ponieważ uczucie piękna jest właśnie ruchomym stanem, w którym oba (ciało i dusza — S.P.) zbliżają się do siebie w najwyższym przenikaniu i nierozrywalności”<sup>3</sup>. Przedmiotowym odpowiednikiem tej syntezy ma być stan jedności absolutu i tego, co uwarunkowane, „niestworzonego” i „stworzonego” świata. W tych ostatnich sformułowaniach autor wydaje się zbliżać piękno — wbrew swej wyjściowej deklaracji — do

<sup>1</sup> Tamże, s. 373—374.

<sup>2</sup> Tamże, s. 373.

<sup>3</sup> Tamże, s. 377.

ogólnej, konstytutywnej wartości estetycznej, tak jak ją definiował w pojęciu totalności. „Ten cel (ta synteza — S.P.) — pisze zarazem — będzie tylko wtedy osiągalnym, jeżeli pojedyncze ciało lub zbiór różnych ciał jest symbolem całego (historycznie każdorazowo poznanego i opanowanego) świata i gdy twórczy proces człowieka spełnia się za pomocą wszystkich, i to znajdujących się w równowadze, władz jego duszy”<sup>1</sup>. Podmiotowy składnik ostatnio wymienionego warunku znów wydaje się odpowiadać ogólnym, fundamentalnym założeniom artystycznego procesu twórczego. I jeszcze jedno sformułowanie: „Do tego samego rezultatu dochodzimy z pewnego innego punktu widzenia: każdy przedmiot, który wchodzi w dzieło sztuki dla przedstawienia jakiegoś uczucia uwarunkowany jest przez prawa obrazu, które grożą rozerwaniem jego naturalnej jedności na korzyść bezpośrednich wymagań kompozycyjnych. Piękno przeprowadza wbrew tej tendencji ideę jedności ciała, zmusza «obraz» do tworzenia równowagi z «rzeczą». To oznacza zaś doprowadzenie do zgodności praw ludzko-duchowej twórczości i twórczości natury (...)”<sup>2</sup>. Tu znów powraca Schellingiańska idea odpowiedniości artystycznego i naturalnego procesu twórczego podjęta przez młodego Raphaela. Nie wyczerpaliśmy tu wszystkich prób autora w zakresie definicji piękna. Zadanie to dla niego zarazem, jak widzi, nader ważne i trudne. Między innymi zresztą stwierdza, że „piękno jest w rzeczywistości właściwie uczuciem niedefiniowalnym” i że jego podstawą jest rodzaj „estetycznego sceptycyzmu”<sup>3</sup>.

Przechodząc do analizy historycznych uwarunkowań uczucia estetycznego piękna autor stwierdza, że jego ekonomiczna przyczyna nie może leżeć w sposobie produkcji, ponieważ uczucie piękna (jak i tragizmu) odnajdujemy w greckiej, feudalnej, wczesnokapitalistycznej i merkantylistyczno-kapitalistycznej sztuce. Jednakże spotykamy się z nim każdorazowo na gospodarczym etapie równowagi. Taka równowaga powstaje, gdy dwa sposoby gospodarowania tak wzajemnie się wspomagają, że obustronna ich zależność jest równie silna. Wskutek tego następuje chwilowe przerwanie walki pomiędzy klasami panującymi, co wychodzi na dobre także klasie opanowanej. Osiąga ona pewien stopień wolności pomiędzy obiema wyzyskującymi ją klasami, obie zdane są bowiem na nią<sup>4</sup>. Jako przykład takiej „względnej harmonii klasowej” wymienia lata 1200—1225, a jako jej wyraz artystyczny wewnątrz słynnej katedry w Chartres. Inna forma równowagi występuje wtedy, gdy nowy sposób gospodarowania stopniowo sobie na tyle podporządkował ekonomicznie opanowywany przez siebie świat i środki jego opanowania, że „zakres i istota tego sposobu gospodarowania odpowiadają sobie i poszczególne czynniki tak się w nim wzajemnie odnoszą do siebie, że ich współczynnik tarcia jest istotnie mniejszy niż

<sup>1</sup> Tamże.

<sup>2</sup> Tamże, s. 377—378.

<sup>3</sup> Tamże, s. 377.

<sup>4</sup> Tamże, s. 375.

żywa siła ich wzajemnej współpracy”<sup>1</sup>. W tym skomplikowanym wywodzie chodzi, jak rozumiem, między innymi o względną równowagę sił wytwórczych i stosunków produkcji. Taka „immanentna równowaga” panującego sposobu gospodarowania istniała w renesansie około 1500 r. i została najdobitniej ucieleśniona we Włoszech przez Leonarda, a w Niemczech przez Dürera. „W ostatnim przypadku — stwierdza Raphael — czuje się człowiek panem swoich wytworów, ponieważ łańcuch ich stosunków nie stał się jeszcze nieprzejrzysty, proces gospodarczy nie rozgrywa się za jego plecami. Dlatego przyjmuje człowiek siebie samego jako miarę rzeczy i świata (...)”<sup>2</sup>. Warto podkreślić tu moment antyalienacyjny tego ujęcia społeczno-ekonomicznych warunków piękna.

Pierwszy społeczno-polityczny warunek uczucia piękna to „stan zawieszenia pomiędzy despotią i anarchią”. „Taka niekreśloność pomiędzy więzią i wolnością — pisze dalej autor podając drugi warunek — sprzyja światowości, polorowi (*Urbanität*) (...) rozumiem pod tym równowagę pomiędzy uczuciem narodowym (lub stosunkiem do państwa-miasta) i światowym. Jeśli brakuje tego poloru, uczucie piękna nie może się rozwinąć ze względu na zbyt wielką prowincjonalność lub zbyt duże otwarcie na świat”<sup>3</sup>. Nie bardzo jasne jest znaczenie tych warunków, zwłaszcza drugiego z nich. Ogólnie biorąc chodzi autorowi chyba o stan przejściowy pomiędzy koniecznością i wolnością, ograniczeniem i *sui generis* nieograniczonością. Przy okazji przytoczonych rozważań autor podkreśla, że „piękno jest najmniej osiągalnym i najbardziej niezrozumiałym ze wszystkich uczuć estetycznych, ponieważ kształtuje i zataja zarazem największą tajemnicę w największej jasności”. Stwierdza też, że było ono nieosiągalne dla artystów XIX w., a także usuwa z dziedziny piękna dwa najpowszechniej uznawane jego przykłady: *Wenus z Milo* i *Madonnę Sykstyńską* Rafaela, podkreślając, że pięknym bynajmniej nie jest to, co „podoba się” przeciętnemu mieszczaninowi, i że w ogóle postawa „upodobania” jest tu zupełnie nieodpowiednim sposobem percepcji<sup>4</sup>. Jako warunek ideologiczny autor podaje „wątpienie zawarte pomiędzy dwiema zasadami wiary: wiarą w bogów (lub los) i wiarą w człowieka”. „(...) ta ideologiczna podstawa piękna sprzyja — pisze — autonomii jednostki, tzn. nie jej izolacji od wszelkiego otoczenia (...), lecz jej ukształtowaniu w ludzką totalność, osobowość i humanitarność (...)”<sup>5</sup>.

Raphael omawia ponadto ontyczne uczucia estetyczne. „Rozumiem pod tym — stwierdza — uczucie, które nawiązuje do konstatacji istnienia niezależnych od nas bytów lub naszego własnego psycho-fizycznego istnienia i z tego punktu wyjścia kieruje się ku temu, co wydobywamy z zamiarem, aby mogło reprezen-

<sup>1</sup> Tamże.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże, s. 300.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże, s. 380—381.

tować godność, moc i trwałość, które niedostępne są pojedynczemu człowiekowi. Wyklucza natomiast ono to wszystko, co w nas samych spełnia się jako przejściowy proces, a z istniejących rzeczy te, których ruch przeważa nad trwałością ich formy (...), czy to w postaci bardzo szybkich ruchów miejscowych, czy to przemian postaci, krótko: wszystko to, co empirycznie uchwytne w nas i poza nami w swoim takim oto bycie, rozwoju i zależnościach”<sup>1</sup>. A oto konkretne przykłady wyrazu uczucia ontycznego: rzeźby z XII w., w których czworokątny blok kamienny, z jakiego wykuta jest postać, pozostaje zachowany i jego cielesna masa oddziałuje bezpośrednio jako symbol całkowicie niezależnych od człowieka boskich idei; w XIII w. figury fundatorów w prezbiterium katedry w Naumburg, w których ciało ludzkie „wolne od wszelkiej nadrzędnej mocy” jest nosicielem indywidualnych postaw i charakterów; w XV w. van Eyck, Masaccio i Mantegna; w XVII w. Louis Le Nain (w swoich obu ostatnich obrazach chłopów) i — w zupełnie innej postaci — Rubens; w XVIII w. pojedyncze obrazy Chardina, a w XIX w. niektóre dzieła Courbeta. Wśród różnych historycznych warunków uczucie ontyczne jest różnie realizowane, ale „zawsze chodzi się o stałą, w sobie identyczną, trwającą cielesność, czy to jako objętość, jako ciężkość, jako intensywność i gęstość itd.” Prototypami wyrazu uczucia ontycznego są zwierzęta z kręgu franko-kantabryjskiej sztuki paleolitycznej i przedstawienia ludzi z okresu starszego (i częściowo średniego) państwa w sztuce egipskiej<sup>2</sup>. „W przeciwieństwie do tego «jest» — pisze Raphael — stoi świadomość i ruch, które powodują duchowe uczucia ruchu”. Przykładem między innymi wiele obrazów Tintoretta. „Ruch — opisuje je Raphael — niszczy ciało, aby stać się nośnikiem wewnątrzduchowych, historycznych wzruszeń”. Zanik wszelkiego „cielesnego” uczucia ontycznego notuje Raphael u Turnera i Moneta<sup>3</sup>.

Warunki socjologiczne uczucia ontycznego wydają się początkowo, stwierdza Raphael, nie do określenia. Istnienie jest dla człowieka czymś tak zasadniczym, napięcie ciała w stosunku do duszy ma tak podstawowe znaczenie dla twórczości artystycznej, że ich przeżycie może się łączyć z zawartościami najróżniejszych form gospodarki. Ale właśnie dlatego, że ogólne uczucie ontyczne występuje zawsze tylko konkretno-historycznie, ma ono zasadnicze znaczenie dla marksistowskiej historii i teorii sztuki. Reprezentuje ono bowiem, bardziej bezpośrednio niż każde inne uczucie estetyczne, istniejące w określonej epoce „napięcie pomiędzy fizyczną i metafizyczną rzeczywistością (...), a więc miarę dla stosunku każdorazowo opanowanego do nie opanowanego świata, krótko: ciało jako przedmiotowy nośnik absolutu”<sup>4</sup>. Autor poprzestaje więc tutaj na kilku, jak to określa, „aforystycznych” uwagach o historii uczucia

<sup>1</sup> Tamże, s. 382.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże, s. 382—383.

<sup>4</sup> Tamże, s. 383.



estetycznego. We wczesnych epokach (paleolit, Egipt) było rozwinięte uczucie cielesne, aby „utrwalić byt tych przemijających zjawisk, które z ogólnohistorycznych powodów doznawały najwyższej historycznej oceny (zwierzęta totemy, martwy król)”. W różnych kulturach zanika uczucie ontyczne z różną prędkością i wydaje się dłużej utrzymywać w nienomadycznych jak w nomadycznych kulturach, w szerokim znaczeniu obejmującym nie tylko polowanie, lecz i gospodarkę handlową<sup>1</sup>. W końcu tych uwag Raphael wysuwa tezę, że uczucie ontyczne występuje w klasie postępowej, skoro tylko jej emancypacja osiągnęła określony stopień urzeczywistnienia. Zarazem jednak historia uczucia ontycznego dowodzi, na ile każda nowa próba poznania i opanowania świata „rozbijała się dotąd o niedostateczne środki i o interesy społeczeństwa klasowego”<sup>2</sup>. Jak już widać i jak później jeszcze bliżej zobaczymy, autor wiąże ontyczne uczucie estetyczne ze społecznie postępowymi tendencjami w sztuce. Zwłaszcza w jego odmianie nazwanej „materialistycznym uczuciem ontycznym”. Wyjaśnienie tego uczucia estetycznego wymaga ścisłego odróżnienia materiału tworzywa, w którym kształtowane jest dzieło sztuki i materiału przedstawianego przedmiotu, przez który przekazywana jest treść światopoglądowa określonej klasy w pewnej epoce. Na przykładzie sztuki Egiptu i sztuki XII w. można pokazać, że możliwe jest „najbardziej bezpośrednie przekształcenie tworzywa w materiał dzieła (...) i najbardziej bezpośrednie połączenie zasadniczej treści religijnej w jej metafizycznej kwintesencji z materia i w ten sposób przedstawienie tego, co idealne, jako jedynej prawdziwej rzeczywistości”. „Historia materializmu — czytamy dalej — węższa w stosunku do historii uczucia ontycznego, zaczyna się więc dopiero w momencie (...), gdy przekształcenie tworzywa w materiał przedmiotu staje się problemem”. Od tego momentu niematerialne własności treści duchowej „wchodzą w konkurencję” z materialnymi jakościami tworzywa. W skórze kobiecej greckiego torso, w jedwabiu Watteau, w czaszy owoców Chardina „znalazły one takie połączenie i jedność, jaka była możliwa i konieczna w danych warunkach ogólnohistorycznych”. „Idealistyczny charakter tych połączeń był uwarunkowany przez to, że panujące idee były ideami klasy panującej i artysta był uwarunkowany tymi ideami (a nie klasy opanowanej)”. Wynika stąd, podsumowuje autor, że materialistyczne uczucie ontyczne możliwe jest tylko wtedy, gdy ujmuje się klasę opanowaną w jej obiektywnym istnieniu, a nie „w odzwierciedleniach, w których widziana jest przez inne klasy (...)”<sup>3</sup>. Głównym przykładem materialistycznego uczucia ontycznego mają być obrazy chłopskie Louisa Le Naina. Uczucie ontyczne może więc mieć charakter zarówno idealistyczny, jak materialistyczny i może być przy tym wyrażone przez sam sposób przedstawiania przedmiotów na obrazie, przez jakości wyrazowe materiału przedstawionych przedmiotów.

<sup>1</sup> Tamże, s. 384.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże, s. 384—385.

\*

Najbardziej rozwinięty przykład interpretacji dał Raphael analizując pejzaż rzymski Corota *Wyspa San Bartolomeo* (1826—1828, Boston, Museum of Fine Arts)<sup>1</sup>. Zastosował tam między innymi pojęcie uczucia ontycznego. Przez przyjęty układ geometryczny — stwierdza Raphael — Corot „nadaje obrazowi wyraz swobodnego unoszenia się wokół silnie i masywnie skonkretyzowanego punktu centralnego, poważnego melancholijnego ciężenia (...)”<sup>2</sup>. Jest to typ ekspresji zgodny z zasadniczym sensem obrazu, który wyraża uczucie estetyczne określone przez Raphaela jako „wyspiarskość”. Wyspiarskość to „idylla pełna poważnej melancholii, zatopiona w sobie, niekiedy przenikliwie rozblaskająca powaga, przygniatająca a przecież godnie znoszona samotność, zwrócona ku sobie samej zaduma, tajemny przymus i świadoma inercja, kontemplacyjna koncentracja nie znajdująca ujścia w działaniu”<sup>3</sup>. Motyw dzieła stanowi układ dwóch przecinających się krzywych. Pierwszą tworzą „dwie rozdzielone smugi światła o różnej jasności, które przepływają przez arkady mostu i wydają się łączyć za klasztorem”. Drugą — przeciwnie skierowaną — tworzy zewnętrzny poziomy kontur murów. Motyw ten jest wzmocniony przez kontrast prostych i płaszczyzn przecinających krzywe bloków domów. Wyraża on uczucie estetyczne wyspiarskości, sformułowane w tym kontekście jako „przewyciężoną samotność izolowanej rzeczy i poszukiwany związek z kosmiczną całością”. Motyw jest punktem odniesienia kompozycji zewnętrznej dzieła: „obraz stanowi między innymi wariację, kombinację i przewrót jednego elementu podstawowego: otwartej krzywej”<sup>4</sup>.

Interpretacja uzupełniona jest analizą historyczną, stawiającą sobie za zadanie wyjaśnienie genezy swoistych cech struktury artystycznej ujawnionych przez analizę immanentną. Należy w szczególności znaleźć „ogólnohistoryczne warunki” następującego zespołu wyników interpretacji:

- „1. Temat: pejzażowo-atmosferyzne ujęcie obrazu miasta;
2. Uczucie estetyczne: idylliczno-kontemplatywna melancholia;
3. Jedność środków przedstawiania przy jednostronnej dominacji światłocieniowej skali tonów, zastosowanej w postaci rozproszonego światła;
4. Quasi-organiczna i wtórnie autonomiczna postać dzieła;
5. Połowy charakter relacji przestrzeni i rzeczy;
6. Metoda, którą stanowi harmonizowanie przeciwieństw w chwiejnej jedności i przyporządkowanie według zasady złotego środka”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Claude Schaefer uważa, iż nie jest wykluczone, że jest to jedynie anonimowa kopia obrazu Corota. Por. M. Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, op. cit., s. 70, przyp. 7.

<sup>2</sup> Tamże, s. 77.

<sup>3</sup> Tamże, s. 79.

<sup>4</sup> Tamże, s. 108—109.

<sup>5</sup> Tamże, s. 124.

Autor podkreśla, że badanie historyczno-genetyczne może ustalić jedynie warunki konieczne powstania danego dzieła artystycznego. Determinanty historyczne aktu twórczego pozostawiają bowiem wysoki stopień swobody dla indywidualności artysty. Od osobowości twórcy uzależniona jest też w istotnej mierze wartość dzieła. Nie znaczy to, aby wartość ta leżała całkowicie poza zasięgiem wyjaśniania historycznego. W ostatecznym wyniku tego typu badania bowiem „okaze się, na ile dzieło sztuki należy do obszaru historii, a na ile do obszaru wartości oraz jak te oba obszary są powiązane ze sobą”.

Nader obszerna, pięćdziesięciostronicowa wstępna część analizy historycznej obejmuje opis, kolejno, sytuacji ekonomicznej, społecznej, politycznej i ideologicznej we Francji za czasów Corota. Raphael nie ogranicza się przy tym do omówienia zjawisk bliskich w czasie dacie powstania dzieła, ale bada zasadnicze tendencje i przemiany w szerokich granicach, zbliżonych do całego okresu życia artysty (1796—1875). Szczególnie wiele uwagi poświęca przy tym okresowi mieszczańskiej monarchii Ludwika Filipa (1830—1848). Uważa bowiem, że w tym czasie najdoskonalej ujawniły się te tendencje sytuacji ogólnohistorycznej, które warunkują postawę ideowo-artystyczną i twórczość Corota. Wskazane badania i uogólnienia historyczne stanowią podstawę dla szczegółowego wywodu genetycznego.

Badanie allogenetyczne jest uporządkowane według przytoczonej sześciopunktowej charakterystyki obrazu. Ograniczymy się tu do przytoczenia genezy uczucia estetycznego.

Uczucie estetyczne idylliczno-kontemplatywnej melancholii ujmuje Raphael jako jedną z możliwych postaw kontranacyjnych, reagujących na „odczłowieczenie i urzeczowienie pracy, zdegradowanie ce człowieka do relacji handlu wymiennego”. Swoistą postawę Corota cechuje przy tym jedność momentu szczególnego (idyllicznego) i przeciwstawnego mu momentu ogólnego (kontemplatywnego) wyrażająca odwrócenie się od życia, ale także jego potwierdzenie, ucieczkę w świat wewnętrzny i powrót do świata zewnętrznego. Podstawowe historyczne uwarunkowania tej postawy antialienacyjnej melancholii to specjalizacja pracy, własność prywatna, wolna konkurencja, atomizacja rodziny i społeczeństwa, dezintegracja ludzkich władz duchowych i analityczna metoda nauk. Oddziałują tu ponadto między innymi „zanik ludzkiej miary w procesie gospodarczym”, sytuacja społeczna młodzieży po upadku Napoleona, szeroki wpływ warstw średnich wykluczonych z produktywności gospodarki oraz panujący feminizm. A także — jako przyczyny działające przez przeciwieństwo (*Kontrastursachen*) — wyzysk człowieka przez człowieka, cykliczne kryzysy i koniunktury, opanowanie człowieka przez stworzony przez niego świat, społeczne i polityczne przeciwieństwa wewnętrzne konstytucji monarchii z cenzurem wyborczym, zanik moralnych podpór, jakich dostarczały religia i kościół, oraz dominacja techniki, która usiłowała zbliżyć usamodzielnionego człowieka do maszyny.

W ostatniej fazie analizy, Raphael wyjaśnia i ocenia wyrażoną w dziele ogólną postawę ideowo-artystyczną Corota. „Zapewne dzięki tej zasadniczej zgodności między osobowością i społeczeństwem — pisze — była jego postawa jedyną neutralnie humanistyczną postawą w malarstwie XIX stulecia i wywołującą przy powierzchownym spojrzeniu wrażenie, jak gdyby ogólnohistoryczna sytuacja nie była sytuacją pełnego sprzeczności społeczeństwa klasowego (...)”. Wnikliwsza analiza pozwala jednak rozpoznać u Corota swoistą wersję postawy antyalienacyjnej: „Idylliczno-melancholijny ton uczuciowy (...) pokazuje nam, że odczuł on i przeżył brzemień samoalienacji i że jedynie w dystansie wobec pełni życia, po rezygnacji mógł stawić opór temu brzemieniu, który zapewnił mu wewnętrzną równowagę”. Nie chodziło tu o zdolność przeciwstawienia przez artystę „niehumanistycznym siłom napędowym kapitalizmu równie wielkiej siły ludzkiej”, lecz o umiejętność „sprowadzenia całej rzeczywistości historycznej do miary swej zdolności twórczej”. Niesłuszne byłoby przy tym ujmowanie tej postawy Corota jako „reakcyjnej ucieczki od świata”. Tylko bowiem na gruncie tego ograniczenia była możliwa artystyczna realizacja nowego poczucia natury, to zaś następowało „całkowicie równoległe do panfunkcjonalizmu wyłaniającego się w gospodarce, społeczeństwie i nauce, który zastąpił substancję «stosunkiem»: Corot ujął to poczucie natury jako naturalistyczny panteizm, jako idealny realizm (...)”. Dzieło i postawa Corota wskazują przy tym, na ile tkwił w „złudzeniu naturalnej harmonii przeciwieństw”. Ale to złudzenie było w tym czasie we Francji siłą sprzyjającą postępowi. Stanowisko Corota w procesie rozwoju burżuazji, stwierdza Raphael zamykając swą analizę, było więc w sumie postępowe. Należał on do owej części klasy średniej, która kierowała swe sympatie i antypatie nie ku spekulującemu kapitalizmowi finansowemu, lecz ku dążącemu do konkretnego opanowania rzeczywistości kapitalizmowi przemysłowemu, wówczas reprezentującemu przyszłość. Zaś jego spokojnie przebiegająca ewolucja miała większe konsekwencje w historii sztuki burżuazyjnej XIX w., „niż wrzawa tytanów, nadających sobie pozory rewolucjonistów”<sup>1</sup>.

\*

Wydaje się, że u źródeł przedstawionego pojęcia uczucia estetycznego leżą dwa spostrzeżenia. Pierwsze to zdanie sobie sprawy z faktu, że wartości estetyczne, których najogólniejsze odmiany są ujmowane za pomocą tzw. kategorii estetycznych — piękno, wzniosłość, tragizm, komizm itp. — mają charakter relacyjny, przedmiotowo-podmiotowy. Ich aspekt podmiotowy to właśnie zgodnie z koncepcją Raphaela uczucia estetyczne. Takie ujęcie kategorii estetycznych ma swoje antecedensy już w XVIII w. Burke pisał *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* a Kant *Spostrzeżenia*

<sup>1</sup> Tamże, s. 186—187.

o uczuciu piękna i wzniosłości. Spostrzeżenie drugie jest uwarunkowane trudnościami, jakie sprawia wyjaśnienie społecznej genezy wartości estetycznych, w szczególności wartości zlokalizowanych w dziełach sztuki. Wyodrębnienie ich aspektu podmiotowego w charakterze swoistej postaci świadomości społecznej — uczucia estetycznego — znajdujący najdojrzalszy wyraz w przeżyciu artystycznym, pozwala lepiej zrozumieć zależność struktur artystycznych od ich pozaartystycznego kontekstu niż ujęcie tej relacji jako bezpośredniej, „naturalnej” więzi przyczynowej. Krytykowane teraz ujęcie jest, jak pokazano, dość rozpowszechnione w obrębie marksistowskiej teorii sztuki<sup>1</sup>. Koncepcja uczuć estetycznych Raphaela natomiast, podobnie jak na przykład współczesna teoria „społecznej świadomości artystyczno-estetycznej” Jerzego Kmity, nawiązuje — jak się wydaje — do tradycyjnej teorii smaku<sup>2</sup>. Dodajmy, że uczucie estetyczne stanowi chyba w teorii Raphaela podstawowy człon poszukiwanego przez W.H. Truitta zapośredniczenia (*mediation, Vermittelung*) pomiędzy konkretnym dziełem sztuki i jego kontekstem społeczno-historycznym. Truitt nie dostrzegł tej roli pojęcia uczucia estetycznego w teorii Raphaela — być może dlatego, że nie uwzględnił nieopublikowanej jeszcze wówczas pracy „*Robotnik, sztuka i artysta*”<sup>3</sup>.

Rozważania Raphaela o uczuciu estetycznym nie stanowią zwartej, wykończonej teorii, ale zaledwie jej zarys, czy nawet tylko pewien bodziec teoretyczny. Autor zdawał sobie doskonale z tego sprawę. W cytowanym już liście z 1943 r. pisał: „Uczyniłem abstrakcyjną i niezadawalającą próbę w tym kierunku w 1938, która uświadomiła mi wszystkie trudności sytuacji, w której ani indywidualna, ani narodowa, ani rasowa psychologia nie przynosi żadnej pomocy”<sup>4</sup>. Omówiona tu próba zastosowania pojęcia uczucia estetycznego w ramach interpretacji i analizy genetycznej obrazu Corota nasuwa wiele wątpliwości. Po pierwsze, można tu chyba postawić Raphaelowi zarzut „nadinterpretacji”. Czy w obrazie tym „widać” rzeczywiście to i tyle, co chce tam zobaczyć Raphael? Jak to można uzasadnić? Zarzut ten zresztą można postawić wielu innym teoriom i ich zastosowaniom, np. różnym nurtom strukturalistycznej estetyki albo teorii sztuki czy literatury<sup>5</sup>. Po drugie, czy słuszny jest przyjęty przez Raphaela względny prymat analizy immanentnej („fenomenologicznej” w jego terminologii, gdyż nie używał on terminu „interpretacja”) nad genetyczną<sup>6</sup>? Jak wtedy zrealizować wzajemną „kontrolę” metodologiczną interpretacji i analizy genety-

<sup>1</sup> Por. T. Kostyrko: *Sztuka — przedmiot i źródło poznania*. Warszawa 1977, s. 69 i n.

<sup>2</sup> Por. S. Pazura: *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*. Warszawa 1981, s. 211.

<sup>3</sup> Por. W.H. Truitt: *Ideology, Expression and Mediation*. „The Philosophical Forum”, t. 3. Boston 1972, s. 469—493.

<sup>4</sup> Por. przypis 6.

<sup>5</sup> Por. S. Pazura: *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*. W: *Sztuka i społeczeństwo*, t. 1, red. A. Kuczyńska. Warszawa 1973.

<sup>6</sup> Por. M. Raphael: *The Demands of Art*, op. cit., s. 4.

---

cznej? Ale nie można nie zauważyć — po trzecie — że także analiza genetyczna uczucia estetycznego wydaje się zawierać u Raphaela nadmiar trudnych do uzasadnienia stwierdzeń. Tak w przypadku obrazu Corota, jak i w przypadku ogólnych dociekań nad pięknem, wzniosłością i uczuciem ontycznym. Pytania te można by mnożyć. Ale nie podważają one chyba stwierdzenia, że omówiona koncepcja uczucia estetycznego stanowi cenny bodziec teoretyczny dla dalszego rozwoju estetyki.