

Grzegorz Sztabiński

Pytanie o rolę intelektu w sztuce

Sztuka i Filozofia 3, 69-82

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PYTANIE O ROLĘ INTELEKTU W SZTUCE¹

Przez wiele wieków w zasadzie nie wątpiono, że sztuka jest rezultatem *świadomej* działalności człowieka. Jeśli kwestionowano takie przeświadczenie, to tylko częściowo, w odniesieniu do pewnych dziedzin twórczości artystycznej. Zwracano na przykład uwagę na rolę wpływu Muz, natchnienia, „boskiego szaleństwa”, uczuć, jednak głównie w poezji i muzyce. W sztukach plastycznych natomiast wypracowywano coraz ściślej określone wzorce, kanony, których umiejętne stosowanie przynieść miało sukces artystyczny.

Uzasadnieniem poszukiwania i stosowania kanonów było pochodzące ze starożytnej Grecji przeświadczenie, że uchwycone są w nich *racjonalnie* podstawowe prawa kosmosu, porządek bytu. Wierzano, że nie są one ludzkim wymysłem, odpowiadającym subiektywnym upodobaniom, a rezultatem poznania obiektywnej prawdy o proporcjach przyrody, ujawnieniem jej ukrytej struktury. W ten sposób kanony uzyskiwały rangę uniwersalnych reguł². Wiedza o nich była podstawą działalności artystycznej. Poszukiwanie kanonów kontynuowano w czasach nowożytnych. W okresie Renesansu tworzyli je Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer i inni artyści.

Sytuacja zaczyna zmieniać się w okresie Baroku. Wtedy to, jak pisze Umberto Eco, „po raz pierwszy człowiek wyzwala się z uświęconych kanonów (zagwarantowanych ładem kosmosu i niezmiennością bytu) i zarówno w sztuce jak w nauce staje w obliczu świata pozostającego w ruchu, który wymaga od niego twórczej inwencji”³. Reguły stają się więc przedmiotem poszukiwań, wymagającym indywidualnej inwencji, a nie zastanym składnikiem wiedzy, który należy sobie przyswoić.

¹ Artykuł ten jest częścią szerszego opracowania. Pominięte zostały w nim całkowicie problemy związane z wątpiącą rolą intelektu, przejawiającą się w kwestionowaniu sztuki i w jej krytyce. Kwestie te istotne były zwłaszcza w XX wieku. Niektóre z nich omówiłem w artykule *Sztuka, antysztuka, niesztuka — z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych* („Studia Filozoficzne” 1989, nr 1).

² Por. W. Tatariewicz: *Estetyka starożytna*. Wrocław — Warszawa — Kraków 1962, s. 74. Wiadomo jednak, że pomimo tych dążeń uniwersalistycznych plastyka grecka miała dwa style: dorycki i joński. Pierwszy z nich był bardziej rygorystyczny, poddany surowszym regułom. Drugi, o proporcjach smuklejszych objawiał więcej swobody i wyobraźni. Wynikałoby z tego, że już w starożytności, gdy reguły przestawały być arbitralnie narzucone i uzasadnione liturgicznie (jak miało to miejsce np. w sztuce egipskiej) raczej ich poszukiwano, niż uważano za ostatecznie odkryte. Stąd brały się poprawki i zmiany.

³ U.Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973, s. 31.

Oczywiście wyzwolenie się z „uświęconych kanonów”, jakkolwiek prowadziło do *zachwiania wiary w istnienie uniwersalnych praw w sztuce*”, jednak nie likwidowało dążeń artystów do ogarnięcia całości bytu i wyrażenia go w dziełach. Pragnienia takie znajdowały wyraźny objaw w twórczości epoki Romantyzmu. Jednak realizowane były w inny sposób, niż czynili to artyści starożytni i przedstawiciele nowożytnego klasycyzmu. Nie poprzez ustalanie reguł, *nie poprzez intelekt*. Intelekt, którego rola polega na różnicowaniu i analizowaniu, na budowaniu abstrakcyjnych uogólnień, uznano za niezdolny do uchwycenia związków przeciwieństw występujących w świecie. Tylko uczucie, jak pisał August Wilhelm von Schlegel, „jako jedyne, obejmujące wszystko, przenika tajemnicę natury”¹. Tylko ono umożliwia uchwycenie istoty świata pełnego sprzeczności, pozostającego w ruchu. Dlatego „duch romantyczny (...) lubuje się w stałym zestawianiu najbardziej sprzecznych rzeczy”, a w literaturze romantycznej „spotykają się i mieszają w sposób najbardziej zasadniczy natura i sztuka, poezja i proza, powaga i żart, wspomnienie i przecucie, idee ogólne i żywe wzruszenia, to co boskie, z tym, co ziemskie, życie i śmierć”²

Utrata wiary w możliwości intelektu dotyczyła różnych zakresów jego funkcjonowania. Proces ten przebiegał stopniowo, obejmując poszczególne dziedziny sztuki. Znajdował też sformułowania teoretyczne w poglądach filozofów. U progu XX wieku wpływowymi koncepcjami przeprowadzającymi krytykę różnych aspektów działania intelektu były teorie Henri Bergsona i Williama Jamesa.

Bergson, jak wiadomo, wystąpił przeciwko deformacjom, jakie intelekt wprowadza w związku z rolą odgrywaną w nauce i poznaniu potocznym. Uważał, że mają one podobną naturę i podobne wady. Poznanie, w obu przypadkach, stosowane zostaje do celów praktycznych. Nie jest więc bezinteresowne i bezstronne. Dotyczy tylko tego, co ważne dla życia potocznego i związanych z nim działań. Poznanie takie jest więc częściowe, niepełne. Praktyczny charakter poznania intelektualnego prowadzi też do deformacji uzyskiwanego obrazu świata. Stosowane są w nim ogólne, stałe pojęcia, choć w rzeczywistości istnieją tylko jednostkowe, zmienne byty. Deformacje służące mają temu, aby przekształcone w procesie poznania intelektualnego rzeczy uczynić wygodnymi narzędziami działania, a także aby ułatwić jednoznaczne porozumienie się ludzi.

Intelekt uznał Bergson za niezdolny do prawdziwego poznania rzeczywistości. Uważał, że jest on sztywny, ma stałe formy, gotowe pojęcia, poza które nie umie wykroczyć, w których musi się mieścić. Przekształca więc rzeczywistość na swoją modłę, sprowadzając ją do ujęcia schematycznego i stereotypowego.

¹ A.W. von Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1809, lekcja XIII (cyt. wg Ph. Van Tieghem: *Główne doktryny literackie we Francji*, Warszawa 1971, s. 198).

² Tamże, s. 197.

Poznaniu intelektualnemu, zawsze zdeformowanemu, przeciwstawił Bergson poznanie intuicyjne.

Z innego punktu widzenia intelektualizm atakowany był przez zwolenników filozofii pragmatycznej. Przyjmowali oni, że kryterium praktyki pozwala przewyciężyć kłopoty związane z odwiecznie toczonymi dyskusjami metafizycznymi. Kryterium pragmatyczne, wprowadzające praktyczny punkt widzenia, zmierzało do uwolnienia myśli od abstrakcji, werbalizmu, niewzruszonych zasad, rzekomych konieczności, zamkniętych systemów. Zwracało ją ku rzeczywistości, ku konkretom, czyniło z poznania czynność praktyczną. William James uważał, że czysto teoretyczne myślenie jest fikcją, psychologiczną niemożliwością. Umysł nasz jest zawsze przesiąknięty pragnieniami, dążeniami. Jego funkcjonowanie zawsze związane jest z przewidywaniem, oczekiwaniem, dążeniem, a więc wolą. Kontemplacyjna, bezinteresowna koncepcja intelektu jest więc błędna. Intelekt służy nie tyle do poznawania rzeczywistości, ile do działania na nią. Intelektualizmowi przeciwstawiony zostaje woluntaryzm¹.

Gwałtowny *atak na intelekt*, w którym podkreślony zostaje jego negatywny wpływ na życie, znaleźć można też u Miguela de Unamuno. „Intelekt — pisał — jest rzeczą straszną. Skłania się on ku śmierci, podobnie jak pamięć skłania się ku nieruchomości. To co żywe, co całkowicie nie ustabilizowane i absolutnie indywidualne, jest w gruncie rzeczy niezrozumiałe. Logika zmierza do redukcji wszystkiego do tożsamości i do rodzajów, tak aby każde wyobrażenie posiadało jedną i tę samą zawartość w jakimkolwiek miejscu, czasie czy związku, jaki mógłby nam przyjść do głowy. A tymczasem nic nie jest tym samym w kolejnych momentach swojego istnienia. Moja idea Boga jest różna za każdym razem, kiedy ją myślę. Tożsamość będąca śmiercią, jest dążeniem intelektu. Myśl szuka tego, co martwe, to bowiem, co żywe, wymyka się jej, bystry strumień chce ona zamrozić w lodowatą bryłę i zatrzymać. Aby zanalizować ciało, należy je uszkodzić lub zniszczyć. Aby zrozumieć coś, należy to zabić, unieruchomić w umyśle. Nauka jest cmentarzem martwych idei, choćby z nich wyrastało życie. Także i robactwo żywi się trupami”².

Przypomniane tu, dla przykładu, poglądy filozofów prowadzących krytykę intelektu były wyrazem ogólnego przeświadczenia, które zaczęło szerzyć się od początku naszego wieku. *Zwątpiono w możliwość intelektu w sztuce* i poza jej zakresem. René Marill Albérés, w swej *Przygodzie intelektualnej XX wieku*, zwraca uwagę na szerzące się od 1900 roku przekonanie, że czasy nasze są „pozbawione doktryn”³. Chodzi oczywiście o doktryny o zasięgu uniwersalnym, powszechnie przyjmowane. Upadło zaufanie do systemów, zanika wiara w nau-

¹ R.B. Perry pisał: „Pragmatyzm witalizuje intelekt, jego przeciwnik intelektualizuje życie” (*Present Philosophical Tendencies*, London 1912, s. 222).

² M. de Unamuno: *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*. Kraków — Wrocław 1984, s. 102.

³ R.-M. Alberérés: *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*. Paris 1959, s. 15.

kę, w jej zdolność osiągnięcia prawdy całościowej i zunifikowanej, umożliwiającej ostateczną racjonalizację stosunków między człowiekiem a światem. Od 1900 roku, twierdzi Albérés, „Rozum Uniwersalny, który osłaniał poprzednie wieki, przestał stanowić biegun matczynej idei i sztuk”¹. Także Bóg, w związku z procesem ateizacji, przestał być, jak to miało miejsce u Kartezjusza, gwarantem prawdziwości naszej wiedzy. Wywołało to reakcję określoną jako *pesymizm intelektualny* (lub pesymizm poznawczy). Człowiek odczuł, że „został umieszczony w świecie, który być może nie został stworzony po to, by być całkowicie zrozumianym”².

W tej sytuacji *atak skierowany został na intelekt*. Oskarżono go o schematyzm, abstrakcyjność i postawiono *życie samo* na miejsce wyjaśnień i opisów życia. Rok 1900, pisał Albérés, jest „epoką, w której intelektualiści uznali się za oszukanych przez intelekt”³. W związku z tym zaczęli znajdować satysfakcję w wykazywaniu jego niemocy i nieskuteczności metod racjonalnych. Gilbert Keith Chesterton pisał: „Wyprowadzenie duszy rzeczy przy pomocy sylogizmu jest tak samo niemożliwe jak wyciągnięcie Lewiatana przy użyciu haczyka”⁴. Podobnie krytyczny stosunek do intelektu i jego możliwości miał Dawid Herbert Lawrence. „Ludzkość jest ponownie w stanie umysłowego wrzenia. I możesz utrzymywać to wrzenie tak długo jak chcesz, i mamrotać swą niezrozumiałą mową, wypowiadać abrakadabra, naukowe *aldeboronti fosco fornio*, których mogą cię nauczyć myślowe małpie sztuczki, nie osiągniesz ostatecznie niczego, poza formułą i kłamstwem”⁵ — stwierdzał w *Fantasia of the Uncouscious*. Na miejsce intelektualistycznych dążeń do reguł, praw uniwersalnych, racjonalnych, bezosobowych, postawione zostało doświadczenie osobiste, indywidualne, irracjonalne⁶. Skierowano się ku pragnieniom, instyktom, uczuciom, ku życiu spontanicznemu. „W nim — jak pisał Albérés — poszukiwano ostatecznej tajemniczej rzeczywistości, która nadawałaby sens światu, którego formuły nie zdołały wyczerpać”⁷.

Bardzo istotnym *źródłem tendencji antyintelektualistycznych* na początku XX wieku były także *teorie psychoanalityczne*. Nie tylko ujawniały one nieświadome czynniki życia psychicznego, ale dowodziły, że świadomość nie jest niezbędną

¹ Tamże.

² Tamże, s. 16.

³ Tamże, s. 19.

⁴ Por. tamże, s. 19.

⁵ D.H. Lawrence: *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*. Harmondsworth, Middlesex 1983, s. 149—150.

⁶ Lawrence pisał: „Jest tylko jeden klucz do wszechświata. A jest nim indywidualna dusza w indywidualnym bycie. (...) Życie jest indywidualne, zawsze było indywidualne i zawsze będzie. Życie składa się z żywych jednostek i zawsze się z nich składało w początkach wszystkiego. Nigdy nie było żadnego wszechświata, żadnego kosmosu, którego pierwotną realnością byłoby cokolwiek poza żywymi, wcielonymi indywidualiami” (tamże, s. 150).

⁷ R.-M. Albérés: Op. cit., s. 27.

cechą owego życia; więcej, że zjawiska psychiczne nieświadome wpływają na świadome, a często decydują o ich charakterze i przebiegu. Zygmunta Freud uważał, że nieświadome są: 1) dziedziczne, gatunkowe dyspozycje psychiczne wpływające na przyszłe akty i będące ich źródłem, 2) akty psychiczne zbyt słabe by zastrzymać się w polu świadomości, 3) akty psychiczne silne, ale nie dopuszczane przez świadomość i dlatego wyparte, stłumione. Szczególną rolę przypisywał Freud trzeciemu rodzajowi elementów nieświadomych i sądził, że wyparcie ich ze świadomości dokonuje się na ogół już w dzieciństwie i na tle przeżyć seksualnych. Jednak owe zrepresjonowane akty psychiczne trwają dalej, „pełnią się i rozrastają w ukryciu”, dając o sobie znać w snach, marzeniach na jawie, błędach i pomyłkach w życiu codziennym, a także wywierając wpływ na funkcjonowanie świadomego życia psychicznego. Świadomość, według Freuda, stanowi bowiem tylko zewnętrzną warstwę psychiki, związaną z przeżywaniem rzeczywistości zewnętrznej, ale nie kierującą psychiką całkowicie. Świadome, rozumne „ja” (ego; das Ich) jest tylko mniej lub bardziej cienką warstwą nad głębiami nieświadomości (id; Es), będącymi właściwą przyczyną czynów ludzkich.

Wpływ nieświadomości obejmuje także działalność artystyczną. *Sztuka*, podobnie jak religia i moralność *ma swe ostateczne źródło w popędach* wymagających rozładowania. Służy ona ich zastępczemu rozładowaniu, osiągnięciu zaspokojenia przez sublimację. Cel ten jest zasadniczy zarówno w czasie tworzenia jak odbioru dzieł sztuki. Uwolnienie się od nieświadomych napięć psychicznych przynosi prawdziwe zadowolenie w obu przypadkach. Ów prawdziwy cel sztuki i źródło związanego z nią zadowolenia są jednak ukryte, nie uświadamiane ani przez artystę, ani przez odbiorców. Więcej: poszukują oni uparcie innych wytłumaczeń swego zainteresowania sztuką. Wskazują, na przykład, na uduchowienie, związane z pięknem formalnym dzieł. Tymczasem, jak twierdził Freud, piękno formalne jest tylko „zachęcającą nagrodą”, przynętą, przygotowującą drogę do prawdziwego, choć ukrytego celu sztuki. Ów cel ukryty przewyższa zaś o wiele pod względem doniosłości i siły cel jawny.

Sztuka, służąc rozładowaniu popędów na drodze sublimacji, albo wyrażając symbolicznie treści zrepresjonowanych aktów psychicznych, oparta jest więc w swym działaniu na oszustwie. Motywacje z nią związane, formułowane jawnie, są tylko maską dla prawdziwych treści, prawdziwych celów, prawdziwych zadowoleń, które pozostają ukryte, nieświadomione.

Koncepcja Freuda pełni rolę szczególnie destrukcyjną wobec intelektualistycznych koncepcji sztuki. Przede wszystkim podważa ich założenie, zgodnie z którym twórczość jest czynnością świadomą, umiejętną, opartą o reguły. Z punktu widzenia teorii psychoanalitycznej tego autora, wszystkie czynniki, na podstawie których budowane były intelektualistyczne koncepcje sztuki są nie tyle nieprawdziwe, co nieistotne. Stanowią one tylko zewnętrzny wyraz ukrytych, nieświadomych potrzeb, pragnień, stłumień, zahamowań emocjonal-

nych. Artysta — intelektualista (np. Poussin lub Leonardo da Vinci) jest tylko pozornie świadomym twórcą, znającym reguły i umiejącym je zastosować w sztuce. W istocie jest on równie niezorientowany w istocie swej działalności jak naiwny malarz czy rzeźbiarz — amator. Tworzy teorie, poznaje prawa twórczości, ale nie zbliżają go one do uchwycenia sensu tego co rzeczywiście robi i do zrozumienia powodów owej aktywności. Przeciwnie — oddalają go, bo stanowią konstrukcje myślowe fałszujące prawdę o rzeczywistym źródle twórczości, o tym, że związana jest ona z życiem i wyrasta z biologicznych potrzeb człowieka, z aktualnie odczuwanych lub zrepresjonowanych pragnień. W tym sensie krytyka Freuda — „mistrza podejrzeń”, *trafia w sposób najgłębszy w intelektualistyczne pojmowanie sztuki*. O ile koncepcje Bergsona czy pragmatystów można połączyć z intelektualistyczną koncepcją sztuki, odpowiednio ją rozszerzając czy modyfikując, poglądy twórcy psychoanalizy podważają tę koncepcję od podstaw.

Najpełniejszym przykładem zastosowanie przedstawionych tu skrótowo założeń Freuda jest jego rozprawa na temat Leonarda da Vinci. Twórca ów uważany jest za jednego z tych, którzy najpełniej zrealizowali ideę artysty-intelektualisty, artysty-uczonego. Uważa się, że osiągnął on ideał połączenia sztuki z nauką. Uprawiając obie dziedziny, opierał swą twórczość artystyczną na szczegółowych badaniach, dochodząc w niej do wysokiego stopnia samoświadomości. Znał reguły sztuki wypracowane w starożytności i uzupełniał je w rezultacie własnych poszukiwań. Tymczasem Freud pragnie wykazać, że zarówno prowadzone przez Leonarda da Vinci badania, jak i jego działalność artystyczna, związane były ze stłumieniem seksualnym. Takim jednak, któremu nie udaje się „zepchnąć w nieświadomość częściowego pędu rozkoszy seksualnej — **libido** unika losu stłumienia od samego początku sublimując się w żądze wiedzy i wzmacnia silnie popęd badawczy”¹.

Tajemnica osobowości Leonarda i właściwa dla niego wyteżona praca wyjaśnione zostają przez odniesienie do sfery seksualnej. Silny popęd seksualny, nie ulegając całkowitemu stłumieniu, wysublimował się w popęd badawczy, wyrażający się żądzą wiedzy. Zadowolenie przynoszone przez twórczość artystyczną i naukową było więc przekształconą formą zaspokojenia seksualnego.

Także w odniesieniu do szczegółowych problemów, związanych z interpretacją dzieł Leonarda, realizował Freud swe ogólne założenia. Weźmy pod uwagę przeprowadzoną przez niego analizę obrazu *Św. Anna Samotrzecia*. Motyw ten podejmowany był wcześniej przez wielu artystów. Pokazywali oni św. Annę siedzącą obok Marii, a między nimi umieszczali dzieciątka Jezus (np. Hans Fries, Holbein starszy, Girolamo dai Libri). Albo przedstawiali małą postać Marii, w ramionach św. Anny trzymającą na kolanach jeszcze mniejszego Jezusa (np.

¹ Z. Freud: *Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa*. W: Z. Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Warszawa 1975, s. 380.

Jacob Cornelisz). Leonardo, jak wskazują wykonane przez niego szkice, długo opracowywał kompozycję obrazu. Ostatecznie zdecydował się na ujęcie dziwne, nienaturalne, nieco wymuszone w porównaniu z pozostałą jego twórczością. Dorosła Maria siedzi na kolanach swej matki i pochylając się podtrzymuje chłopca bawiącego się barankiem. Układ postaci tworzy trójkąt. Można by uznać więc, że za cenę nienaturalności układu postaci osiągnięta została formalna wartość kompozycyjna. Jak wiadomo wielu artystów renesansowych dążyło do zamknięcia układu elementów występujących w obrazie w trójkącie. Freud inaczej wyjaśnia tę sytuację, odwołując się, zgodnie ze swymi założeniami, nie do formalnego piękna, a do problemów życiowych malarza. „Dzieciństwo Leonarda — pisał — było równie dziwne, jak ten obraz. Miał on dwie matki — pierwszą z nich była jego prawdziwa matka, Katarzyna, od której odłączono go między trzecim a piątym rokiem jego życia, drugą zaś młoda i czuła macocha, żona jego ojca — Donna Albiera. Kompozycja *Św. Anny Samotrzeciej* powstała w rezultacie połączenia w jedną całość dzieciństwa spędzonego z prawdziwą matką i okresu przebywania pod opieką drugiej matki i babki. Macierzyńska postać pozostająca dalej od Dzieciątka, która ma być babką, jeśli chodzi o zewnętrzny wygląd i przestrzenną odległość od chłopca, odpowiada prawdziwej, wcześniejszej matce, Katarzynie. Dając błogi uśmiech św. Annie artysta zanegował i ukrył zawiść, jaką odczuwała nieszczęśliwa Katarzyna, kiedy musiała odstąpić dostojniejszej rywalce najpierw męża, a później syna”¹.

W interpretacji tej Freud posuwa się dalej. Biorąc pod uwagę fakt splecenia na obrazie ciał św. Anny i Marii, z tego że niezbyt łatwo je odgraniczyć wnioskuje, iż „obie matki dzieciństwa artysty stopiły się w jego oczach w jedną postać”². Uzasadnia to dodatkowo przez przypomnienie *Szkicu Londyńskiego* do omawianego obrazu, w którym jeszcze wyraźniej występuje „onejryczny stop obu kobiet, który odpowiadał jego wspomnieniu z dzieciństwa”³.

Skrainość w Freudowskim podejściu do sztuki, w którym świadomie przyjmowane reguły, związane z dążeniem do określonych wartości estetycznych, uznane zostają za pozorne, ukrywające prawdziwy cel, czyli za rozładowanie nieświadomych napięć psychicznych, *poddawana była wielokrotnie krytyce*. Wskazywano, że być może czynniki popędowe spełniają pewną rolę w procesie twórczym, znajdując określony wyraz w dziele. Jednak nie można pomijać wpływu tradycji, właściwych dla niej reguł, propozycji rozwiązań formalnych, aktualnego kontekstu kulturowego itp., których świadomość towarzyszy artyście w pracy i wywiera istotny wpływ na dzieło. Nie można też, jak podkreślał Arnold Hauser, traktować wszelkiej sztuki „jako symbolicznej, a wszelkiego symbolizmu jako symbolizmu seksualnego”⁴. Sztuka w znacznym zakresie jest

¹ Tamże, s. 419—420.

² Tamże, s. 420.

³ Tamże.

⁴ A. Hauser: *Filozofia historii sztuki*. Warszawa 1970, s. 59.

przecież prostym opisem, bezpośrednią lub pośrednią propagandą, często interpretacją formalną, a wówczas intencje świadomie przyjmowane są jako podstawowe. Świadomy jest też dobór środków wyrazu dla owych dążeń. Ponadto, zauważa Hauser, właściwa jest dla Freuda skłonność do „uważania dzieła sztuki jedynie za rodzaj łamigłówki, której znaczenia nigdy nie można zrozumieć bezpośrednio”, a z drugiej strony zwyczaj „rozpatrywania symbolów jako abstrakcyjnych, sztywnych, konwencjonalnych znaków, których wyjaśnienia poszukać można w słowniku, w informatorze czy nawet senniku”¹. Koncepcja Freuda z jednej strony aktywizuje więc badanie ukrytych treści utworu, z drugiej zaś ogranicza ich zakres. Uniemożliwia swobodne poszukiwanie przez intelekt odbiorcy znaczeń. Sprowadza je wszystkie do wyrazu stłumionych popędów seksualnych czy agresywnych. Monotonnie powtarzające się, sztywne treści symbolizowane wysuwane są na plan pierwszy, czynione głównym przedmiotem uwagi. Przesłaniają one w analizie Freudowskiej formy dane jawnie, często o wiele bogatsze i bardziej zróżnicowane.

Wątpliwości wobec Freudowskiej koncepcji sztuki zgłaszali także przedstawiciele psychoanalizy. Jednym z głównych zarzutów wysuwanych przez Carla Gustawa Junga pod adresem Freuda był redukcjonistyczny charakter jego teorii. Przejawiał się on również w podejściu do sztuki. „Można wprawdzie — pisał Jung — warunki twórczości artystycznej, tworzywo i jego indywidualne opracowanie sprowadzić np. do osobistego związku poety z jego rodzicami, jednakże nic to nie da dla zrozumienia jego sztuki”². Redukcji takiej dokonywał Freud jako lekarz w odniesieniu do nerwic i psychoz, poglądów, namiętności, specyficznych zainteresowań swych pacjentów. Jednak przeniesienie jej na sztukę przynosi szczególnie niebezpieczne konsekwencje. Jeśli dzieło sztuki, twierdzi Jung, „wyjaśniamy dokładnie tak samo, jak jakąś nerwicę, to albo dzieło sztuki jest nerwicą, albo też nerwica jest dziełem sztuki”³.

Ujęcie sztuki właściwe dla Freuda sprowadza więc twórczość artystyczną do banalnych, życiowych przyczyn, monotonnie powtarzających się: kompleksu Edypa, skłonności narcystycznych, lęku przed kastracją itp. Metoda ta, zdaniem Junga, prowadzi do wyłuskania „z połyskliwej szaty dzieła sztuki (...) nagej codzienności elementarnego *homo sapiens*, do którego to gatunku zalicza się także poeta. Złoty blask najwyższej twórczości, o którym gotowano się mówić, gaśnie, gdyż poddano go takiemu samemu «wypaleniu», jak oszukańczą fantastykę hysterii”⁴.

We własnej koncepcji Jung chciał uwolnić psychoanalityczne podejście do sztuki od wymienionych wad. Dlatego rozróżnił dwa rodzaje dzieł. Pierwszy

¹ Tamże.

² C.G. Jung: *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*. W: C.G. Jung: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa 1976, s. 357.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 360.

rodzaj obejmuje te, „które powstają jako rezultat zamysłu i decyzji autora zmierzających do osiągnięcia takiego czy innego skutku”¹. Twórca opracowuje wówczas materiał w zamierzony sposób, biorąc pod uwagę przewidywane efekty i cele. Dzieła drugiego rodzaju „sphywają spod pióra autora jako rzeczy skończone i gotowe (...) Dzieła te formalnie narzucają się autorowi, jakby coś prowadziło jego rękę, pióro pisze rzeczy, które napawają zdumieniem jego umysł. Dzieło samo określa swoją formę: to, co autor chciałby zrobić, zostaje odrzucone, to, czego nie chce przyjąć, przyjąć musi”².

Twórczość drugiego rodzaju ceni Jung znacznie wyżej. Powstaje ona pod wpływem działania nieświadomości i ma charakter symboliczny. Jednak symbole w ujęciu Junga nie wiążą się z indywidualnymi doznaniem osoby, u której występują, z jej stłumionymi pragnieniami. Są wyrazem treści nieświadomych, znacznie głębszych, ważnych dla określonych zbiorowości ludzkich. Symbole te nie dają się też sprowadzić do prostych znaczeń. Nie można ich rozszyfrować przy użyciu słownika czy informatora. Są niejasne, wieloznaczne, ujawniają swe treści stopniowo. Intelekt początkowo staje wobec nich zdumiony i bezradny. Dopiero w toku długiego wysiłku interpretacyjnego zdobywa możliwość ujawniania znaczeń symbolicznych, wciąż niepełnych, częściowych. Jednak w ten sposób dokonuje się niezwykle istotny, zdaniem Junga, proces nawiązywania kontaktu między świadomym ego a nieświadomymi „źródłami życia”.

Jungowskie ujęcie sztuki przewyższa niektóre skrajne przesłanki, właściwe dla ujęcia Freudowskiego. Uwzględnione jest istnienie świadomych dążeń w sztuce i możliwość opracowywania materiału w zamierzony sposób — czyli to, co stanowiło podstawę intelektualistycznego podejścia do zagadnień artystycznych. Z dziełami powstającymi w ten sposób wiąże Jung zadowolenie czysto estetyczne. Jednak o wiele większe znaczenie przypisuje sztuce, której źródłem jest wizja i która przekracza granice naszego myślenia i odczuwania. Intelekt może w takim przypadku być tylko bezradnym obserwatorem zjawisk, które przekraczają granice jego panowania. Świadomy umysł, pisze Jung, „staje przed tym zjawiskiem wytrącony z równowagi i pusty, spada na niego lawina myśli i obrazów, których nie miał zamiaru wywoływać i które powstają mimo jego woli”³. Zrodzone w ten sposób dzieła symboliczne bardziej nas poruszają, drażnią i mają ogromne znaczenie kompensacyjno-profetyczne dla życia indywidualnego i zbiorowego ludzi. Z jednej strony zgadza się więc Jung na istnienie sztuki intelektualistycznej, nie upatruje w niej ukrytego fałszu, nie podejrzewa, że stanowi ona tylko wyraz stłumionych pragnień. Z drugiej zaś podkreśla jej mniejszą wartość, ograniczoną rolę, jaką może spełnić. *Antyintelektualizm w koncepcji sztuki Junga ma więc charakter normatywny*: nie neguje się istnienia

¹ Tamże, s. 364.

² Tamże, s. 364—365.

³ Tamże, s. 365.

twórczości intelektualnej, choć zdecydowanie wyżej ceni się twórczość wypływającą z irracjonalnych pokładów nieświadomości.

Jeszcze bardziej umiarkowane stanowisko, jeśli chodzi o rolę intelektu w twórczości artystycznej rozpatrywanej z psychoanalitycznego punktu widzenia, przyjmuje Anton Ehrenzweig. Autor ten, podobnie jak Jung, chce uniknąć redukcjonizmu w podejściu do sztuki, który był charakterystyczny dla Freuda. Jednak nie rozróżnia w związku z tym dwóch rodzajów dzieł. Dąży natomiast do ustalenia, co w twórczości artystycznej ma swe źródło w nieświadomości, a co jest rezultatem działania intelektu.

Punktem wyjścia stało się dla Ehrenzweiga zagadnienie roli świadomości i nieświadomości w procesie percepcji wzrokowej lub słuchowej. Przeciwstawia on poglądy przedstawicieli Psychologii Postaci i Freuda na ten temat. Zwolennicy pierwszej z tych koncepcji przyjmują, że artykułowana forma (*gestalt*), do której uchwycenia zmierzamy, posiada cechy prostoty, zwartości, koherencji itp. W związku z przypisaniem dużej roli ujęciu owej formy w analizie procesu percepcji, Psychologia Postaci, badając wybraną *gestalt* z dużą szczegółowością, zwraca mało uwagi na los tych nieartykułowanych elementów formy, które są wykluczone z *gestalt*¹.

Wyrastająca z psychoanalizy psychologia percepcji podkreślała znaczenie tego pominięcia. „Freud — pisze Ehrenzweig — który także zwracał uwagę na artykulacyjną tendencję naszego obserwującego umysłu, odkrył, że doświadczenia formy pochodzące z niższych pokładów umysłu, jak nasze marzenia senne, skłaniają się do bycia nieartykułowanymi; objawiały się naszemu obserwującemu umysłowi powierzchniowemu (*surface mind*) jako całkiem chaotyczne i były trudne do uchwycenia”². Te nieartykułowane formy Freud uważał za „pośłańców z nieświadomego umysłu”. Jednym z nich była sztuka. W związku z tym psychoanaliza uczyła, że badając wytwory nieświadomości nie mamy prawa pomijać tego, co wydaje się na pierwszy rzut oka szczegółem przypadkowym, nie związanym z całością. Przeciwnie, należy odwrócić zdroworozsądkową postawę, która polega na przypisywaniu ważności temu, co w sposób oczywisty znaczące i koherentne i zwrócić uwagę na pomijane zwykle szczegóły.

Ehrenzweig zajmuje w omawianej kwestii stanowisko pośrednie. Powołuje się przy tym na Williama Jamesa, który widział w „tendencji obserwującego umysłu do postrzegania tylko artykułowanych form poważne ograniczenie epistemologiczne, które uniemożliwiałoby bezpośredni wgląd w nasze nieartykułowane doświadczenia form”³. Podejście takie James określał jako „błąd psychologizyczny” (*Psychologist's Fallacy*). Odrzuca więc Ehrenzweig prze-

¹ A. Ehrenzweig: *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*. New York, bez roku wyd., s. 3.

² Tamże.

³ Tamże.

świadczanie właściwe dla psychologii postaci, że sztuka jest najwyższą manifestacją ludzkiego umysłu, dążącego ku artykułowanym formom. Poszukuje zaś możliwości podejścia synkretycznego, pozwalającego uwzględnić zarówno elementy świadome, jak i pochodzące z podświadomości. „Myśl świadoma — pisze w książce *The Hidden Order of Art* — jest ściśle zogniskowana i silnie zróżnicowana w swych elementach; im bardziej wnikamy w wytwarzanie obrazów i ukryte widziadła, tym bardziej jedyny trop dzieli się i rozgałęzia w nieskończonych kierunkach, aby dać ostatecznie swej strukturze bieg chaotyczny. Myśl twórcza jest zdolna oscylować między swymi odmianami zróżnicowanymi i niezróżnicowanymi i połączyć je razem dla powierzenia im bardzo określonych zadań”¹.

Myśl świadomą określa Ehrenzweig jako *monodyczną*. Będąc podporządkowana zasadom logiki, rozwija się ona linearnie, biegnąc w określonym kierunku, będąc ściśle kontrolowana. Funkcjonowanie nieświadome naszej psychiki jest wielokierunkowe, zawiera wiele elementów niewyartykułowanych i okazuje się niedostępne dla świadomej kontroli. W pracy twórczej potrzebne są obie owe odmiany myślenia. Jednak, jak podkreślał Ehrenzweig w *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, „nowe elementy artykułowanych form języka sztuki zawsze są tworzone nieświadomie, ukryte gdzieś w pozornie niewyodrębnionych, pozbawionych znaczenia szczegółach, i właśnie stamtąd świadoma percepcja stopniowo wydobywa je na powierzchnię”². Twórczość ma więc swe źródło przede wszystkim w podświadomości artysty. Czerpie stamtąd materiał, najistotniejsze bodźce. Dlatego niebezpieczne jest zbyt szybkie włączenie świadomości do procesu twórczego i narzucenie racjonalnego uporządkowania jeszcze nie w pełni wyłonionym elementom. „Do pewnego momentu — podkreśla Ehrenzweig — każda praca naprawdę twórcza zakłada trzymanie na uboczu ostrych krystalizacji myśli racjonalnej i wytwarzania obrazów. W tej mierze, twórczość zawiera autodestrukcję — co wyjaśnia być może fakt, iż sztuka ma tak często do czynienia z tragedią”³.

Rola podświadomości w sztuce zawsze była istotna. Jednak szczególnie jest ona ważna w sztuce współczesnej. Dla psychotyków, zdaniem Ehrenzweiga, charakterystyczna jest niemożność zintegrowania rozbieżnych funkcji psychicznych (świadomych i nieświadomych), co prowadzi do chaosu. Funkcje nieświadome biorą górę, fragmentaryzując świadomą wrażliwość powierzchniową i rozbijając na części rozum. „Sztuka współczesna — twierdzi Ehrenzweig — ukazuje bardzo otwarcie ten atak szaleństwa przeciw rozumowi. Siły umysłu twórczego pozwalają jednak uniknąć nieszczęścia realnego. Rozum może wydawać się czasowo trzymany na uboczu i sztuka współczesna wydaje się wtedy rzeczywiście chaotyczna. Ale czas powoduje wypłynięcie na powierzchnię

¹ Cyt. wg tłumacz. franc.: A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*. Paris 1982, s. 29.

² A. Ehrenzweig: *The Psycho-Analysis...*, cyt. wyd., s. 6.

³ A. Ehrenzweig: *L'ordre caché...*, op. cit., s. 29—30.

«ukrytego porządku» w substrukturze sztuki (praca związana z nieświadomym tworzeniem formy). Artysta współczesny porywa się na swój własny rozum i na myśl monodyczną, ale nowy porządek jest już w fazie powstawania”¹.

Rola czynników antyintelektualnych w koncepcji Ehrenzweiga zostaje *wyraźnie ograniczona*. Nie stanowią już one głównego, rzeczywistego czynnika motywującego twórczość artystyczną, jak przyjmował Freud. Nie są też źródłem ważnej odmiany sztuki — zgodnie z teorią Junga. Elementy podświadome są tu konieczne dla twórczości, jednak z czasem muszą zostać połączone z czynnościami świadomymi. Można tylko zastanawiać się, jaką rolę przyznać każdemu z tych czynników. Jedną z propozycji, którą przedstawia Ehrenzweig, dokonując szczegółowych analiz dzieł artystów współczesnych, jest następująca: „Podczas gdy uwaga świadoma artysty zajęta jest, na przykład, przez kompozycję całości, jego spontaniczność (nieświadoma) dodaje niezliczone odchylenia zaledwie wyartykułowane, które stanowią jego osobisty sposób pisania”². W ten sposób czynniki intelektualne i antyintelektualne współdziałać mogą w procesie twórczym.

Przypomniane tu koncepcje, w prowadzonej krytyce intelektu, przyjmują różne punkty wyjścia. Odmienne są też ich cele. Dają jednak *wyraz wspólnemu przeświadczeniu o niemożności rozwiązania wielu istotnych problemów wyłącznie poprzez logiczne myślenie*. Część krytyczna teorii antyintelektualistycznych w XX wieku jest bardzo ważna. Zajmowała ona wiele miejsca w dziełach autorów. Krytyka prowadzona była przy tym często w sposób gwałtowny, perswazyjny, przy użyciu sformułowań obliczonych na wywołanie silnych reakcji emocjonalnych u czytelników. Szło bowiem z jednej strony o wskazanie rzeczywistych ograniczeń działań wykonywanych pod wpływem intelektu, z drugiej zaś o wywołanie uczucia braku zaufania i niechęci do tego wszystkiego, co intelektualne.

Wpływ koncepcji Bergsona, Jamesa, Unamuna, Freuda i innych autorów prowadzących krytykę intelektu był na początku XX wieku bardzo szeroki. Zasiane przez nich zwątpienie dotyczyło także tych myślicieli, którzy pomimo wątpliwości chcieli podtrzymywać swe zaufanie do działań intelektualnych. Zwolennicy intelektualizmu musieli działać w zmienionej sytuacji, wciąż licząc się z ewentualną krytyką, co zmuszało ich do szczególnej troski o precyzję, konsekwencję i poprawność metodologiczną myślenia. Szczegółowo badano prawa, reguły według których prowadzone są rozumowania. Zastanawiano się nad ich podstawami, nad możliwością ich ugruntowania. Krytycznej analizie poddano też rolę intelektu w stosunku do wiedzy opartej na doświadczeniu.

Wpływ tendencji antyintelektualistycznych przejawiał się także w sztuce XX wieku. Artyści, którzy wbrew tym tendencjom próbowali nawiązywać do

¹ Tamże, s. 29.

² Tamże, s. 63.

tradycji klasycznej, nie mogli już ze spokojem akceptować założenia, że przyjęcie tradycyjnych reguł zapewni ich działaniu doskonałość, że umiejętne zastosowanie reguł uprawomocni wytwór. To raczej same zasady, prawidła domagały się uzasadnienia. Przestały być uważane za uniwersalne, gdyż przyjęcie ich było wyrazem indywidualnej decyzji, często uważanej za dziwną, anachroniczną, niezrozumiałą. Natomiast racjonalność, właściwa dla sztuki klasycznej (czy neoklasycznej), uważana była często w XX wieku za przejaw czegoś sztucznego, martwego, zimnego, obcego życiu. Artysta żyjący w naszych czasach nie mógłby ze spokojem powtórzyć za Poussinem: „j'ai des raisons pour tout”, wierząc, że rzeczywiście dysponuje racjami i regułami intelektualnymi pozwalającymi rozwiązać każdą trudność. Są jednak twórcy, którzy jak ów malarz uważają, że naturalne jest dla nich „chercher les choses ordonnées”, poszukiwanie rzeczy uporządkowanych. Zwykle muszą oni jednak, pełni wątpliwości, odnajdywać zasady uporządkowania samodzielnie, pełni wątpliwości co do możliwości ich uchwycenia. Mogą sięgać do tradycji sztuki klasycznej, do pewnych rozwiązań i koncepcji tam proponowanych, jednak włączając je w nowe całości, przekształcając, szukając dla nich nowych uzasadnień. Czy można więc przyjąć, że twórczość artystów dwudziestowiecznych jest sztuką intelektualistyczną, tak jak była nią działalność artystyczna starożytności, odrodzenia czy klasycyzmu XVII wieku? Artyści działający w tamtych czasach posiadali zaufanie do intelektu. Wierzyli w jego siłę, możliwości. Byli przekonani o powszechności jego praw. Przyjmowali jego niewzruszone reguły, które on ustanawia. W XX wieku twórcy zmierzający w kierunku intelektualizacji uprawianej przez siebie sztuki, nie dysponują już tą pewnością, spokojnym zaufaniem do intelektu, wiarą w niego. Oni raczej chcą wierzyć, chcą ufać, chcą uzyskać podstawy pewności. Dlatego, jak sądzę, nie można stawiać znaku równości między intelektualizmem właściwym sztuce dawnej, a poszukiwaniami dwudziestowiecznymi, pomimo występujących analogii i nawiązań. Zmieniły się bowiem podstawy działania artysty. Odniesienia do intelektu, w obu przypadkach wyrastając z odmiennego podłoża, mają inny charakter. Dlatego wątpliwe wydają mi się takie próby ujęcia sztuki współczesnej, w których przyjmuje się, że jest ona przejęciem i przemieszczeniem różnych tendencji, które występowały w działalności artystycznej wieków wcześniejszych. Czy uznając je, nie bierze się pod uwagę przede wszystkim podobieństw, nawiązań, nie dostrzegając, że podobny element, ale w zmienionym kontekście ma inne znaczenie? Ta sama reguła artystyczna gra określoną rolę, gdy przyjęta jest z przeświadczeniem o jej nienaruszalności, uniwersalności, o jej związku z prawami kosmosu. Odmienną zaś, gdy stanowi element konwencji akademickiej. A jeszcze inną, kiedy sięga po nią artysta szukający w niej oparcia, w związku z odczuciem, że świat rozpada się, staje się nieuchwytny. Sam więc fakt przyjmowania lub odrzucania reguł, działania według nich, lub prób twórczości spontanicznej, nie pozwala automatycznie na określenie jakiegoś twórcy lub dzieła mianem intelektualnego lub aintelektual-

nego. Ważny jest charakter owych reguł. To, czy uważa się je za uniwersalne, bezosobowe, czy indywidualne, prywatne. Czy sądzi się, że reguły wyznaczają ściśle sposób postępowania twórcy, pozwalając z góry przewidzieć rezultat, czy też zakładają działanie przypadku, spontaniczności.

Czy w związku z tym *można jeszcze mówić o trwaniu intelektualizmu w sztuce naszych czasów*? Jak zaznaczałem, pojawiają się w sztuce awangardowej nawiązania do tradycji klasycznej, jednak mają one charakter częściowy i nie są przejęciem całokształtu właściwych dla niej intelektualistycznych założeń. Natomiast nawiązania całościowe są wtórne i czysto akademickie. Dlatego o trwaniu intelektualizmu w sztuce naszych czasów nie można mówić. Nie oznacza to jednak, że artyści zrezygnowali z prób uprawiania sztuki w sposób intelektualny. Robią to jednak inaczej, co spowodowane jest w dużym stopniu, jak sądzę, przez antyintelektualistyczne tendencje, które wystąpiły na początku XX wieku. Na przykład zdają sobie sprawę z trudności, jakie związane są z intelektem pojętym jako uniwersalny, formułujący powszechnie prawa. Dlatego albo z obawami i wątpliwościami poszukują podstaw dla uzasadnienia jego istnienia i roli w sztuce (np. Piet Mondrian i artyści z grupy de Stijl), albo godzą się na intelekt indywidualny i wielość możliwych reguł (np. kubiści, a potem reprezentanci licznych tendencji).

Odmienność sytuacji intelektu w sztuce współczesnej i roli, jaką odgrywa powoduje, że wątpliwe wydaje mi się uznawanie dwudziestowiecznych kierunków artystycznych o nastawieniu intelektualistycznym za kontynuację dawnego intelektualistycznego pojmowania sztuki. Podobnie jak — mimo dużej ilości tendencji krytykujących rolę intelektu — mówienie o aintelektualnym charakterze awangardy. Mało płodne jest też pluralistyczne ustawianie obok siebie lub przeciwstawianie sobie kierunków intelektualnych i aintelektualnych. Odwoływanie się do intelektu w ramach jednych tendencji artystycznych, negowanie pewnych odmian jego funkcjonowania w innych, wydaje mi się zjawiskiem wewnętrznym powiązaniem, wyrastającym z podłoża wspólnych dylematów i odczuć, poszukiwanie odpowiedzi na podobne pytania. Dlatego sądzę, że daleko ważniejsze niż to, co dzieli poszczególne tendencje awangardowe, jest to, co je łączy. Stanowią one bowiem różne odpowiedzi na te same pytania. Odpowiedzi, w których akcentowana jest bardziej jedna lub druga strona zagadnienia, gdzieś coś przecenia się lub niedocenia, jednak cały czas podstawowy problem jest taki sam.