

Michael Mitias

Teoria ekspresji w estetyce amerykańskiej

Sztuka i Filozofia 4, 21-32

1991

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.

Michael Mitias

TEORIA EKSPRESJI W ESTETYCE AMERYKAŃSKIEJ

Rezultatem odezwu na wyzwanie płynące z filozofii analitycznej w połowie dwudziestego stulecia, był **po pierwsze**, powiew świeżych i zapładniających impulsów w amerykańskiej estetyce. Nie przesadzę, jeśli określe tę atmosferę jako pluralistyczną, twórcze osiągnięcie, któremu towarzyszyło głębokie zatroskanie o losy sztuki w nowej rzeczywistości. Estetycy, bardziej niż kiedykolwiek przedtem, są wrażliwi na dynamiczny rozwój i obfitość dokonań w różnych dziedzinach sztuki, szczególnie takich, jak muzyka, architektura, film, balet i malarstwo, co świadczy o wszechstronnych umiejętnościach badawczych współczesnego uczonego. Tenże aspekt współczesnego stanu estetyki amerykańskiej został w sposób zwięzły przedstawiony przez Johna Fishera w 1982 roku: „dzisiejsza estetyka jest postanalityczna. Nie znaczy to, że jest ona antyanalityczna (niektórzy jej luminarze wywodzą się wprost z ruchu analitycznego). Ma ona niejako charakter tymczasowy i sondażowy, a jej czujność wobec historycznych przetasowań i wrażliwość na subtelne zmiany, jakie się dokonują, są już ujawniane we współczesnych książkach, na konferencjach i sympozjach naukowych, funkcjonują w programach kursów dyplomowych, a — uwzględniając obiektywną zwłokę — także na tych kartach; mamy oto ukazany wizerunek zmienionego kierunku, w jakim postępuje wiedza profesjonalna. Ta nowa wiedza, zanim uzyska trwały kształt, ma jeszcze przed sobą długą drogę, ale to już jest jej trwały trend, może nawet bardziej wyraźny, niż kiedykolwiek przedtem, ponadto, uwzględniając wszystkie aspekty, jest ona bliższa sztuce”¹.

Po drugie, ważnym rezultatem wspomnianego analitycznego wyzwania było silne odrodzenie zainteresowania dziełami wielu najbardziej wpływowych estetyków, którzy decydowali o kierunkach rozwoju tej dziedziny wiedzy w przeszłości: Hume'a, Kanta, Hegla, Nietzschego, Crocego, Collingwooda, Deweya, aby wymienić tylko niektórych. Jak mawiał Hegel, filozofia, w odróżnieniu od nauk ścisłych, nie podlega weryfikacji czy falsyfikacji, lecz jedynie się dezaktualizuje. Ale przecież dzieła tych filozofów, o ile możemy je właściwie rozumieć, nie zostały zmiecione przez historię! Ich dokonania są nadal nieprzebrany źródłem inspiracji i przykładem teoretycznej wnikliwości. Tradycyjne teorie nie są przestarzałe, przynajmniej jeszcze nie teraz, a wiele z nich nadal się rozwija.

¹ J. Fischer: Editorial. "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" XLI, 1982.

Mogą one potrzebować pojęciowego i metodologicznego wsparcia i, być może, także gruntownej przebudowy, ale są nadal użyteczne.

Mając to na względzie, omówię jeden z głównych nurtów dwudziestowiecznej estetyki amerykańskiej: teorię ekspresji. Miała ona jak wiadomo, długą tradycję w USA, a jej najwybitniejszym przedstawicielem był John Dewey. Wybrałem jego teorię do krytycznego omówienia z dwóch powodów:

1. Aby bronić jej przed pochopnym i uproszczonym krytycyzmem.
2. Aby wykazać, że podstawowa intuicja teorii ekspresji pozostała bogatym źródłem inspiracji w naszym rozumieniu sztuki i jej miejsca w naszym życiu.

KRYTYKA STANOWISKA DEWEYA

Presja zarzutów skierowanych przeciwko teorii ekspresji wyrasta z głęboko zakorzenionego przekonania, rzekłbym — prawie z przesądu, że wszystkie odcienie tej teorii konstruowały esencjalistyczną definicję sztuki. Pojęcie ekspresji było używane jako podstawowy sposób wyjaśniania istotowej, esencjalistycznej natury dzieła sztuki i procesu, w jakim ono powstaje, bo „proces twórczy albo twórcza aktywność artysty mogą być najlepiej zrozumiane jako forma ekspresji”². Ale byli i tacy, którzy negowali takie twierdzenie. Dla przykładu: w postscriptum do drugiego wydania swojej *Estetyki (Aesthetics)*, Monroe Beardsley utrzymuje, że teoria ekspresji nie może „w żadnym sensie dać poprawnego opisu tego, w jaki sposób dzieło sztuki w ogóle powstaje”³. Te dwa zastrzeżenia się jasno sformułowane i uargumentowane przez Alana Tormey’a w jego głośnej książce *Pojęcie ekspresji (The Concept of Expression)*. Przedstawię krótką analizę argumentów, które przytoczył on przeciwko teorii ekspresji, a następnie zamierzam je krytycznie ocenić.

Tormey zwrócił uwagę na to, że rzecznicy teorii ekspresji czynią rozróżnienie pomiędzy procesem twórczym a jego rezultatem, to jest artystycznym dziełem. Także podkreślił, że samo działanie kreujące to dzieło jest już aktywnością coś wyrażającą i to co w ten sposób jest wyrażane, jest następnie ucieleśnione i obiektywizowane w dziele. Tym zatem, co stwarza dzieło sztuki, co przydaje mu artystycznej niepowtarzalności, jest posiadanie przez artystę „właściwości ekspresyjnej”. Taka „ekspresyjność” jest wykorzystana w akcie twórczym i w jego produkcji. Oto dlaczego teoria ekspresji usiłuje wyjaśnić dzieło sztuki za pomocą języka sztuki.

Tormey wybrał teorię ekspresji Deweya do krytycznej analizy dlatego, że jego wyjaśnienie, jak zachodzi akt wyrażenia, jest sformułowane „najdokładniej

² A. Tormey: *The Concept of Expression*. Princeton Univ. Press 1971, s. 97.

³ *Aesthetics*, s. XL. Por. filozofów, którzy polemizują z ekspresyjną teorią sztuki: O.K. Bouwsma: *The Expression Theory of Art*. W: *Philosophical Analysis*. Red. M. Black. Cornell Univ. Press 1950, J. Hospers: *The Concept of Artistic Expression*. W: *Proceedings of the Aristotelian Society*. LV 1954—55, M. Beardsley: *Aesthetics*, op. cit., s. 325; H. Khatchadourian: *The Expression Theory of Art. A Critical Evaluation*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 23, 1965.

i dobitnie”⁴. Stosownie do tego winniśmy postawić pytanie: co Dewey rozumie przez „ekspresję”?

Ekspresja jest świadomym i celowym zachowaniem, w którym artysta tworzy, to znaczy wyraża coś, co następnie ucieleśnia w materialnym medium. Rezultatem takiej aktywności jest dzieło sztuki. Zgodnie z powyższym modelem analizy, już sam początek *tak rozumianego artyzmu* jest procesem twórczym. Tenże proces staje się zasadą artystycznej dystynkcji i umożliwia nam zrozumienie tego, co zostaje zarezerwowane dla obiektu jako dla dzieła sztuki, albo dla owego zachowania artysty — aby było ono twórcze.

Otóż Tormey odrzuca taki model. Dowodzi, że — po pierwsze — według Dewey’a akt wyrażania jest wystarczającym warunkiem tworzenia artystycznego. Tormey sądzi, że Dewey nie proponuje żadnego dowodu na potwierdzenie powyższego stanowiska. W gruncie rzeczy jego teoria spełnia warunki błędnego koła, ponieważ wyjaśnia ekspresyjność procesu twórczego w terminach dzieła sztuki, zaś wymowę dzieła sztuki — w terminach procesu twórczego. Ale tym, co jest dla Tormeya szczególnie podejrzane jest to, że Dewey pomija fakt, iż ekspresja może zaistnieć mimochodem, bez woli artysty, jak i to, że artysta może tworzyć dzieło sztuki bez wyrażania samego siebie. Nie dysponujemy taką procedurą — dodaje Tormey — za pomocą której możemy ściśle określić, czy to, co właśnie zaistniało, jest jakimś szczególnym aktem ekspresji.

Po drugie, Tormey uważa, że związek między aktem twórczym a dziełem sztuki jest przypadkowy; całkowicie inaczej, niż twierdził Dewey, sądzi on, że nie zachodzi między nimi żadna konieczna czy organiczna relacja⁵. Zgodnie z powyższym nie możemy wyprowadzać żadnych tez na temat aktu twórczego z oświadczeń na temat ekspresywnych przymiotów dzieła sztuki. Logika wywodu Deweya jest taka oto: dzieło sztuki jest przedmiotem zamierzonym; jego właściwości ekspresywne, to znaczy „nastrojowość” czy „nostalgiczność” są zbieżne z uczuciowością artysty podczas procesu twórczej kreacji. Takie właściwości są, jak już widzieliśmy, ucieleśnieniem uczuć zamierzonych. Dla przykładu: ekspresywna właściwość nastrojowości zawarta w dziele sztuki odpowiada odczuwanemu nastrojowi, który jest celowo wyrażany przez artystę. Ale takie odbieranie właściwości dzieła zakładałoby pierwszeństwo i priorytet samego aktu wyrażania⁶. Tę zależność można przedstawić następująco: jeżeli przedmiot sztuki O posiada jakości ekspresywne Q, to wówczas wystąpiła najpierw aktywność C artysty A taka, że robiąc C, A wyraził jakieś swoje F dla jakiegoś X poprzez nieartystyczne Q wobec O (gdzie F jest stanem emocjonalnym, a Q jest jakościowym odpowiednikiem F)⁷.

Tormey sądzi, że takie rozumowanie jest błędne z następujących względów. Jeżeli istniało jakieś konieczne ogniwo między jakościami dzieła sztuki i napięciem emocjonalnym, a Q jest jakościowym odpowiednikiem F)⁷.

⁴ *The Concept of Expression*, op. cit., s. 99.

⁵ *Ibidem*, s. 103.

⁶ *Ibidem*, s. 104.

⁷ *Ibidem*, s. 103.

Tormey sądzi, że takie rozumowanie jest błędne z następujących względów. Jeżeli istniało jakieś konieczne ogniwo między jakościami dzieła sztuki i napięciem emocjonalnym artysty podczas procesu twórczego, to winniśmy być zmuszeni do tego, aby traktować „wszystkie dzieła jako sensacje typu autobiograficznego”. Co pociąga za sobą to, że „określenia jakości ekspresywnych dzieła sztuki mogłyby być fałszowane w dowolny sposób”⁸. Ponieważ założyliśmy, że twórca w gruncie rzeczy nie wyraża określonych uczuć, które zamierzał wyrazić w swoim dziele, to jak powyższe założenie możemy zweryfikować czy obalić? Teoria ekspresji poucza, że artysta *musiał* doświadczyć takich uczuć podczas aktu twórczego; ale taka konkluzja, utrzymuje Tormey, jest błędna, a głównie dlatego, że nie dysponujemy żadnymi środkami po temu, aby ją potwierdzić czy podważyć.

Poglądy na temat sztuki są wyłącznie poglądami na ten temat; nie aspirują do rozstrzygnięcia czegokolwiek odnośnie źródła jej powstania. Stwierdzenie, że oto artysta doświadczył uczucia korespondującego z jakościami ekspresyjnymi zawartymi w jego dziele, mogłoby być uznane za prawdę analityczną; ale żaden przedstawiciel teorii ekspresji, zauważa Tormey, „nie pragnie domagać się, aby teoria ekspresji była pustą i jednocześnie niekwestionowaną prawdą”⁹.

Zgadzam się z tym, że żaden przedstawiciel teorii ekspresji nie oczekuje, aby jego stanowisko było prawdziwe w sensie analitycznym. Czymże więc ono jest, skoro wiedzie bez wyjątku wszystkich tych teoretyków do tego, że popełniają ten sam błąd w kwestii związku dzieła sztuki z procesem twórczym? Zgodnie z Tormeyem, ci teoretycy nie rozumieją wyrażenia „ekspresja” czy „ekspresyjny” i nie mogą pojąć, że poglądy dotyczące dzieła sztuki są jedynie opiniami na temat dzieła jako takiego i nie muszą dotyczyć aktu ekspresji”¹⁰. Prześledźmy to stanowisko krytyczne.

Pojęcia „ekspresja” i „ekspresyjny” odgrywają, w sensie logicznym, odmienną rolę, bo drugi z terminów zakłada wniosek. Oto mówimy: „Jego ruch ręki był wrazem zniecierpliwienia”. Tutaj słowo „wyraz”, „ekspresja” oznacza wewnętrzny stan zniecierpliwienia. W tym wypadku możemy słowo „wyraz” zamienić słowem „pełen wyrazu”, „ekspresyjny” i sens całego wyrażenia nie ulegnie zmianie. Ale są przypadki, kiedy podobna zamiana nie jest możliwa, bowiem „pełen wyrazu” jest, w odróżnieniu od „wyraz”, terminem nieprzechodnym, czy wyrażeniem jednopredykatywnym. Inaczej mówiąc, jest to pojęcie opisowe i jako takie nie może być użyte jako fundujące wniosek. Toteż wyrażenie „Livia ma twarz pełną wyrazu” nie pociąga za sobą wniosku, że Livia potrafi wyrażać swoje uczucia. Innymi słowy, to wyrażenie nie opisuje relacji pomiędzy jej twarzą a jej uczuciami wewnętrznymi. Jakaś osoba może *manifestować* złość bez konieczności *przeżywania* złości. To, co ujawnia jej twarz, nie oznacza ani nie wskazuje na to, że mamy do czynienia z ujawnianiem wewnętrznych napięć psychiki. Wyraz

⁸ Ibidem, s. 104.

⁹ Ibidem, s. 106.

¹⁰ Ibidem.

twarży ujawnia jedynie, że jest ona „pełna wyrazu”, „ekspresyjna”, a to są zawsze określenia wieloznaczne. Reprezentanci teorii ekspresji błędnie odczytują i niewłaściwie stosują pojęcia „ekspresyjny”, które jest terminem wieloznacznym; gdyby było ono terminem przechodnim, to podobnie jak w sprawie wyrażania uczuć, usprawidliwiałoby orzekanie o psychice artystów na podstawie ekspresyjnych właściwości ich dzieł. Aby zilustrować to, co zostało powiedziane, Tormey wziął za przykład muzykę, aby wykazać, jak wyrażenie „ekspresyjny” jest zazwyczaj używane w celach opisowych w tej dziedzinie sztuki: tak mianowicie, jakby pogląd na temat ekspresyjnych właściwości utworu muzycznego był równocześnie poglądem na temat tegoż utworu.

Tormey przyznaje, że wyrażenie „ekspresyjny” może być stosowane w odniesieniu do dzieł sztuki, w jego konkludującym sensie, to znaczy, w sensie wyrażenia „ekspresja”, np. w takich przypadkach, kiedy maniera artysty odsłania typ jego charakteru psychicznego. Jednak ten wzgląd — utrzymuje Tormey — nie przysparza argumentów na rzecz teorii ekspresji. Dlaczego? Ponieważ podstawowym oczekiwaniem jej reprezentanta jest to, aby jakości ekspresyjne dzieła sztuki były obiektywizacją nastroju przeżywanego przez artystę i świadomie umiejscowionego w jego dziele. Taki pogląd zakłada, że winniśmy móc rozpoznać owe „zobiektywizowane uczucia” bez konieczności odwywania się do „dodatkowych podstaw postrzeżeń naszych wiedzy”¹¹. Co wszelako, jak już widzieliśmy, nie jest możliwe. Może bardziej właściwym byłoby stwierdzenie, że związek zachodzący pomiędzy artystą a jego dziełem jest z rodzaju „działania, czy twórczości. Artysta nie wyraża czegoś, co jest potem wtopione w jego dzieło za pomocą alchemicznej transformacji; on po prostu tworzy ekspresyjny przedmiot”¹².

OCENA KRYTYCZNA

Nie jest wykluczone, że artysta, tworząc swoje dzieło, nie wyraża samego siebie oraz że dzieło nie jest przejawem jakiegoś wcześniejszego aktu ekspresji. Jest też możliwe, że to nie wyrażanie jakości estetycznych sprawia, iż przedmiot jest dziełem sztuki. Nie sądzę jednak, aby kierunek rozumowania Tormeya był przekonujący. Wiele z jego argumentów skierowanych przeciwko teorii ekspresji nie stosuje się do poglądów sformułowanych przez Deweya.

A. Pierwsze zastrzeżenie, jakie Tormey zgłasza pod adresem Deweya jest takie, że nie wiemy, czy artysta wyraża samego siebie w trakcie tworzenia dzieła, a to dlatego, że proces twórczy ma charakter subiektywny i osobisty i z tego względu nie może być poddany empirycznemu badaniu. Winniśmy więc zapytać: co to znaczy dla artysty, że on sam siebie wyraża? Jak jest realizowany ów akt ekspresji? W swojej krytyce Tormey wybrał do oceny tylko jedną stronę teorii

¹¹ Ibidem, s. 118.

¹² Ibidem, s. 123.

Deweya, zwracając szczególną uwagę na warunki, które umożliwiają zaistnienie aktu wyrażania:

1. Twórca musi przeżyć doświadczenie jakiegoś impulsu czy emocjonalnego rozładowania.

2. Treść tegoż impulsu musi być wyrazista, uporządkowana i nasycona jakąś wartością.

3. Wreszcie owa treść musi zostać zmaterializowana w środku wyrazu.

Niestety, Tormey nie zwrócił dostatecznej uwagi na analizy Deweya dotycząca dynamiki aktu ekspresji, na to, jak ów akt przebiega, a to jest właśnie sedno sprawy. Problem ten można wyrazić za pomocą pytania: czy akt ekspresji twórczej zawiera jakąś emocję wtopioną następnie w materialny środek wyrazu? Pomysł o takim przekazywaniu emocji czy uczucia (które jest przecież wydarzeniem typu materialnego) w kierunku tworzywa będącego faktem fizycznym, nawiązuje wprost do teorii Descartesa¹³. To znaczy, że wyobrażenie o intencjonalnym zmaterializowaniu nastroju w określonym tworzywie jest ściśle związane z istnieniem umysłu, zaś emocja jest taką jego treścią, która jest celowo ukształtowana po to, aby ją zobiektywizować w obiekcie zewnętrznym wobec twórcy. Otóż Dewey nie akceptuje takiego poglądu. Dobitnie i wielokrotnie go odrzucał i nie raz odżegnywał się od poglądu, że umysł jest z gruntu odmiennym rodzajem istnienia, niezależnym od ciała. Jego rozważania na temat tego, jak artysta tworzy swoje dzieło, są bliższe fenomenologii, niż psychologii, dlatego myślę, że jest to dostateczny argument na poparcie tezy, iż Dewey nie wikła się w trudności, które imputuje mu Tormey. Wyjaśnijmy więc punkt widzenia Deweya, co umożliwi jego obronę.

Po pierwsze, Dewey wyraźnie odrzuca Kartezjański model wyjaśniania, zgodnie z którym ekspresja (wyrażanie) polega na przenoszeniu określonego nastroju na materialne medium — i to z dwóch powodów. Po pierwsze, owo medium jest postrzegane jako oddzielone od aktu wyrażania; ale Dewey przekonuje, że „związek, jaki zachodzi między medium a aktem wyrażania ma charakter wewnętrzny”¹⁴. Jest on przy tym organiczny i wyraża wzajemne oddziaływanie. W akcie procesu twórczego artysta działa na medium, próbuje odkryć jego możliwości i właściwości oraz poddać je własnej woli. Ale także czerpie z nich inspirację, bo przedmiot prowokuje go i wiedzie ku nowym pomysłom, wskazując niejako drogę rozwiązania tego, co właśnie ma być opracowane. Stąd widać, że ekspresja jest integralnym i rozwijającym się procesem, w którym każdy element aktu twórczego narasta stopniowo i znajduje swoje miejsce w ostatecznej formule dzieła. Toteż takie pojęcia jak materializacja” czy „obiektywizacja” nie powinny tutaj oznaczać aktu przenoszenia czy „chwilowego emitowania”¹⁵, bo oznaczają uporczywe modelowanie medium w taki sposób, że forma, której przedmiot nabywa pod wprawną dłoń artysty,

¹³ Zob.: R. Shiner: *The Mental Life of a Work of Art*. "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. VL, 1982, s. 253.

¹⁴ *Art as Experience*, s. 64.

¹⁵ *Ibidem*, s. 67.

uzyska określone właściwości. Dewey wychodzi od stwierdzenia, że środek wyrazu jako przedmiot — nie odczuwa i nie jest wyposażony w coś na kształt duszy ludzkiej, ale tak czy inaczej podczas procesu twórczego nabywa nowego charakteru. Artysta nie postrzega go jako martwego kawałka materii, ale jako pewną realność obdarzoną związkami i możliwościami określonej formy, która w specyficzny sposób wpływa na ludzkie wyobrażenia. Tak zatem przedmiot przestaje być wyizolowanym faktem zewnętrznym, a staje się integralnym składnikiem świadomości twórczej artysty, zapładnia jego wrażliwość i pomysłowość, stając się trwałym elementem procesu twórczego. Tak przedmiot rozszerza i pogłębia zakres tegoż procesu poprzez informowanie świadomości o tym, co jest możliwe do osiągnięcia, ale i sam otrzymuje od niej nowy bodziec w trakcie obróbki, abowiem każda kolejna modyfikacja, jaką artysta wprowadza, współtworzy jednocześnie nową wersję pojawiających się możliwości¹⁶.

Po drugie, zawartości i rezultat aktu ekspresji nie jest równy określonej emocji czy uczuciu. To znaczy, że artysta w takim akcie nie poszukuje sposobu, aby zobjektywizować szczególną emocję w obiekcie, nad którym właśnie pracuje. Niektórzy krytycy teorii ekspresji przyjęli więc, że zawartością takiego aktu jest „wzruszenie” i że w pewnym momencie artysta „chwytą” je, a następnie zmierza do tego, aby je przenieść na przedmiot. Nie rozumiem tego, dlaczego niektórzy estetycy, od Kanta do Crocego, Collingwooda i Deweya nadają temu stereotypowi miano ekspresji. Dewey np. obstaje przy tym, że „mniemanie, iż ekspresja jest bezpośrednim wyrażeniem emocji gromadzonej w niej samej, dowodzi logicznie, że indywidualizacja jest zdradliwa i powierzchowna. Zgodnie z powyższym, strach jest strachem, poryw emocji jest porywem, a miłość — miłością; każde z nich jest czymś ogólnym, zaś wewnętrznie różnicowanym odmienną intensywnością”¹⁷.

Pogląd, że ekspresję cechuje przekazywanie przedmiotowi określonego nastroju, pociąga za sobą dwie fałszywe konsekwencje:

1. Dzieła sztuki mogą być oceniane na podstawie nastroju, jaki wyrażają.
2. Takie ludzkie emocje jak strach, nienawiść czy miłość są ściśle określone i definiowalne.

Jednak żadne z powyższych założeń nie jest uzasadnione¹⁸. W przeciwieństwie do powyższego stanowiska Dewey utrzymuje, że nastrój jest zawsze odpowiedzią na obiektywną sytuację, tj. na czyjaś miłość, nienawiść czy zdradę. Tylko wówczas emocja się pojawia, nabiera właściwej głębi, intensywności i kierunku, bo jest wzajemnie sprzężona z tą sytuacją. „Otóż w rzeczywistości emocja jest **ku**, **od** czy **w związku** z czymś obiektywnym, zarówno z tym, co istnieje w sferze faktów, jak i z tym, co istnieje w sferze idei. Emocja jest związana z uwikłaniem w sytuację, z której nie znamy wyjścia i w którą moje własne ja,

¹⁶ Ibidem, s. 75.

¹⁷ Ibidem, s. 67.

¹⁸ Ibidem, s. 67.

poruszone ową emocją, jest żywotnie zaangażowane. Takie sytuacje powodują depresję, stan zagrożenia, nietolerancji czy radosnego uniesienia¹⁹.

Z powyższego winno wynikać, że emocja nie jest treścią aktu ekspresji czy dzieła sztuki. To, co artysta tworzy czy wyraża, jest — jak zamierzam dowieść — jakością estetyczną, czy treścią estetyczną, której terenem umiejscowienia jest dzieło sztuki. Ale z faktu, że artysta nie zakłada swojej emocji w akcie ekspresji nie wynika, że nie jest ona podstawowym czynnikiem w akcie tworzenia. Jak już sygnalizowałem, reakcja artysty na jego osobowość ma przede wszystkim charakter emocjonalny. Zatem wypada raczej powiedzieć, że nastrój jest jakimś pierwotnym *arché* w procesie twórczym, jest tworzywem, z którego dzieło jest tworzone jako dzieło sztuki właśnie i jako taki, nastrój odgrywa dwie ważne role w procesie tworzenia:

1. Jest zasadą jednoczącą akt ekspresji i, co za tym idzie, jednoczącą dzieło sztuki. Odruch emocjonalny, jaki artysta czerpie z samego siebie jest tym, co spaja różne elementy aktu twórczego i determinuje jego *wewnętrzną logikę*. Ta logika ujawnia się stopniowo jako zysk, jako zdobycz aktu twórczego. Początkowo jest ona ukryta w zamyśle w pierwotnej idei i emocji, które właściwie stanowią punkt wyjścia. Jeżeli więc, z jakichś powodów, artysta gwałci ten strumień inspiracji i swoje wewnętrzne impulsy, to dzieło przedstawia się nam jako wymyślone, jako wyraz sztucznej idei, którą artysta narzucił dziełu traktując ją jako obcy element czy porządek. Tę cechę aktu twórczego nazywam problemem szczerości w sztuce. Mówiąc więc, że dzieło sztuki spełnia taki wymóg szczerości, oświadczam, że jest ono prawdziwe w stosunku do owej logiki, która legła u jego podstaw.

„W rozwoju aktu ekspresji — mówi Dewey — nastrój działa podobnie do mangesu przyciągającego odpowiedni metal: jest to nastrój już uprzednio pobudzony. Wybór i porządkowanie tworzywa są więc od samego początku funkcją doświadczenia emocji”²⁰. Ale tak mówiąc jednocześnie przeczy się temu, że emocja jest treścią aktu ekspresji: jest ona medium, w którym i poprzez które akt ekspresji ma miejsce²¹.

2. Emocje, wzruszenie — to nośniki artystycznego tworzenia, ponieważ artysta, inaczej niż filozof czy przyrodnik, którzy myślą pojęciami czy w sposób dyskursywny, myśli emocjonalnie. Jak wiemy, artysta myśli sposobami wyrażania swojego tworzywa ruchu, marmuru czy słów. Ale jak on to czyni? Po pierwsze, artysta próbuje zrozumieć i uchwycić jakości swojego medium, swojego artystycznego tworzywa: skupia swoją uwagę na jego możliwościach i relacjach, zaś szczególnie na formie, którą ono może nabyć. Takie rozpoznanie, jak wiemy, nie zachodzi w jednym akcie, ale narasta stopniowo jako rezultat wzajemnego powiązania, które prowadzi do twórczej wyobraźni. Celem artysty jest odkryć sposoby, dzięki którym może zaistnieć spotkanie owego tworzywa

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 69.

²¹ Ibidem.

i jego odzew na oczekiwania rozwijającego się zamysłu, po to, aby zobaczyć, czy można dostosować doń emocjonalny wizerunek w jego najpełniejszym, wyrażalnym sensie. Tenże sens, znaczenie treści wzruszenia, stwierdza Dewey, jest wyjątkowe i zwykle odporne wobec sposobów pojęciowej komunikacji. Oto dlaczego artysta wykorzystuje inne środki wyrazu²².

Ale, po drugie, to rozpoznanie zachodzi tylko wówczas, kiedy artysta modyfikuje swoje środki wyrazu stosownie do pojawiających się emocji konstytuujących strukturę aktu twórczego. Ogólnie wiadomo, że artysta zmienia swoje środki tak, jak postępuje proces twórczy. Ale nia wiadomo, czy podobna modyfikacja zachodzi w obrębie twórczej świadomości, ponieważ, jak widzieliśmy wcześniej, każda zmiana wprowadzona do środków wyrazu inspiruje artystę i otwiera nowe możliwości tworzenia. Te obydwa czynniki „są także stopniowo kształtowane; one także muszą być poddane kontroli. Ta modyfikacja jest budowaniem prawdziwie ekspresyjnego aktu”²³.

Zdolność wzajemnej korespondencji z medium i porządkowania go w twórczej wyobraźni za pomocą właściwych mu środków artykulacji czy wyrażania, jest, jak sądzę, samym sercem aktu ekspresji, ponieważ w takich właśnie okolicznościach przedmiot otrzymuje formę zapisaną w emocjonalnym pomyśle czy impulsie. Zyskując ją, otrzymuje także określone jakości i znaczenia, które artysta w końcu akceptuje jako te treści, które zamierza przekazać odbiorcy. Ale tenże akt, który w ujęciu fenomenologicznym ma charakter subiektywny, nie polega na „przekazywaniu” określonego wzruszenia przedmiotowi, on nadal jest aktem ekspresji i jest taki dlatego, że jest aktem tworzenia. Tym, co jest tworzone, jest osobliwa, nowatorska forma, którą niektórzy estetycy nazwali „doniosłą”, „wyrazistą”, „symboliczną” czy „celową”. To, co ją czyni właśnie taką, to posiadanie jakości estetycznych. Jedność tych jakości, które istnieją jako możliwości w dziele sztuki, jest tym, co zwykle nazywamy „przedmiotem estetycznym”. Sfera tegoż przedmiotu, to królestwo estetycznych treści.

B. Drugie zastrzeżenie, jakie wytacza Tormey przeciwko teorii ekspresji jest takie, że jakości ekspresyjne dzieła sztuki nie decydują o tym, iż akt ekspresji jest wcześniejszy czy ważniejszy. To stanowisko zakłada, w przeciwieństwie do tego, co mówił Dewey, że nie ma żadnego koniecznego związku pomiędzy aktem ekspresji a jego rezultatem. Przeto rozumienie dzieła sztuki i jego ocena nie wymagają, czy nie zawierają rozumienia bądź oceny aktu twórczego. Ocena tegoż zastrzeżenia winna wychodzić od rozważenia następującej kwestii: co Dewey ma na myśli charakteryzując tę relację jako należącą do typu organicznego? Jestem skłonny uznać, że Tormey opacznie rekonstruuje Deweya rozumienie związku, jaki zachodzi pomiędzy aktem wyrażania i jego wynikiem, a to z następujących powodów.

Jak tego dowodziliśmy wcześniej, Dewey nie sądzi, aby istniał analogiczny związek pomiędzy jakościami ekspresyjnymi dzieła sztuki a emocjami, które

²² Ibidem, s. 74.

²³ Ibidem.

zostały przeznaczone do wyrażenia w trakcie aktu ekspresji, nie tylko dlatego, że treścią ekspresji nie jest emocja jako taka, ale szczególnie dlatego, że ostateczny rezultat jest sam przez się *potencjalnym* dziełem sztuki. To znaczy — potencjalnym doświadczeniem estetycznym. W przeciwieństwie do tego, co Tormey pisał o stanowisku Deweya: jakości są tym, co zostało wyrażone przez artystę, zatem nie mogą one być opatrzone przymiotnikiem „ekspresyjne”, bo to dzieło sztuki jest ekspresyjne.

Jednak Tormey, niestety, konsekwentnie mówił o „jakościach ekspresyjnych”, o czym Dewey nie mówił nigdy. A to rozróżnienie ma kapitalne znaczenie, ponieważ kieruje naszą uwagę na znaczenie i status jakości estetycznych w analizie związku, jaki zachodzi pomiędzy dziełem sztuki a aktem ekspresji. Zatem od początku winniśmy wprowadzić rozróżnienie pomiędzy „dziełem sztuki” a „przedmiotem estetycznym”. Dewey nagminnie mówił o *autentycznym* dziele sztuki, ale to, co rozumiemy przez to wyrażenie, to właśnie jedność, harmonia jakości estetycznych, zarówno zmysłowych jak i ludzkich, ożywianych w doświadczeniu estetycznym. Pisze on: „Podstawowy błąd polega na pomieszaniu produktu fizycznego z postrzeganym przedmiotem estetycznym. Posąg, w sensie fizyczny, jest jedynie bryłą marmuru. Jest nieruchomy i — na ile pozwala ząb czasu — trwały. Ale utożsamiać materialną bryłę z posągiem, to znaczy z dziełem sztuki, albo identyfikować barwniki na płótnie z obrazem, to czyste szaleństwo”²⁴. Autentyczne dzieło sztuki istnieje na zasadzie współdziałania z odbiorcą: „dzieło sztuki zdarza się wówczas, kiedy istota ludzka współdziała z wytworem artysty, tak, że wynikiem takiego doświadczenia jest poczucie przyjemności wywołane emitowanymi przez to dzieło właściwościami”²⁵.

Powyższe cytaty domagają się komentarza.

1. Kiedy mówimy, że dzieło sztuki jest przedmiotem ekspresywnym, to rozumiemy tyle, że posiada ono przymioty estetyczne, co właśnie wyróżnia go spośród pospolitych przedmiotów. Ale te właściwości nie są, wbrew Tormey’owi, dane jako już gotowe cechy, które możemy dostrzec w zwyczajnym akcie postrzegania. Istnieją one w dziele sztuki jedynie jako możliwości i oczekują na wydobycie. Jak to uczynić — to mnie tu nie interesuje. Wspominam o tym jedynie dlatego, aby uwypuklić ten moment, że wyrazistość dzieła sztuki obejmuje w sobie jego zdolność do umożliwiania estetycznego doświadczenia.

2. Znaczenie i zasięg jakości, które artysta „ucieleśnia” (w rozumieniu Deweya) w swoim materialnym medium, nie są nigdy ściśle określone czy jakoś oznaczone. To, co artysta tworzy, jest zawsze możliwym doświadczeniem, którego granice nigdy nie są wyczerpane. Nawet artysta zbliża się do swego dzieła jako obserwator wówczas, gdy je ukończy i jeszcze wówczas usiłuje z niego wydobyć jakąś nową treść. W tym właśnie sensie Dewey powołuje się na Matisse’a mówiąc: „gdy obraz jest skończony, jest on niby nowo narodzone

²⁴ Ibidem, s. 219.

²⁵ Ibidem, s. 214.

dziecię. Artysta potrzebuje dystansu, aby je dostatecznie zrozumieć²⁶. Co więcej — jest absurdem pytać o to, co artysta **rzeczywiście** chciał wyrazić poprzez swoje dzieło. On, w gruncie rzeczy, odnajduje w nim różne znaczenia i różne treści każdego dnia, o każdej godzinie i na różnych etapach swojego twórczego rozwoju. Gdyby miał się wypowiedzieć, to mógłby stwierdzić: „Rozumiałem przez to *tylę*, a *tylę* oznacza wszystko, cokolwiek ty lub ktokolwiek inny potrafi z mojego dzieła wydobyć w sposób szczerzy, wywiedziony z własnego, życiowego doświadczenia”²⁷. Z tego widzimy, że to, co artysta tworzy, jest zawsze otwartą możliwością dla twórczego i ciągłego wzbogacanego doświadczenia.

Podkreślam to tylko po to, aby wskazać, w przeciwieństwie do Tormeya, że nie ma żadnego analogicznego związku między dziełem sztuki a aktem ekspresji. Sądzę, że taki związek nie ma też charakteru osobistego, to znaczy, że artysta w trakcie procesu twórczego nie poszukuje możliwości wyrażenia własnej osobowości, nawet wówczas, jeśli jego dzieło nosi w sobie jego osobiste piętno. Ponieważ aktywność twórcza, jaką on przeżywa, zachodzi jedynie w obrębie jego własnych dyspozycji: uczuć, myśli, wartości czy oczekiwań, które składają się jedynie na strukturę jego świadomości²⁸. To, co artysta wyraża, jest funkcją jego aktywności, zaś dzieło jest artystycznym wyrażeniem tej aktywności jako integralnego doświadczenia, którego formalna struktura jest próbą uchwycenia głębi sensu przeżywanego przez artystę w trakcie procesu twórczego. Proces ten jest osobisty tylko w tym sensie, że jest realizowany przez szczególną osobę. Ta szczególność, oraz szczególność środków wyrazu składają się na unikatowość i niepowtarzalność dzieła²⁹.

Stąd wynika, że — w przeciwieństwie do Tormeya — dzieło sztuki nie jest sensacją, wydarzeniem typu autobiograficznego. Toteż poglądy dotyczące dzieła sztuki nie mogą być podważane przez odwoływanie się do wewnętrznych odczuć artysty. Przeciwnie, dla Deweya dzieło jest skończone wówczas, gdy nabiera niezależnego statusu, jest ono rozumiane i oceniane nie na podstawie swoich źródeł, ale ze względu na posiadane właściwości. Kiedy więc Dewey mówi, że związek między aktem ekspresji a jego rezultatem ma „organiczny” charakter, to chodzi mu o to, że dzielą one zasadniczo tę samą treść, tj. sens stworzony i zobiektywizowany w dziele. Rozpoznanie tej relacji ma bardziej charakter ontologiczny niż logiczny, to znaczy, że nie „wyprowadzamy” istnienia pierwotnego aktu ekspresji z obecności „jakości ekspresyjnych” dzieła sztuki, lecz doświadczamy artystę w jego dziele. Dzieło *odslania* artystę nie jako poszczególną indywidualność, ale jako artystę właśnie, głównie dlatego, że przedmiot estetyczny, który penetrujemy w estetycznej percepcji, jest światem człowieka. Zatem, w sensie poznawczym, jest to dzieło sztuki, które wiedzie nas w kierunku artysty, nie zaś odwrotnie. Ale z faktu, że postępujemy od dzieła w kierunku aktu twórczego nie wynika bezwzględnie to, że odwrotny kierunek postępowania nie

²⁶ *Art nad Experience*, s. 106.

²⁷ *Ibidem*, s. 108—109.

²⁸ *Ibidem*, s. 89.

²⁹ *Ibidem*, s. 90.

jest zgodny z naszym rozumieniem dzieła. Dewey jasno dowodzi, że „teoria estetyki jest związana z rozumieniem, intuicją nie pozbawioną oświadczeń o przeżywanym zachwycie, zaś stymulację takiego wybuchu emocji często nazywa się oceną dzieła. Jest całkiem możliwe, że doznajemy radości z powodu kolorystyki kwiatów i ich delikatnego aromatu, nie posiadając jakiegokolwiek wiedzy o tych roślinach. Ale jeśli ktoś zada sobie trud, aby *zrozumieć* owe kwitnące rośliny, to będzie zmuszony do wyszukania wiadomości o wzajemnym oddziaływaniu gleby, atmosfery, wody, oświetlenia, tj. warunków wzrostu roślin”³⁰. Podobnie, jeśli ktoś ma *zrozumieć*, co to znaczy, iż coś jest artystyczne, to musi kroczyć ponad owym przedmiotem — aż do jego źródeł, jego genezy. Tę genezę traktujemy jako szkielet estetyki, a dynamikę jako podstawę aktu twórczego. Takie jest, ogłoszone przez Deweya, wyjaśnienie omawianego problemu, które ma przełomowe znaczenie w ocenie roli, jaką sztuka odgrywa w ludzkim życiu³¹.

Przekład
Witold Mackiewicz

³⁰ Ibidem, s. 4.

³¹ Ibidem, s. 82—91.