

# Bogna J. Obidzińska

---

## Bernard Berenson: estetyka dystansu

---

Sztuka i Filozofia 25, 109-122

---

2004

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.

Bogna J. Obidzińska

## BERNARD BERENSON: ESTETYKA DYSTANSU

### BERENSON A ESTETYKA WSPÓŁCZESNA

Bernard Berenson, jeden z wiodących przedstawicieli The Aesthetic Movement, najbardziej znany jest niewątpliwie z trafności dokonanych atrybucji dawnych, niezidentyfikowanych obrazów, szczególnie włoskiego prerenesansu i wczesnego renesansu. Przez ponad pół wieku, od lat dziewięćdziesiątych XIX w. po późne lata pięćdziesiąte, a poprzez swoje pisma nawet jeszcze po śmierci w 1959 r., był w tej materii niezrównanym autorytetem. W swojej ocenie, sukcesy zawdzięczał przede wszystkim wrażliwości estetycznej, którą był obdarzony. Przeżyciem estetycznym „posługiwał się” na równi z tradycyjnymi narzędziami historyka i krytyka sztuki<sup>1</sup>. Swą sławę umocnił jednakże dzięki autorstwu jednego z najgłośniejszych kryteriów estetycznych XX w. – kryterium *wartości dotykowych*. Według Berensona, „dla malarza ważne jest nie tylko widzenie, ale również zmysł dotyku, namacalność świata – (...) ów zmysł ustala trójwymiarowość rzeczy i relacje przestrzenne”<sup>2</sup>. Wprowadzenie powyższego kryterium umożliwiło Berensonowi, jak twierdził, dostrzeżenie wartości estetycznych także w malarstwie współczesnym, niefiguratywnym i ekspresyjnym (!) – to on pierwszy bronił przed atakami krytyków i kupował m.in. dzieła Matisse’a<sup>3</sup>. Oczywiście, podobnie jak teorie większości przedstawicieli The Aesthetic Movement, nowatorska myśl Berensona spotkała się z licznymi, niejednokrotnie sprzecznymi, zarzutami – o formalizm z jednej strony, o naturalizm i sensualizm z drugiej, ale także o lekceważenie teoretycznego zaangażowania sztuki czy o niezrozumienie istoty sztuki klasycznej itp.<sup>4</sup> Wszystkie one brały się jednak z przeoczenia zarówno psychologicznych, jak i teoretycznych założeń tej koncepcji,

---

<sup>1</sup> Dał temu wyraz np. w *Essays in Appreciation*, London 1958, szczególnie w części *Wishful Attributions*, por. s. 94–100.

<sup>2</sup> J. Woźniakowski, *Odrodzenie, Berenson i my*, Znak 1959, nr 9 (61/62), s. 1647.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

i nie przetrwały siły argumentów, które Berenson wytaczał w kolejnych pracach<sup>5</sup>. W efekcie myśl jego okazała się niezwykle nośna i inspirująca zarówno dla myślicieli jemu współczesnych (jak Clive Bell), jak i późniejszych (jak Suzanne K. Langer, Maurice Merleau-Ponty).

Mimo to podejście Berensona do sztuki stanowiło atrakcyjne *novum* nie tylko przed wiekiem. Obecnie, gdy krytyka sztuki bezsilnie aspiruje do nowoczesnego „otwarcia”, do „obiektywności”, uniezależnienia się od licznych uwarunkowań politycznych, społecznych, kulturowych, a także ekonomicznych, „oswobodzicielska” myśl estetyczna Berensona pozostaje niezwykle atrakcyjna zarówno dla twórców i odbiorców, jak też krytyków sztuki i filozofów.

Filozoficzne ugruntowanie tej myśli jest niezwykle bogate i w zawyły sposób przenika się z licznymi inspiracjami natury psychologicznej, socjologicznej i historycznej<sup>6</sup>. Mimo bogactwa tła, pomysł estetyczny Berensona jest swoisty, niezawisły, a co więcej, rysuje się na tym tle ostro i wyraźnie.

### PRZEŻYCIE ESTETYCZNE

Charakteryzując przeżycie estetyczne, Berenson pisze: „w sztukach plastycznych momentem estetycznym jest ta błyskawiczna chwila, tak krótka, że niemal bezczasowa, kiedy obserwujący staje w zjednoczeniu z dziełem sztuki, na które patrzy (...). Przestaje być swoim zwykłym sobą, a obraz, budynek, rzeźba, widok lub ich estetyczna aktualizacja nie pozostaje już na zewnątrz niego. Ich dwie rzeczywistości stają się jednością; czas i przestrzeń zostają rozwiązane, a obserwator jest pochwycony przez zawłaszczającą świadomość”<sup>7</sup>. Określenie tego przeżycia mistycznym w dalszym ciągu wywodu Berensona nie jest zaskakujące. Zaskakującym natomiast jest fakt, że dokonujące się w przeżyciu estetycznym przekroczenie przestrzenności (a zarazem czasowości) możliwe jest we-

<sup>5</sup> Rozpiętość czasowa pomiędzy wczesnymi a dojrzałymi publikacjami Berensona była ogromna: np. sztandarowa praca *Italian Painters of the Renaissance* napisana została w 1896 r., natomiast *Aesthetics and History* czy *Piero della Francesca* w pół wieku później. Jak sam pisał, cenil „medytacyjne”, niespieszne tempo pracy, gdyż ułatwiał mu doprecyzowanie poglądów oraz bardziej syntetyczne ich ujęcie.

<sup>6</sup> Doskonałą analizę źródeł myśli Berensona prezentuje Ryszard Kasperowicz w książce pt. *Berenson i mistrzowie Odrodzenia*, Aureus, Kraków 2001.

<sup>7</sup> B. Berenson, „The Aesthetic Moment” (w:) *Aesthetics and History*, Doubleday and Company Inc., Garden City, New York 1953, s. 93.

dług autora powyższego fragmentu nie inaczej, jak na drodze specyficznego rozumianego doznania przestrzeni.

Berenson dość jednoznacznie umniejsza ekspresyjną funkcję sztuki (o czym będzie mowa w dalszym ciągu wywodu) i wyraża niechęć do badań *stricte* formalnych, historycznych i ikonologicznych, poświęcanych analizie znaków i symboli obecnych w przedstawieniach plastycznych<sup>8</sup>. Obie te postawy ograniczają zasadniczo poszukiwanie tradycyjnych wartości estetycznych przypisywanych sztukom plastycznym, takich jak piękno związane z realizacją wzniesłego tematu, piękno rozumiane jako doskonałość odwzorowania, czy nawet piękno rozumiane jako przyjemność w obcowaniu z danym przedmiotem (jak jest ono pojmowane np. w teorii estetycznej sensualistów angielskich, a szczególnie E. Burke'a).

Celem moich rozważań jest taka interpretacja myśli Berensona, która, poza zebraniem rozproszonych wątków, zrekonstruuje możliwy proces teoretyczny prowadzący od rafinacji przeżycia estetycznego do stopienia w tym przeżyciu elementu bezprzestrzenności doświadczenia z bezekspresyjnością sztuki.

Charakteryzując oddziaływanie sztuki (szczególnie dzieł sztuk plastycznych) wyróżnia się tu dwa walory (nie jakości!), które objawiają się w przeżyciu estetycznym. Osiągalne są one jedynie w doświadczeniu dzieł autorstwa najlepszych artystów (np. malarzy włoskiego quattrocenta). Pierwszy z nich Berenson określa mianem *tactile values* – tłumaczonym zazwyczaj na język polski jako wartości dotykowe, drugi określa jako *movement* – ruch. Oba występują w świadomości odbiorcy pod postacią *ideated sensations* – „wrażeń zideowanych”<sup>9</sup>, nie zaś bezpośrednich doznań zmysłowych. Wprowadzenie kategorii wrzeń zideowanych jest zabiegiem definicyjnym prowadzącym ku wydzieleniu problemu estetyczności

---

<sup>8</sup> Dał temu wyraz w swoim testamencie, przytaczanym przez J. Woźniakowskiego, *Odrodzenie...*, op. cit., s. 1643.

<sup>9</sup> Termin *ideated* w języku angielskim jest określeniem niespotykanym. Berenson wprowadza je umyślnie dla wyróżnienia specyfiki powstania i sposobu prezentowania się wrzeń zmysłowych w umyśle odbiorcy podczas przeżycia estetycznego. W polskich przekładach artykułów Berensona oraz w opracowaniach w języku polskim nie spotkałam się z przykładem tego pojęcia ani jemu pokrewnych (jak *to ideate, ideation*). Z powyższego względu wprowadzam neologizmy: „zideowane”, „ideować”, „ideowanie”. Jak mi się wydaje, najlepiej oddają one dążenie autora, by wyrazić związek genetyczny między abstraktem, ideą a danymi pochodzącymi z doświadczenia zmysłowego.

z dziedziny psychologii zmysłowości, który jednakże nie wiąże go z żadną normatywną wykładnią formalną. Ideujące kodowanie wrażeń zmysłowych pochodzących z kontaktu z dziełem sztuki, jakkolwiek zaledwie napomknięte przez autora, dokonuje się, jak reszta wywodu każe się domyślać, w sposób intymny, indywidualny i zależny od odbiorcy. Trudno ustalić natomiast, czy według Berensona wrażenia zmysłowe, na drodze kolejnych aktów abstrakcji pociągają za sobą tworzenie się w umyśle *idei*<sup>10</sup>, czy też *ideowanie*, co w myśl założeń kartezjańskich polega na każdorazowym przyporządkowaniu wrażeń *ideom* immanentnie przynależnym umysłowi. Ten brak samoświadomości ze strony Berensona zmusza nas do spojrzenia na problem w kontekście jego konsekwencji. Jest to istotne dla określenia statusu ontologicznego przeżycia estetycznego.

Jak słusznie zauważa Kasperowicz, Berenson kładzie specjalny nacisk na rozróżnienie pomiędzy „jakościami” a „wartościami”. Jakości formalne dwu dzieł mogą się istotnie od siebie różnić, podczas gdy oba dzieła będą posiadały tę samą wartość estetyczną – na przykład *dotykową*. W ten sposób, co potwierdza Kasperowicz, Berensonowi udaje się skutecznie uniknąć posądzenia o formalizm. Nawet, jeśli ruch i wartości dotykowe uważa za *charakterystyczne* dla konkretnej szkoły czy określonego kręgu artystów tworzących w podobnym stylu lub według wspólnego klucza malarskiego, to nie ogranicza ich występowania do tegoż. Wielokrotnie podkreśla, że każdą z wartości można odnaleźć osobno, w dziełach należących do tak różnych kręgów kulturowych i epok, jak japońskie drzeworyty czy XIX- i XX-wieczne obrazy Cezanne’a.

Wspomniany już ruch i wartości dotykowe wzbogacone są berensonowskimi *wartościami oddechowymi* (*respirational values*) oraz *wartościami trzewiowymi* (*visceral values*). Zarówno *wartości oddechowe*, jak i *wartości trzewiowe* definiowane są przez analogię do wartości dotykowych: „wartości trzewiowe mają się do barwy, jak wartości dotykowe do kształtu i wartości oddechowe do kompozycji przestrzeni”<sup>11</sup>.

Stawiając *wartości* na poziomie bazowym względem wymienionych *jakości* plastycznych (czyli trzech podstawowych środków formalnych malarstwa: barwy, kreski i relacji pomiędzy elementami) im-

<sup>10</sup> Por. S.K. Langer, „A chapter on Abstraction” (w:) *Problems of Art, ten Philosophical Essays*, Charles Scribner’s Sons, New York 1957.

<sup>11</sup> Por. B. Berenson, „Colour” (w:) *Aesthetics and History*, op. cit., s. 92.

plikuje się tu, po pierwsze, niebezpośredniość doznawania sztuki. Wprowadzone wcześniej określenie ‘z i d e o w a n e’ w odniesieniu do wrażeń fizycznych, zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych, sankcjonuje empiryczność doświadczenia estetycznego na sposób, co już było także wspomniane, określony jako przekraczający nią samą ku i d e i stanowiącej ogniwo spajające lockiański *bundle of perceptions* z berensonowskim momentem estetycznym.

Na trop określenia, czym różnią się *idee estetyczne* od idei w naukowym i filozoficznym znaczeniu tego terminu, naprowadzi nas opis funkcji poszczególnych *wartości*: „Obraz, poprzez wartości dotykowe odnosi się do naszych zideowanych zewnętrznych kontaktów; poprzez wartości trzewiowe do wszelkiego rodzaju odczuć wewnętrznych; a poprzez zideowane wartości oddechowe do naszych harmonijnych relacji w przestrzeni”<sup>12</sup>. Możemy wnioskować, że postrzeżenia empiryczne mają na gruncie sztuki znaczenie dopiero po przejściu przez teoretyczny filtr wartościowania kategoryzującego je według trzech bazowych szablonów: różnicy ontologicznej – szczególnie należącego do podmiotu poczucia różnicy pomiędzy nim samym a światem zewnętrznym; tożsamości wewnętrznej podmiotu; oraz możliwych relacji pomiędzy zewnętrznym a wewnętrznym układem odniesienia dla podmiotu. Jasnym się zatem staje, że berensonowski podział wartości estetycznych zakłada ich immanentność w aparacie poznawczym człowieka, jako kategorii kluczowych dla kontaktu ze światem w ogóle. *Idee* w sensie estetycznym nie różnią się zatem od idei w sensie filozoficznym. W jakim sensie filozoficznym jednak należy je rozumieć – platońskim, kartezjańskim, berkeleyowskim, kantowskim, a może husserlowskim? – by wymienić kilka najbardziej prawdopodobnych poszlak. Odpowiedź na to pytanie nasunie się w trakcie dalszych rozważań.

O ile schemat odnoszący wartości dotykowe, trzewiowe i oddechowe odpowiednio do konturu, koloru i kompozycji przedstawienia nie budzi niepokoju, to rozróżnienie na kontakty zewnętrzne i harmonijne relacje przestrzenne w odniesieniu do empirycznego doświadczenia rzeczywistości, może prowadzić do redundancji. Sam Berenson, pisząc o pochodzeniu wartości dotykowych i ich funkcji poznawczej, a za tym i estetycznej, największy nacisk kładzie na fakt, iż to one umożliwiają świadomość przestrzeni, czyli postrzeganie relacji pomiędzy otaczającymi przedmiotami. Wartości oddechowe wydają się

<sup>12</sup> Ibidem, s. 92.

zatem zbędne. Jeśli zwrócimy uwagę, że i sfera świadomości wyznaczana przez wartości trzewiowe jest w rzeczywistości tylko elementem komplementarnym w stosunku do sfery określanej mianem „stosunków z zewnątrz”, to cała opisana konstrukcja zdaje się tworem sztucznym i opartym na błędnym kole współzależności jej elementów. Czemu zatem ma ona służyć?

### WARTOŚCI DOTYKOWE

Berenson w następujący sposób opisuje wartości dotykowe: „wartości dotykowe pojawiają się w przedstawieniach przedmiotów posiadających masę [solid objects], kiedy są one ukazane nie jako odtworzenia (jakkolwiek by nie były one realistyczne), ale w sposób, który poruszy wyobraźnię do odczuwania ich masywności, ważenia ich ciężaru, urzeczywistnienia sobie ich możliwego oporu, szacowania ich odległości od nas; a który także zachęci nas, ciągle za pomocą wyobraźni, do zbliżenia się na odległość [właściwie bliskość – przyp. B.J.O.] dotyku, do pochwycenia ich lub do obejścia ich wokół”<sup>13</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć jeszcze i podkreślić, że, jak pisze Kasperowicz, „dotykowe złudzenie Berensona, jeśli tak można to sformułować, ma niezbyt wiele wspólnego z tradycyjnym rozumieniem złudzenia. Poddanie się wzrokowej iluzji przedstawienia jest równoznaczne z niwelacją choćby i momentalną dzieła sztuki jako układu form plastycznych, a zatem z unicestwieniem wartości dotykowych, czego rygorystyczny «system» Berensona nie dopuszcza”<sup>14</sup>.

Jakości, które są zdolne wywołać wartości dotykowe (czy też „zideowaną dotykalność”) osiągnane są w sposób doskonały przez niewielu malarzy, ale pojawiają się niezależnie od przyjętego przez malarza formalnego paradygmatu konstrukcji przestrzeni lub kompozycji dzieła<sup>15</sup>. Po wnikliwej lekturze przytoczonego fragmentu wydaje się, że sprawę budowania przez malarstwo przestrzeni należałoby ująć odwrotnie: umiejętność oddania przez artystę przedmiotów rozciągniętych tak, aby ich malarzkie przedstawienie wywoływało przeżycie wartości dotykowych stanowi

<sup>13</sup> Por. B. Berenson, „Tactile Values” (w:) *Aesthetics and History*, op. cit., s. 70.

<sup>14</sup> R. Kasperowicz, op. cit., s. 54.

<sup>15</sup> Jak zwraca uwagę R. Kasperowicz, teoria Berensona jest szalenie pojemna dla różnego rodzaju „kanonów formalnych”, o ile wszystkie one służą temu jednemu celowi, którym jest wzbudzenie przeżycia estetycznego (na drodze doznania przestrzenności i żywności [*life enhancement*]). Por. R. Kasperowicz, op. cit., przypis 48, s. 126–127.

o kompozycji dzieła i decyduje o ujęciu przestrzeni wewnętrznej obrazu niezależnie od stosowanych technik i środków formalnych.

Łatwo można spostrzec, że dokonuje się tutaj pewne utożsamienie, istotne z estetycznego punktu widzenia – konstrukcja przestrzeni tworząca dzieło sztuki dostępna jest odbiorcy poprzez doświadczenie estetyczne, a nie np. przez znajomość teorii i pewników formalnych sprawdzalnych obiektywnie (odległości pomiędzy elementami obrazu, odcienie, figury, tworzone przez nie napięcia itp.). W ten sposób na gruncie analizy przestrzeni w malarstwie, Berenson dokonuje przywrócenia sztuki polu poszukiwań estetycznych, z jednej strony (z punktu widzenia artysty) i źródłu doświadczeń estetycznych, z drugiej (w perspektywie odbiorcy). Pokazuje tym samym, że geniusz np. Piera della Francesca polega na czymś więcej niż znajomości geometrii. Berensonowi nie chodzi przy tym o sprawność w mieszaniu barwników czy o umiejętność rysowania. Dostrzegając i uwypuklając wartości dotykowe, wskazuje na nadrzędny cel przyświecający malarzom. Jest nim wywołanie u odbiorcy o d p o w i e d n i c h bardzo konkretnych, jednak: w r a ż e ń. Artystę interesuje nie tyle nauczenie odbiorcę czegoś, przedstawienie np. postaw moralnych, popisanie się zręcznością wpisywania trzech wymiarów w dwa, komunikowania własnych stanów emocjonalnych etc., co zmuszenie widza do przekroczenia granic swej wyobraźni, czyli poszerzenie jej wewnętrznej przestrzeni. Wracając do kwestii właściwego rozumienia idei na tym gruncie, wykluczyć musimy teorie filozoficzne określające pojęciem idei kategorie ogólne związane z poznaniem przedmiotów konkretnych. Idea w badanym sensie zdaje się odnosić do poziomu *metha* względem np. idei kartezjańskich, lockiańskich czy berkeleyowskich, związanych z matematycznymi, moralnymi i podobnymi uogólnieniami zjawisk empirycznych. Na gruncie filozofii Berensona mamy do czynienia z pojęciem idei jako p o l a m o ż l i w o ś c i dla ponadmysłowej p r e z e n t a c j i doznań o nacechowaniu empirycznym, w umyśle osoby wchodzącej w kontakt z dziełem.

Wpływając na odbiorcę tak, aby ten zmienił swoje nastawienie do przestrzeni i własnej obecności czasoprzestrzennej, dzieło przyznaje także inny (wyższy?) status samemu odbiorcy. Gdybyśmy chcieli klasyfikować zastane przez Berensona typy, można je podzielić na dwie grupy i z grubsza scharakteryzować w następujący sposób. Pierwszą grupę stanowiłby „historycy sztuki”, których w dziele interesują kategorie formalne, przynależność stylistyczna, temat, przesłanie społeczne, tło kulturowe itp., mogący jedynie określić dzieło jako „ciekawe”, „dojrzałe”, „głębokie”,



„wczesne”, „późne” etc. Drugą grupę stanowiliby spadkobiercy brytyjskiego sensualizmu: „hedoniści” i „sentymentalisci”, których odbiór sztuki ograniczony jest do przyjemności zmysłowych lub emocjonalnych (odpowiednio), a kategorie używane do opisu dzieł ograniczają się do takich: „śliczne”, „dekoracyjne”, „roztkliwiające”, „budzące poczucie wzniosłości”, „rozweselające” itp. Ta prowizoryczna typologia odbiorców sztuki mieszcząca się wewnątrz systemu Berensona<sup>16</sup> może włączać także specyficzne „krzyżówki” powyższych: np. „sentymentalista bazujący na historii dzieła” – osoba, która wartość estetyczną dzieła rozpoznawać będzie w swoich odczuciach prowokowanych przez całą jego teoretyczną i historyczną otoczkę. Nie wskażę żadnego miejsca w pismach Berensona, które by poniższy wniosek nasuwało bezpośrednio, jednak myślę, że w tej kategorii zmieściłby romantyków,<sup>17</sup> a także, co jednak wymagałoby głębszego uzasadnienia, hermeneutów. Nowy odbiorca, postulowany przez Berensona za ideałami renesansowymi, prawdziwy *dilettante*, musi przede wszystkim być zdolny do wnikliwej i subtelnej percepcji, ale także musi umieć zestroić swoją wyobraźnię z malarskimi jakościami przedstawięń w odpowiedni sposób: tak, by namalowane przedmioty, za pomocą wywoływanych wartości dotykowych, *ożywały*.

Wraz z wprowadzeniem tej ostatniej kategorii wkraczamy na kolejne pole niejasności, a zarazem wyjaśnień ze strony Berensona. Założenie, że dziełem sztuki jest obraz, który umożliwia postrzeżenie przedmiotów przedstawionych na obrazie jako *ożywionych*, leżące u podstaw przytoczonego postulatu dotyczącego odbiorcy, określa zarazem charakter i zakres przeżycia estetycznego.

## WITALNOŚĆ

Kasperowicz parafrazuje berensonowski wykład na temat *life enhancement* w następujący sposób: „odczucie dotykowe formy dzieła w perspektywie iluzji bryłowości czy trójwymiarowości przedmiotu ma raczej wymiar witalnego kontaktu, przeżycia «dotykowej» energii dzieła, która

<sup>16</sup> A także cały The Aesthetic Movement. Pomijam w moich rozważaniach myśl innych przedstawicieli ruchu, aczkolwiek istnieje bardzo wiele zgodności w tej mierze pomiędzy myślą Berensona a przesłaniem C. Bella i R. Fry’ a, a nawet Patera.

<sup>17</sup> W eseju poświęconym Piero della Francesca Berenson krytykuje troskę o wyraz uczuciowy malowanych postaci, co implikuje moim zdaniem krytykę romantyzmu, a jeszcze bardziej sentymentalizmu w sztuce. Por. B. Berenson, „Piero della Francesca”, *Zeszyty Literackie* 1999, nr 65, s. 80.

pulsuje w widzu aż do osiągnięcia stanu zjednoczenia z rzeczywistością dzieła w *quasi*-mistycznym «momencie estetycznym». (...) Wartości dotykowe są bowiem wzmocnieniem oraz intensyfikacją życia”<sup>18</sup>. Jak pokazuje dalej, berensonowska teoria intensyfikacji przez wartości dotykowe doznania własnego życia jako zlania się immanencji przeżywania i transcendencji samych postrzeżeń ma swoje źródła i uzasadnienie w rozlicznych pracach naukowych późnego XIX w. w zakresie psychologii widzenia<sup>19</sup>. Kasperowicz, jak i inni przytaczani przez niego badacze, mają niewątpliwie rację, iż ogromny wpływ na teorię Berensona miały koncepcje James’a i Hildebranda. Niemniej o wiele ciekawszy wydaje się jeszcze jeden trop, na który tylko pośrednio naprowadza Kasperowicz. Być może jest on nawet bliższy fenomenologii niż myśl zainspirowana późno przez Berensona odkrytym Wölfflinem.

W kluczowym punkcie późnej charakterystyki wartości dotykowych Berenson przytacza fragment wypowiedzi Bergsona zaczerpnięty z *Dwóch źródeł moralności i religii*. Oto on: „ciało jest zasadniczo tym, czym jest, po to by go dotykać; ma ono swoją określoną formę [w angielskim tłumaczeniu Berensona: *shape*] i rozmiar, niezależne od nas; zajmuje pewne miejsce w przestrzeni, i nie mogłoby go zmienić, nie potrzebując czasu, w którym zajmowałoby jedno po drugim, położenia pośrednie; wzrokowy obraz ciała, jaki posiadamy, byłby więc pozorem [w angielskim tłumaczeniu Berensona: *appearance*], którego zmiany należałoby wciąż korygować, odwołując się do obrazu dotykowego. Właśnie ten obraz byłby samą rzeczą, drugi zaś jedynie by ją zapowiadał”<sup>20</sup>. Zakładając, że powyższy fragment umieszczony jest w późnej pracy estetycznej Berensona z rozważa, zwróćmy uwagę na kontekst, z którego pochodzi, albowiem jest on brzemienisty we wskazówki dla interpretacji tej estetyki.

Bergson analizuje pochodzenie idei przetrwania ciała po śmierci człowieka (obecnej np. w mitologii) oraz jej rozumienie i wizualizację w różnych kulturach. Rozróżnia dwa sposoby percepcji każdego materialnego ciała, ludzkiego przede wszystkim – poprzez dotyk i poprzez wzrok. Ciało dotykalne, czyli świadomość całości wrażeń dotykowych związanych z ciałem, wiąże wyłącznie z doświadczeniem cielesności

<sup>18</sup> R. Kasperowicz, op. cit., s. 54.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 58–70.

<sup>20</sup> Fragment w tłumaczeniu polskim Piotra Kostyły SJ i Krzysztofa Skorulskiego SJ przytaczam za wydaniem pod red. T. Gadacza (w:) *Dwa źródła moralności i religii*, Znak, Kraków 1993, s. 134. Wersja oryginalna zob.: B. Berenson, *Aesthetics and History*, op. cit., s. 70.

w życiu doczesnym, ciało wzrokowe zaś zarówno z obrazami pamięciowymi, odbiciem własnego ciała w lustrze itp., dostępnymi w życiu doczesnym, jak i ze sposobem istnienia ciała po śmierci – pod postacią niedostępnego już dotykowi *wspomnienia*, lub też znanych z wielu mitologii figur cienia, duszy, anima, animus<sup>21</sup>. Ciało wzrokowe więc, pozostając jak najbardziej realnym aspektem postrzeżeniowym ciała jako całości, jest zarazem jego niepełną, „wybrakowaną” częścią. Elementem, którego brakuje, jest ciało dotkowe. Ciało wzrokowe dzięki temu nabiera własności „odcisku po pieczęci” – śladu, częściowej obecności, która wskazuje na nieobecność lub tylko przejściowe oddalenie własnej przyczyny. Wskazując na nieobecną część, ciało wzrokowe odnosi ją do doczesnego życia jako miejsca (sfery, żywiołu, „środowiska”) pełni swego istnienia.

Powróćmy teraz od powyższej interpretacji na grunt estetyki Beren-sona. Dzieło sztuki, przy pomocy jakości wzrokowych wyzwała u odbiorcy doznanie wrażeń o wartości dotkowej przedstawionych przedmiotów, które jako takie w przedstawieniu malarskim (w odróżnieniu np. od rzeźby), są nieobecne. Dochodzimy tutaj do następującego wniosku: pomysł na rozwiązanie kwestii wartości estetycznej sztuki poprzez zaangażowanie kategorii *tactile values* jako jakości powodujących moment estetycznego ożywiania dzieła, zjednoczenia wszystkich aspektów życia (istnienia duchowo-cieleśnego) jest u swych korzeni oparty na myśleniu głęboko symbolicznym, jakkolwiek kamuflowanym.

Pozostałe istotne jakości uczestniczące w malarstwie, a w szczególności te tworzące bazę dla przeżycia estetycznego (jak np. linie znaczące<sup>22</sup>), definiowane są poprzez odniesienie do ich zdolności oddawania wartości dotkowych, musimy zatem traktować je podobnie, w symbolizujący sposób<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, Znak, Kraków 1993, s. 130 i nn.

<sup>22</sup> Linia znacząca to (krzywa) kreska obrysowująca kontur postaci w taki sposób, że pozostając wartością wzrokową, oddaje wartość dotkową ciała obrysowanej postaci. Można powiedzieć, że odwrotnie do wartości wzrokowych w ogóle, linia znacząca jest obecnością czegoś, co w rzeczywistości nie istnieje. Jednak, będąc niejako antysymbolem, mieści się w tym samym schemacie. Por. B. Berenson, „Movement” (w:) *Aesthetics and History*, op. cit., s. 78–83.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 78–83, 94–100.

## RUCH, CZYLI POCHWAŁA NIEEKSPRESYJNOŚCI

W tle rysowanych zagadnień pojawiła się kwestia krytyki ekspresyjności sztuki. Berenson poświęcił temu zagadnieniu zbiór esejów pod wspólnym tytułem *Piero della Francesca – lub o sztuce milczącej*. Ekspresyjność sztuki definiuje przy tym jako przedstawienie, które informuje odbiorcę o przeżyciach przedstawionego obiektu oraz naprowadza odbiorcę na współodczuwanie przeżyć postaci. Argumentuje, że dobra sztuka (na przykład sztuka Piera della Francesca) „nie interesuje się postaciami ludzkimi jako stworzeniami żyjącymi, działającymi, czującymi”. Dla malarza „są one tylko bytami istniejącymi w trzech wymiarach, które mogłyby prawdopodobnie zastąpić, bez najmniejszego żalu, łukami i kolumnami, kapitelami, gzymsami i ścianami...”<sup>24</sup> Gdzie indziej wyraża domniemany stosunek malarza do przedmiotu jeszcze dobitniej: „Piero della Francesca, jak się zdaje, był przeciwny przedstawianiu uczuć i gotów na wszystko, by tylko tego uniknąć. Wahał się nawet odtwarzać naturalną reakcję, jaką wywołuje w przedmiocie nieożywionym przyłożona do niego siła, powiedzmy odbicie w tył pnia pod ciosem siekiery”<sup>25</sup>. Za przykłady podaje brak wyrazu twarzy u bohaterów przedstawień większości fresków Piero della Francesca – od Arezzańskich obrazów bitewnych, po *Zmartwychwstanie z Borgo san Sepolcro*. Według Bernarda Berensona, wskazana „asceza” malarza wobec odzwierciedlenia uczuć bohaterów, czyli cecha, którą w *The Italian Painters* napisanym pięćdziesiąt lat wcześniej nazywał *b e z o s o b o w o ś c i ą* malarstwa, oczyszcza pole doświadczeń estetycznych dla dostrzeżenia czystych form plastycznych i przeżycia ich doświadczenia na sposób estetyczny, tzn. przekraczający płaskość obrazu na rzecz materialnej „bryłowości” – ciężaru, miękkości, faktury itp. – czyli wszystkich jakości, które posiadają walor dotykowy. Jednak nie tylko. *B e z o s o b o w y* stupor, brak wyrazu, „zatrzymanie” postaci w ich codziennych gestach i mimice jest modo ukazywania przez artystę *r u c h u*. Malarskie ujęcie ruchu według Berensona nie polega na przedstawieniu ciała stałego przemieszczającego się w przestrzeni, ale *ż y w e g o* ciała, które daje widzowi pewność, że poruszy się *m o ż e*. Tak rozumiany *r u c h*, właściwie jako pełen energii potencjalnej *b e z r u c h*, warunkuje pozbawienie postaci wyrazu<sup>26</sup>. Każdy wyraz twarzy czy całego ciała nieodłącznie związany jest z przestrzennym przemieszcze-

<sup>24</sup> B. Berenson, *Piero della Francesca, o dell'arte non eloquente*, Electa Editrice, Firenze 1950, s. 14, przekł. B.J.O.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 11–12.

<sup>26</sup> Ibidem, *Aesthetics and History*, op. cit., s. 78–83.

niem mięśni twarzy, poszczególnych członków ciała, lub wręcz ze zmianą pozy całego ciała, dlatego zatrzymanie przemieszczeń ciała musi skutkować pozbawieniem go wyrazu.

W uzasadnieniu swej preferencji przedstawień nie-mówiących Berenson podaje następujący argument: „Najbardziej satysfakcjonującymi spośród dzieł sztuki są te, które jak u Piera i Cezanne’a pozostają nie-mówiące, milczące, pozbawione potrzeby komunikowania czegokolwiek, pozbawione troski o pobudzenie w nas reakcji przy pomocy gestu czy wyrazu twarzy. Jeśli cokolwiek wyrażają, będzie to raczej charakter i istota, niż uczucia lub intencje obecne w danym momencie. Wyrażają raczej energię w potencji niż akt. I zadowala nas ta ich prosta egzystencja. Gdyby nie zagrażała mi tu burza piaskowa królującej obecnie metafizyki (...), nie zawahałbym się użyć określenia «egzystencjalne» w stosunku do dzieł, które mam na myśli”<sup>27</sup>. Można wnioskować, że postaci pozbawione cech przygodnych jawią się według Berensona w pełni swego bytu. Jest to byt przede wszystkim materialny. Jednak istotą materii okazuje się jej „gotowość» na przyjęcie duchowości, która mogłaby ją «zamieszkać»”<sup>28</sup>. W energii do podjęcia wszelkiego aktu, którą fizycznie zapewnia materia ciała, słowem, energii do *życia*, odnajdujemy punkt bazowy egzystencji ludzkiej. Malarstwo, które daje odbiorcy dystans w stosunku do siebie i zewnętrznego świata, wolność ‘oczekiwania’ i wyobrażenia sobie możliwych gestów i przeżyć przedstawionych postaci poprzez aktualizację niedookreślonych elementów, stanowi zarazem pole prawdziwego kontaktu estetycznego.

Kontakt z dziełem milczącym nie da się jednak, nawet przewrotnie, nazwać dialogiem. W ten sposób Berenson, nie tylko poprzez przywołane uprzednio nawiązanie do Bergsona (gdzie wskazał na wagę jakości, nazwijmy je, „trans-zmysłowych”), ale i tu wydaje się odcinać od badań hermeneutycznych. Ciekawym tropem jest natomiast powtarzany przez Berensona moment potencjalności przedstawień – otwarcia ich na ukonkretnienie dokonujące się w każdorazowym jego doświadczeniu przez odbiorcę. Akty ukonkretnienia można rozumieć w znaczeniu fenomenologicznym, jak w myśli Ingardena, jako pewne twory wyobraźni – pierwotnie dość ogólne, poniekąd nieostre, doksztaltowane i dopełnione przez odbiorcę dzięki jego własnej wrażliwości i pamięci zmysłowej<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> B. Berenson, *Piero della Francesca...*, op. cit., s. 17.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>29</sup> Por. R. Ingarden, „Obraz i jego konkretyzacja. Malarski przedmiot estetyczny” (w:) *Studia z estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 99–107.

Mimo że pojęcie „pamięci zmysłowej” u Bernarda Berensona nie pada, wydaje się ono leżeć u podstaw jego założenia o zdolności człowieka do generowania *ideated sensations*, a szczególnie złożonego wrażenia ruchu składającego się z *tactile values* i widoków (powidoków) konturu postaci.

Doświadczenie estetyczne oparte byłoby zatem, z jednej strony, na pamięci zmysłowej, danej człowiekowi przez ciało. Z drugiej zaś, na polu możliwości dla potencjalnych działań wpisywanych przez odbiorcę w egzystencję bohaterów, które otwierane jest przez dzieło sztuki. Doświadczenie przez odbiorcę naraz własnej przeszłości (element pamięci) i przyszłości (element nazywany przez mnie polem możliwości działań) może mieć swe źródła w platońskiej teorii metempsychozy. Idee, o których była mowa uprzednio, kategorialne „matryce” estetyczności, stanowią być może właśnie ogniwo, łączące skuteczność pamięci zmysłowej z racjonalnością oczekiwania na akt woli. Stawiając tedy sądy smaku w roli „pośrednika” pomiędzy *czystym rozumem a rozumem praktycznym*, byłby Berenson prekursorem, choćby i mimowolnym, interpretacji porządku Kantowskiego, w którym *władza sądenia* jest niezależna od pozostałych dwóch i *vice versa*. Gdyby pokusić się o „przymierzenie” teorii Berensona do systemu Kanta, należałoby stwierdzić, że według Berensona, „władza sądenia” jest niezbędna dla rozeznania poznawczego oraz kierowania aktami woli adekwatnie do rozeznania. Słowem, władza sądenia miałaby u Berensona prymat nad pozostałymi władzami umysłu, gdyż warunkowałaby ich prawidłowe funkcjonowanie.

Wracając do Bergsona i jego teorii symbolicznego odniesienia obrazu wzrokowego do obrazu dotykowego, możemy przyjąć, że dla Berensona przeżycie estetyczne jest pewnego typu realizacją pragnienia „powrotu do szczęśliwego początku”, gdy oczywistość bytu nie była zakłócona przez zbędne szczegóły związane z czasowo-przestrzenną obecnością człowieka na ziemi. Prawdopodobnie dlatego przeżycie estetyczne jest według *maestro* i *Tatti* momentem zdystansowania się od przestrzeni i czasu.

## Bernard Berenson: Aesthetics of Distance

Bernard Berenson remains one of the most influential aesthetes and aestheticians of the 20<sup>th</sup> century. His aesthetic theory is founded on various tangled premises. The interpretation of the notion of *ideated*

*sensations* leads to the conclusion that experience of *space* in painting is unattainable unless the aesthetic values are accompanied by the value of *life-enhancement*. The latter is analysed in the context of H. Bergson's theory of *body to touch* and *body to vision*. The analysis reveals symbolic paradigm lying at the root of Berenson's thought. His notion of *non-eloquence* is viewed in terms of the problem of *movement*. Lastly, the theory's relation to R. Ingarden's phenomenology is outlined.

