

Clive Bell

Hipoteza estetyczna

Sztuka i Filozofia 31, 76-88

2007

Artykuł został 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.

II. W stronę tradycji

Clive Bell

HIPOTEZA ESTETYCZNA¹

Prawdopodobnie w zakresie estetyki nie napisano więcej nonsensów niż na gruncie innych nauk. Literatura problemu jest na to za mała. Jednakże z pewnością w żadnej innej znanej mi dziedzinie nie zostało powiedziane tak niewiele twierdzeń „do rzeczy”. Nietrudno dostrzec tego przyczynę. Osoba, która chciałaby stworzyć przekonującą teorię estetyczną, musi posiadać dwie cechy: wrażliwość estetyczną i skłonność do jasnego myślenia. Bez wrażliwości nie można osiągnąć doświadczenia estetycznego, a teorie nieoparte na otwartym i dogłębnym doświadczeniu estetycznym bez wątplenia są bezwartościowe. Jedynie ludzie, dla których sztuka jest niegasnącym źródłem gwałtownego przeżycia estetycznego, mogą posiadać dane, z których da się wydedukować pożyteczne teorie. Jednak aby wyprowadzić interesującą teorię z najdokładniejszych nawet danych, potrzeba też pracy mózgu, a niestety wybitna umysłowość nie zawsze idzie w parze z subtelną wrażliwością. Połowa największych myślicieli nie przeżyła nigdy doświadczenia estetycznego. Mam przyjaciela obdarzonego bystrym intelektem, jednak w swoim czterdziestoletnim życiu nie splamił się dotąd odczuciem emocji estetycznych. Nie mając nawet zdolności, by odróżnić dzieło sztuki od piły do drewna, chętnie zbuduje piramidę nieusuwalnych argumentów za tezą, że piła jest dziełem sztuki. Jego upośledzenie w znacznej mierze odziera klarowne myślenie z wartości. A jak powszechnie wiadomo, nienaganna logika osiąga niewiele, jeśli opiera się na całkiem fałszywych przesłankach. Jednak nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło, bo o ile niefortunny brak wrażliwości sprawia, że mój przyjaciel nie potrafi wybrać właściwych fundamentów dla swojej argumentacji, o tyle ten sam brak wrażliwości czyni go także ślepym na absurdalność wniosków, które wyciąga, pozostawiając mu satysfakcję z mistrzowskiej dialektyki. Ludzie zaczynający swoją teorię od hipotezy, że Sir Edwin Landseer był najlepszym malarzem wszech czasów, nie zawahają się przed konkluzją, że Giotto był najgorszym. Tak więc gdy mój przyjaciel na drodze logicznego myślenia dochodzi do wniosku, że dzieło sztuki powinno być niewielkie, krągłe lub gładkie, albo też stwierdza, że po to, by w pełni docenić obraz, należy energicznie przechadzać się przed nim tudzież puścić je w ruch, by wirowało jak bączek, dziwi się, czemu nagle wypytuję go o Cambridge, gdzie nieraz bywa.

Z drugiej strony ludzie, którzy reagują na sztukę szybko i trafnie, choć według mnie zasługują na większe uznanie niż ci o wielkim intelekcie, to jednak nierzadko w kwestii estetyki również nie potrafią powiedzieć żadnej sensownej rzeczy. Ich umysły nie zawsze są wystarczająco jasne. Posiadają oni dane, na których musi opierać się każdy system. Jednak często brakuje im sprawności umożliwiającej wyciąganie poprawnych wniosków z prawdziwych przesłanek. Doświadczwszy w kontakcie ze sztuką emocji estetycznych, mogliby poszukiwać wartości wspólnej dla wszystkich dzieł, które ich poruszyły. Lecz nie

¹ C. Bell, „The Aesthetic Hypothesis” (w:) *Art*, Capricorn Books, New York 1958.

podejmują tego trudu. I nie winiłbym ich za to. Czemu mieliby zaprzętać sobie głowę analizą własnych emocji, jeśli wystarczy je odczuwać? Dlaczego mieliby zatrzymać się nad przeżyciem i pomyśleć o nim, jeśli myślenie nie przychodzi im łatwo? Po co wreszcie mieliby polować na tę jedną cechę wspólną przedmiotom, które ich w specyficzny sposób poruszają, jeśli zamiast tego mogą zwyczajnie delektować się czarem każdego z nich? W istocie, jeśli zajmują się krytyką i nazywają to estetyką, jeśli wyobrażają sobie, że mówią o sztuce, kiedy mówią o konkretnych dziełach sztuki lub jedynie o technice malowania, jeśli, uwielbiając konkretne dzieła, rozmyślanie o sztuce w ogóle uważają za zbędne, to prawdopodobnie wybrali lepszą drogę. Nawet jeżeli nie ciekawią ich natura doświadczenia estetycznego i właściwości wspólne przedmiotom wywołującym emocje estetyczne, to i tak jestem im przychylny, a nawet pełen uznania dla tego, co mówią, gdyż często wypowiadają się w czarujący i sugestywny sposób. Niech jednak nikt z nich nie sądzi, że uprawia estetykę – to, co piszą i mówią, jest krytyką lub po prostu zawodowym żargonem.

Punktem wyjścia dla wszystkich systemów estetycznych musi być osobiste doświadczenie pewnego rodzaju emocji. Przedmioty, które je wywołują, nazywamy dziełami sztuki. Wszyscy wrażliwi ludzie zgodzą się, że istnieje pewien szczególny typ przeżyć prowokowanych przez dzieła sztuki. Oczywiście nie uważam, że wszystkie dzieła poruszają nas w jednakowy sposób. Wręcz odwrotnie, każde dzieło wywołuje inne uczucia. Jednak wszystkie przeżycia związane ze sztuką mają, jak mi się wydaje, rozpoznawalny wspólny rys. Twierdzenie, że istnieje szczególny rodzaj wzruszenia wywoływanego przez dzieła sztuk plastycznych oraz że to wzruszenie pojawia się w kontakcie z każdym typem sztuki – obrazem, rzeźbą, budowlą, ceramiką, grafiką, tkaniną itp. – jest bezdyskusyjne w gronie osób, które są zdolne do przeżywania owego uczucia. Opisane przeżycie nazywa się emocją estetyczną. Jeśli uda nam się odnaleźć pewną właściwość charakterystyczną i wspólną dla wszystkich przedmiotów, jakie ją wywołują, to wówczas rozwiążemy problem, który wydaje się być centralnym problemem estetyki. Mianowicie ustalimy istotną własność dzieła sztuki, własność, która odróżnia je od wszystkich innych klas przedmiotów.

Zakładam, że albo wszystkie dzieła sztuk plastycznych posiadają jedną wspólną własność, albo, gdy mówimy o „dziełach sztuki”, gładzimy o niczym. Każdy, kto używa określenia „sztuka”, w umyśle dokonuje klasyfikacji, dzięki której odróżnia klasę „dzieła sztuki” od wszystkich innych klas. Jak jest uzasadnienie podobnej klasyfikacji? Jaka własność pozostaje wspólna i charakterystyczna dla wszystkich elementów należących do tej klasy? Czymkolwiek ona jest, bez wątplenia często napotykamy ją w towarzystwie innych własności. Jednak o ile pozostałe są przygodne, o tyle ta jest konieczna. Musi bowiem istnieć pewna konkretna własność, bez której dzieło sztuki nie może istnieć. Skoro zaś posiada ją każde dzieło, choćby w najmniejszym stopniu, to żadne nie jest całkiem pozbawione wartości. Cóż jest tą własnością? Jaka cecha przysługuje wszystkim przedmiotom, które wywołują przeżycie estetyczne? Jaka własność jest wspólna dla kościoła Świętej Zofii, witraży w Chartres, rzeźby meksykańskiej, chińskiego dywanu, perskiej miseczki², fresków Giotta w Padwie, dzieł

² Sic!: „a Persian bowl, Chinese carpets”.

Poussina, Piera della Francesca i Cézanne'a? Tylko jedna odpowiedź wydaje się możliwa – forma znacząca. W każdym z tych przedmiotów linie i barwy są zakomponowane w szczególny sposób. Pewne formy i relacje między nimi poruszają nas estetycznie. Relacje oraz kompozycje linii i barw, czyli formy poruszające estetycznie, nazywam „formą znaczącą”. Właśnie „forma znacząca” jest własnością wspólną wszystkim dziełom sztuk plastycznych.

W tym miejscu może pojawić się zarzut, że sprowadzam estetykę do dziedziny subiektywnej, jako że jedynymi danymi, do których się odnoszę, są osobiste doświadczenia pewnego rodzaju emocji. Można powiedzieć, że przedmioty, które je wywołują, są różne w zależności od człowieka i że wobec tego teoria estetyczna odnosząca się do nich nie może mieć obiektywnej ważności. Odpowiem, że każda teoria estetyczna, której autor udaje, iż opiera się na pewnym obiektywnym założeniu, jest tak ewidentnie śmieszna, że w ogóle nie warto z nią polemizować. Nie ma innego sposobu na rozpoznanie dzieła sztuki niż za pomocą uczucia, jakie ono wywołuje. Oczywiście przedmioty, które wywołują przeżycie estetyczne, są różne dla różnych ludzi. Sądy estetyczne, jak głosi porzekadło, pozostają kwestią gustu i każdy z wyższością przyzna, że o nich się nie dyskutuje. Dobry krytyk sprawi, że w dziele, które pozostawiło mnie obojętnym, dostrzegę to, co przeoczyłem, aż w końcu, gdy ogarnie mnie wzruszenie estetyczne, rozpoznam, że to jest dzieło sztuki.

Celem krytyki jest nieustanne wskazywanie fragmentów i całości dzieła lub raczej kompozycji, która jako jedność stanowi formę znaczącą. Natomiast bez sensu byłoby, gdyby krytyk próbował powiedzieć mi, że coś jest dziełem sztuki. Krytyk powinien doprowadzić do tego, że sam to odczuję. Dokonać tego może jedynie wtedy, gdy sprawi, że przejrzę. Musi dotrzeć do moich uczuć poprzez oczy. O ile nie sprawi, że dostrzegę coś, co mnie poruszy, o tyle nie zmusi moich uczuć do niczego. Nie mam prawa do tego, by uznać za dzieło coś, co mnie nie porusza estetycznie. Podobnie nie mam prawa doszukiwać się istotnej własności sztuki w czymś, czego nie odczuwałem jako dzieła sztuki. Krytyk może wpłynąć na moje poglądy estetyczne jedynie wtedy, gdy wpłynie na moje doświadczenie. Dlatego wszystkie teorie estetyczne muszą opierać się na osobistym doświadczeniu, a to oznacza, że muszą być subiektywne.

Choć wszelka teoria estetyczna musi opierać się na sądach estetycznych i ostatecznie wszystkie sądy estetyczne muszą zależeć od indywidualnego smaku, to jednak pochopne byłoby stwierdzenie, że żadna teoria estetyczna nie może być powszechnie obowiązująca. Jeśli, założymy, dzieła A, B, C i D poruszają mnie, a dzieła A, D, E i F poruszają kogoś innego, to z pewnością może istnieć pewna własność x uważana przez nas obu za wspólną dziełom z danej listy. Możemy przecież zgadzać się w kwestiach estetyki i różnić się co do oceny konkretnych dzieł. Rozbieżność naszych poglądów będzie dotyczyć obecności lub nieobecności owej cechy x. Głównym celem mojego dalszego wywodu będzie wykazanie, że forma znacząca jest jedyną własnością wspólną i charakterystyczną dla wszystkich dzieł sztuk plastycznych, które mnie poruszają. Poproszę osoby o różnym od mojego osądzie estetycznym, by stwierdziły, czy ta własność w ich pojęciu nie jest wspólna wszystkim dziełom, które ich poruszają, i czy wobec tego znajdują jeszcze jakąś inną spełniającą to kryterium.

W tym momencie pojawia się inne pytanie, niezwiązane z tematem, jednak trudne do uniknięcia: „dlaczego zakomponowane w szczególny sposób formy poruszają estetycznie?”. Pytanie to, choć niezwykle interesujące, pozostaje obojętne dla estetyki. Na gruncie czystej estetyki mamy zajmować się tylko uczuciem i jego przedmiotem. Dla celów estetyki nie mamy prawa (ale też nie ma takiej potrzeby) zaglądać za przedmiot lub do stanu umysłu twórcy. Postaram się odpowiedzieć na postawione pytanie w dalszej kolejności. Dzięki temu być może uda mi się rozwinąć koncepcję opisującą relacje sztuki i życia. Nie mam zamiaru jednakże włączać tej odpowiedzi do teorii estetycznej pod pozorem dopracowywania jej w detalach. Dla kwestii estetycznych wystarczy zgodzić się jedynie z tym, że formy ułożone i zakomponowane według pewnych tajemniczych praw rzeczywiście poruszają nas w specyficzny sposób i że zadaniem artysty jest takie ich ułożenie, by poruszały odbiorcę. Poruszające estetycznie kompozycje i układy nazwałem dla wygody i z powodów, które staną się jasne potem, „formą znaczącą”.

Pozostało jeszcze trzecie zastrzeżenie: „czy nie zapominamy przypadkiem o barwie?”. Oczywiście, że nie. Moje określenie „forma znacząca” łączy kompozycję linii i barw. Rozróżnienie między formą a kolorem jest sztuczne. Nie da się przecież postrzegać bezbarwnej linii lub bezbarwnej przestrzeni. Podobnie nie można postrzegać bezkształtnej kompozycji barw. Na obrazku czarno-białym przestrzenie są białe i wszystkie są otoczone czarnymi liniami. W większości obrazów olejnych zarówno przestrzenie, jak i linie są wielobarwne. Nie można wyobrazić sobie konturu bez zawartości ani zawartości bez konturu. Dlatego gdy mówię o formie znaczącej, mam na myśli kombinację linii i barw (włączając biel i czerń), kombinację, która porusza estetycznie.

Niektórzy mogą być zaskoczeni, że nie nazwałem tego „pięknem”. Naturalnie, jeśli ktoś definiuje piękno jako „kompozycję barw i linii wywołującą emocje estetyczne”, to chętnie zgodzę się, by zastąpić moje określenie jego terminem. Jednak większość z nas, obojętnie jak bardzo bylibyśmy precyzyjni, jest skłonna używać epitetu „piękny” do przedmiotów, które nie wywołują tego szczególnego wzruszenia powodowanego przez dzieła sztuki. Każdy, jak mniemam, nazywa motyla lub kwiat „pięknym”. Ale czy ktokolwiek odczuwa ten sam rodzaj wzruszenia, kiedy patrzy na kwiat, co wtedy, gdy ogląda katedrę lub obraz? Podejrzewam, że uczucie, jakiego większość najczęściej doświadcza w kontakcie z pięknem natury, nie jest tym, co nazywam emocją estetyczną. W następnej części pracy rozważam rzadkie przypadki, gdy ludzie dostrzegają w naturze to, co widzimy w sztuce, i w kontakcie z tą pierwszą bywają poruszeni estetycznie. Mimo to jestem pewien, że z zasady ludzie doświadczają zupełnie innych uczuć wobec ptaków, kwiatów, skrzydeł motyla itp., a innych w stosunku do obrazów, ceramiki, świątyń i pomników. Pytanie: „dlaczego te rzeczy poruszają nas w inny sposób niż dzieła sztuki?” – jest natury pozaestetycznej. Dla naszego obecnego celu musimy odkryć jedynie, jaka własność jest wspólna przedmiotom, które poruszają nas na wzór dzieł sztuki. W ostatniej części niniejszego rozdziału, gdzie podejmę się odpowiedzi na pytanie: „dlaczego jesteśmy do głębi poruszeni przez niektóre kombinacje linii i barw?”, mam nadzieję także satysfakcjonująco odpowiedzieć na pytanie, dlaczego jesteśmy wyraźnie mniej poruszeni przez inne.

Jako że własność, która nie wzbudza charakterystycznego wzruszenia estetycznego, zdecydowaliśmy się nazywać „pięknem”, byłoby mylące posługiwać się tym samym określeniem w stosunku do cech poruszających estetycznie. By nadać „pięknemu” znaczenie estetyczne, należałoby stworzyć dla tego określenia nową, dość surową definicję. Każdy nieraz używa słowa „piękny” w pozaestetycznym sensie, większość ludzi czyni to nawykowo. Dla niemal wszystkich, pomijając jedynie spotykanego tu i ówdzie estety, najpowszechniejsze użycie tego przymiotnika jest pozaestetyczne. Nie będę rozwodzić się nad poważniejszymi nadużyciami funkcjonującymi w codziennych rozmowach o „pięknym polowaniu”, „pięknym strzale”. Nasi kochani przyjaciele z pewnością wyparliby się podobnych nadużyć. Zresztą w tym wypadku nie ma niebezpieczeństwa pomyłki dotyczącej estetycznego i pozaestetycznego użycia tego terminu. Natomiast gdy mówimy np. o „pięknej kobiecie”, takie zagrożenie już występuje. Gdy przeciętny mężczyzna mówi o kobiecie, że jest piękna, na pewno nie ma na myśli tego, iż porusza go estetycznie. Natomiast gdy artysta nazywa starą wiedźmę „piękną”, może mieć na myśli to samo, co ma na uwadze, gdy określa „pięknym” umęczone ciało. Zwykły człowiek, o ile ma poczucie smaku, również może określić maltretowane ciało jako „piękne”, jednak nie nazwie „piękną” pomarszczoną staruchę, ponieważ w przypadku kobiet epitet „piękna” nie odnosi się do własności estetycznych, ale całkiem innych. Oczywiście jest, że nikomu nie przyjdzie do głowy przyglądać się ludziom w celu uzyskania wzruszenia estetycznego. Od ludzi oczekujemy czegoś zupełnie innego. Tym „czymś”, czego oczekujemy od młodej kobiety, jest właśnie sens słowa „piękno”. Żyjemy w ciekawej epoce. Dla przeciętnego przechodnia hasło „piękna” oznacza tyle, co „powabna”, i nie odnosi się ono do żadnych reakcji estetycznych. Jestem bliski pewności, że w wielu umysłach seksualne nacechowanie tego określenia znacznie przeważa nacechowanie estetyczne. Zauważyłem pewną korelację: u ludzi, dla których najpiękniejszą rzeczą na świecie jest pewna piękna kobieta, drugą po niej najpiękniejszą rzeczą okazuje się jej portret. Pomieszenie estetycznego i zmysłowego piękna nie jest jednak w ich przypadku aż tak wielkie, jak mogłoby się wydawać. Być może nawet w ogóle go nie ma, ponieważ nigdy nie przeżyli emocji estetycznych, które myliby z innymi uczuciami. Sztuka, którą nazywają „piękną”, jest zwykle blisko związana z ich ukochanymi kobietami. Pięknym obrazem staje się fotografia ślicznej dziewczyny, piękną muzyką utwór, który przywraca uczucia podobne do tych wywoływanych przez młode dziewczęta występujące w musicalu, a piękną poezją ta, która przywołuje uczucia sprzed dwudziestu lat, jakie żywił do córki naszego nauczyciela literatury. Jasno więc widać, że słowo „piękno” konotuje przedmioty wywołujące dość konkretne uczucia. Nie będę go stosować, by nie popaść w serię nieuchronnych nieporozumień z czytelnikami.

Z drugiej strony, nie mam nic przeciwko tym, którzy uważają, że bardziej precyzyjnym określeniem kombinacji i układów form wywołujących nasze wzruszenie estetyczne byłoby wyrażenie „znaczący układ form”, a nie „forma znacząca”. Proponują oni, by połączyć zakresy estetyczny i metafizyczny tego układu określeniem „rytm”. Wyjaśniliśmy, że przez „formę znaczącą” rozumiemy układy i kombinacje poruszające nas w szczególny sposób, chętnie przystanę na propozycję osób, które wolą tej samej rzeczy nadać inną nazwę.

Hipoteza, że forma znacząca jest istotną własnością dzieła sztuki, posiada przynajmniej jedną wartość, której nie mają inne, bardziej znane i kontrowersyjne teorie sztuki – ułatwia wyjaśnienie problemu. Wszyscy znamy obrazy, które nas interesują i budzą uznanie, a mimo to nie poruszają jako dzieła sztuki. Do tej klasy należy sztuka, którą nazywam „malarstwem opisowym”. Jest to malarstwo, w którym formy nie wywołują emocji, ale są środkiem służącym do zasugerowania pewnych uczuć lub przekazania informacji. Należą do nich portrety osób ważnych z historycznego lub psychologicznego punktu widzenia, prace topograficzne, obrazy, które opowiadają historię i sugerują zdarzenia, a także wszelkiego rodzaju ilustracje. Jasne jest, że wszyscy widzimy różnicę (bo któż by jej nie dostrzegł?), że pewne obrazy są świetne jako ilustracje, ale bezwartościowe jako dzieła sztuki. Naturalnie, w wielu ilustracjach forma znacząca jest jedną z ich rozmaitych właściwości i czyni je dziełami sztuki, jednak większość ilustracji owej formy nie posiada. Ilustracje nas ciekawią, mogą nas także poruszać na sto sposobów, jednak nie wzruszają estetycznie. W ramach mojej koncepcji nie są one dziełami sztuki. Pozostawiają obojętnym nasze odczuwanie estetyczne, ponieważ nie sama forma, ale idee i informacje sugerowane przez formę oddziałują na nasze uczucia.

Mało jest obrazów bardziej znanych niż *Paddington Station* Fritha. Oczywiście jestem ostatnią osobą, która chciałaby pożalować mu tej popularności. Spędziłem wiele wyczerpujących kwadransów, próbując rozszyfrować fascynujące zdarzenia zanotowane na płótnie i odtworzyć w wyobraźni ich możliwą przeszłość lub mało prawdopodobną przyszłość. Jednak o ile dzieło Fritha oraz jego kopie dały tysiące okazji do półgodzinnej ciekawej i zajmującej kontemplacji, o tyle niemniej pewne jest, że nie dały okazji nawet do półminutowego zachwytu estetycznego. Przy tym obraz zawiera wiele pięknych sekwencji barwnych i w żadnym razie nie jest źle namalowany. *Paddington Station* nie jest dziełem sztuki: jest zajmującym i interesującym dokumentem. Linie i barwy zostały tu użyte do opowiedzenia anegdot, zasugerowania idei, wskazania na zwyczaje i sposób zachowania ludzi w danej epoce. Nie użyto ich do estetycznego poruszania odbiorców. Formy i relacje między nimi nie były dla Fritha przedmiotami wzruszenia, ale środkami do zasugerowania uczuć i przekazania idei.

Informacje i idee zawarte w *Paddington Station* są tak zajmujące i tak dobrze podane, że obraz ma znaczną wartość i zasługuje na zachowanie. Jednak przy doskonałości fotografii i kinematografu obrazy tego rodzaju stają się bezużyteczne. Ktoż wątpi w to, że jeden z fotografów *Daily Mirror* we współpracy z reporterem *Daily Mail* będą w stanie powiedzieć nam więcej na temat „Londyn dzień po dniu” niż którykolwiek z członków Akademii Królewskiej? W przyszłości, w celu odtworzenia zwyczajów i mody, będziemy zwracać się raczej do fotografii opatrzonej zwartym komentarzem dziennikarskim niż do malarstwa opisowego. Gdyby akademicy malujący czasy Nerona, zamiast produkować niewiarygodnie odrażające imitacje starożytności, zapisali we fresku lub mozaice zwyczaje i modę własnego czasu, swoje przedmioty codziennego użytku, nawet jeśli były one tandetne – stworzyliby żyłą złota dla historyków. Gdybyż tylko byli Frithami, zamiast być Alma-Tademą! Jednak fotografia uniemożliwia tego typu przekształcenie nowoczesnego kiczu. Należy uznać, że obrazy wywo-

dzące się z tradycji Fritha stały się zbyt proste. Są one pożeraczami czasu i talentu ludzi, którzy mogliby zostać o wiele lepiej zatrudnieni przy dziełach o szerszej przydatności. Przy tym trzeba zaznaczyć, że obrazy te nie są nieprzyjemne, a to już coś w porównaniu z takimi reprezentantami malarstwa opisowego, jak *The Doctor*. Oczywiście ten ostatni nie jest dziełem sztuki. Forma w tym obrazie nie funkcjonuje jako przedmiot wzruszenia, ale jako środek do sugerowania uczuć. Samo to już wystarczy, by uznać malowidło za bezwartościowe, ponieważ uczucie, które sugeruje, jest fałszywe. *The Doctor* wzbudza nie współczucie lub podziw, ale poczucie samozadowolenia z powodu własnej pożałowania godnej kondycji i wspaniałomyślności. Takie dzieło jest sentymentalne. Tymczasem sztuka stoi ponad moralnością lub raczej cała sztuka jest moralnie wartościowa, gdyż, jak pragnę pokazać, dzieło sztuki stanowi bezpośrednią drogę do dobra. W momencie, gdy uznajemy coś za dzieło sztuki, tym samym wydajemy ocenę etyczną i stawiamy je poza zasięgiem moralistów. Jednak malarstwo opisowe, które nie jest sztuką i wywołuje niekoniecznie dobre stany umysłu, staje się właściwym przedmiotem zainteresowania etyków. Nie będąc dziełem sztuki, *The Doctor* nie ma nic z ogromnej wartości etycznej, jaką posiadają wszystkie przedmioty, które wywołują uniesienie estetyczne. Natomiast stan umysłu, do którego (jako ilustracja) prowadzi, jest według mnie niewłaściwy.

Prace grupy śmiałych młodych ludzi – mam na myśli włoskich futurystów – są godnym zauważenia przykładem malarstwa opisowego. Podobnie jak akademicy, używają oni formy nie po to, by wywołać wzruszenie estetyczne, ale by przekazać swe idee i wiedzę. Faktycznie, opublikowany przez futurystów manifest, wyrażający główne założenia ich teorii, dowodzi, że ich obrazy nie mają nic wspólnego ze sztuką. Społeczne i polityczne dążenia futurystów zasługują na szacunek. Jednak pragnąłbym zapewnić tych młodych Włochów, że można zostać futurystą w poglądach i działalności, a mimo to pozostać artystą, jeśli miało się szczęście nim urodzić. Utożsamianie sztuki z polityką zawsze jest błędem. Obrazy futurystów są opisowe, ponieważ ich celem jest przedstawienie za pomocą linii i barw chaosu, który panuje w umysłach ludzkich w pewnej epoce. Używane przez tych twórców formy nie mają wywoływać wzruszenia estetycznego, ale wyrażać pewne poglądy. Na marginesie dodam, że malowane przez nich formy, niezależnie od natury poglądów, jakie reprezentują, nie wyrażają nic ponad to, że są rewolucyjne. W wydaniu większości futurystów, których prace widziałem, może z wyjątkiem Severiniego, rysunek, o ile coś przedstawia, a tak jest zwykle, należy do łagodnej i popularnej konwencji rozpowszechnionej przez Besnarda około trzydzieści lat temu i od tamtej pory kopiowanej przez studentów Akademii Sztuk Pięknych. Jako dzieła sztuki prace futurystów można zignorować. Jednak nie w estetycznym sensie należy je oceniać. Dobry obraz futurystyczny może odnieść sukces tak, jak odnosi sukces teoria psychologiczna. Poprzez barwę i kreskę może on ujawnić zawichości złożonego stanu umysłu. To, że obrazy futurystyczne zawodzą, musimy wyjaśnić nie tyle brakiem wartości artystycznych, których wcale nie miały posiadać, ile raczej stanem umysłu, którego obrazy te mają być świadectwem.

Większość ludzi zajmujących się sztuką zauważa, że spośród dzieł, które najsilniej ich poruszają estetycznie, przeważająca część należy do grupy nazywanej przez historyków „prymitywizmem”. Oczywiście istnieli kiepscy prymitywiści.

Na przykład pełen entuzjazmu poszedłem kiedyś zobaczyć jeden z najstarszych romańskich kościołów w Poitiers (Notre-Dame-la-Grande), by przekonać się, że jest to budowla o złych proporcjach, przedekorowana, ordynarna, niedopracowana i przysadzista jak pierwszy lepszy budynek o tysiąc lat starszy lub o osiemset młodszy. Jednak tego typu wyjątki należą do rzadkości. Z zasady sztuka prymitywistów jest dobra, jako że pozostaje ona wolna od wartości opisowych, co oczywiście potwierdza moją hipotezę. W sztuce prymitywistów nie ma miejsca na dokładne odwzorowanie, za to znajdziemy w niej formę znaczącą. I żadna inna sztuka nie porusza nas tak głęboko. Przyjrzyjmy się rzeźbie sumeryjskiej, sztuce przeddynastycznego Egiptu, dziełom archaicznej Grecji czy dynastii Wei i T'ang albo wczesnym pracom japońskim, których doskonałe przykłady (jak dwie drewniane figury Buddy) mieliśmy okazję podziwiać podczas Shepherd's Bush Exhibition w 1910 roku, jak również prymitywnej sztuce bizantyjskiej z VI wieku i jej wpływom na sztukę zachodnich barbarzyńców, a nawet jeszcze dalej: zwróćmy uwagę na tajemniczą i majestatyczną sztukę rozwiniętą w Ameryce Środkowej i Południowej przed przybyciem białego człowieka. W każdym z wymienionych przykładów możemy zaobserwować trzy cechy wspólne: nieobecność odwzorowania, niedbałość o napszoną technikę oraz cudowną, imponującą formę. Nietrudno odgadnąć związek między nimi. Forma znacząca porzuca troskę o dokładne odwzorowanie lub ostentacyjną wirtuozerię.

Oczywiście w powszechnym mniemaniu fakt, że w prymitywnej sztuce nie dominuje odwzorowanie i nie ma popisów technicznych, wynika z braku zdolności prymitywistów do uchwycenia podobieństwa czy posłużenia się intelektualnym chwytem. Bez wątplenia jest w tym mniemaniu ziarno prawdy, jednak gdybym był krytykiem, którego reputacja bierze się stąd, że robi wrażenie eksperta o ogromnej wiedzy, byłbym w podobnym sądzie ostrożniejszy, niż ludzie tego pokroju zwykli bywać. Przypuszczenie, że bizantyjskim mistrzom brakowało zdolności lub że nie potrafili uzyskać iluzji rzeczywistości, chociaż tego pragnęli, dowodzi nieznamościami zaskakująco poprawnych, realistycznych obrazów tamtej epoki – obrazów, dodajmy, znanych z niskiej wartości artystycznej. Obawiam się, że nierealistyczne odwzorowanie, jakie bardzo często znajdujemy w pracach bizantyjskich, powinno być kojarzone z zabiegiem, który krytycy nazywają „zamierzonym odkształceniem”. Tak czy inaczej, czy to z powodu braku zdolności, czy też umyślnie, prymitywiści nie tworzyli prac odwzorowujących rzeczywistość ani nie popisywali się umiejętnościami, ale skupili swe wysiłki na rzeczy najistotniejszej – na tworzeniu formy. W ten sposób powstały najlepsze dzieła sztuki, jakie są w naszym posiadaniu.

Niech nikt nie pomyśli, że naśladowanie samo w sobie jest czymś złym. Forma przedstawiająca umieszczona na swoim miejscu, jako część kompozycji, może być równie znacząca co abstrakcja. Jednak jeśli forma przedstawiająca ma wartość estetyczną, to jedynie jako forma, nie jako reprezentacja. Element przedstawiający w dziele sztuki może szkodzić lub nie, jest obojętny. Dzieje się tak dlatego, że aby mieć pożytek z dzieła sztuki, nie możemy wnosić nic z życia, żadnej wiedzy o sprawach i problemach z nim związanych, żadnej bliskości z emocjami nim rządzącymi. Sztuka przenosi nas ze świata zajęć egzystencjalnych do świata estetycznego uniesienia. Jesteśmy na moment odizolowani od

ludzkich zainteresowań. Strumień naszych wspomnień i oczekiwań zostaje zatrzymany, wznosimy się ponad wszystkie przyziemne sprawy. Matematyk pochłonięty pracą wie, o jakim stanie umysłu mówię – doświadczenie estetyczne jest do tego stanu podobne, jeśli nie identyczne. Naukowiec doświadcza niehumanitarnej lub też nadhumanitarnej emocji wywołanej nie przez dostrzeżony związek tego, co odkrywa, z życiem ludzi, ale przez samo sedno abstrakcyjnych spekulacji. Zastanawiam się nieraz, czy doświadczenie estetyczne i kontemplacja działań matematycznych nie są nawet bardziej ze sobą powiązane. Bo czyż – nim ogarnie nas wzruszenie estetyczne wywołane przez pewien układ form – nasz intelekt nie postrzega trafności i konieczności danego układu? To tłumaczy, dlaczego jesteśmy w stanie ocenić dzieło po jednym rzucie oka, gdy na przykład przechodzimy przez pokój, mimo iż nasz krótki kontakt z nim nie umożliwia przeżycia emocji estetycznych. Jesteśmy zdolni za pomocą intelektu uchwycić trafność form owego dzieła, bez potrzeby skupiania naszej uwagi, by w pełni objąć ich wartość estetyczną. Jeśli tak jest w istocie, to przydałoby się przemyśleć, czy faktycznie same formy, czy też trafność i konieczność ich układu wywołują doświadczenie estetyczne. Jednak nie sądzę, by warto było zatrzymać się nad powyższym zagadnieniem w tym miejscu. Zastanawiamy się, dlaczego pewne kompozycje formalne nas poruszają. Nie będziemy zbaczać z raz obranej drogi, by rozmyślać o tym, dlaczego pewne formy są trafne i konieczne albo dlaczego nasze dostrzeżenie ich trafności i konieczności powoduje wzruszenie. Ja powiem tyle: zatopiony w myślach filozof oraz osoba, która kontempluje dzieło sztuki, przebywają w świecie o własnej szczególnej i intensywnej wartości. Jego wartość jest niezwiązana z wartością życia. W tym świecie nie ma miejsca na emocje pochodzące z życia, posiada on własny rodzaj uczuć.

By zrozumieć dzieło sztuki, musimy posiadać jedynie poczucie kształtu i barwy oraz znajomość trójwymiarowej przestrzeni. Niejaka wiedza może być przydatna, by docenić niektóre wielkie dzieła, jako że większość poruszających nas form jest trójwymiarowa. Widzieć kostkę lub graniastosłup jako figurę płaską – to znaczy zmniejszyć ich wartość estetyczną. Wycucie przestrzeni trójwymiarowej jest konieczne także dla odbioru większości form architektonicznych. Obrazy, które byłyby pozbawione wartości estetycznej, gdybyśmy widzieli je jako płaskie wzory, właśnie dlatego poruszają estetycznie, że dostrzegamy w nich powiązane ze sobą różne płaszczyzny. Jeśli przedstawienie trójwymiarowej przestrzeni może być określone jako „reprezentacja”, to zgodzę się, że istnieje odwzorowanie, które nie jest obojętne dla estetycznej wartości dzieła. Zgodzę się także, że razem z odczuwaniem barw i kształtów musimy zaangażować także znajomość przestrzeni, jeśli chcemy odebrać z dzieła maksimum tego, co każdy rodzaj formy oferuje. Są również doskonałe obrazy, do których odbioru tego typu wiedza nie wydaje się niezbędną. Zatem, choć znajomość przestrzeni nie jest obojętna dla estetycznego odbioru wszystkich dzieł, nie dla wszystkich też okazuje się konieczna. Podsumowując, należy stwierdzić, że przedstawienie trójwymiarowej przestrzeni nie jest ani obojętne, ani konieczne dla sztuki w ogóle, natomiast każdy inny rodzaj reprezentacji pozostaje nieistotny i obojętny.

Obecność elementu opisowego lub przedstawieniowego, obojętne dla wartości dzieł sztuki, wcale nie zaskakuje. Przy innej okazji wyjaśnię, dlaczego

nie zaskakuje. Reprezentacja nie jest koniecznie zgubna i formy realistyczne mogą mieć wysoką wartość. Bardzo często jednak realizm stanowi oznakę słabości artysty. Malarz o zbyt małym talencie, by tworzyć formy, które wywołują więcej niż odrobinę emocji estetycznych, będzie starał się oszczędnie gospodarować osiągniętą odrobiną dzięki nawiązaniu do uczuć pochodzących z życia. By przywołać uczucia doświadczane w życiu, będzie musiał posłużyć się przedstawieniem. Taki ktoś namaluje na przykład egzekucję. Obawiając się, że nie trafi z pierwszego działą, czyli formy znaczącej, wypali również z drugiego, a mianowicie doprowadzi do podniesienia poziomu uczuć strachu lub litości. O ile jednak granie na uczuciach ze strony artysty można uznać za oznakę niepewnej inspiracji, o tyle tendencja do poszukiwania przez odbiorcę emocji pozafORMALNYCH zawsze musi być uważana za objaw spaczonyj wrażliwości. Oznacza to, że jego przeżycia estetyczne są słabe, a w każdym razie niedoskonałe. Ludzie, którzy stojąc przed dziełem sztuki, odczuwają nieznaczne wzruszenie z powodu formy lub nie odczuwają go wcale, muszą być zakłopotani. Czują się jak niesłyszący na koncercie. Zdają sobie sprawę, że w ich obecności wydarza się coś wspaniałego, jednak nie posiadają możliwości, by to pojąć. Wiedzą, że oto powinni czuć przemożne wzruszenie wobec tego czegoś, niemniej tak się składa, że ledwie dostrzegalnie odczuwają ów konkretny rodzaj uczucia, który dzieło wywołuje, lub nie doznają go wcale. Dlatego też w formy wpisują fakty i idee, wobec których odczuwają wzruszenie – uczucie życia codziennego. W konfrontacji z obrazem instynktownie zwracają się ku światu, z którego formy dzieła wzięły swój początek. Traktują stworzoną formę jak formę imitowaną, obraz odbierają jak fotografię. Zamiast wypłynąć z prądem sztuki na szerokie wody doświadczenia estetycznego, zawracają szybko do bezpiecznego portu ludzkich interesów. Znaczenie dzieła sztuki zależy według nich od tego, co sami do niego wniosą. Nic nowego nie zostaje przez sztukę dodane do ich życia – przedstawiają stale stare graty. Dobre dzieło sztuki plastycznej porwya człowieka, który jest zdolny je pojąć, ze spraw życia w stan uniesienia. Używać sztuki jako narzędzia do wywoływania uczuć – to jakby używać teleskopu do czytania gazet. Łatwo spostrzec, że ludzie, którzy nie przeżywają czystych emocji estetycznych, pamiętają obrazy po tematach, podczas gdy ludzie, którzy są zdolni do doświadczenia estetycznego, często w ogóle nie mają pojęcia, jaki był temat obrazu. Nie dostrzegają elementów przedstawiających i gdy dyskutują o obrazach, mówią o kształtach form, ich relacjach i wartościach barw. Zwykle po jakości jednej kreski mogą określić, czy autor jest dobrym artystą. Interesują ich wyłącznie linie i barwy, ich relacje, jakości oraz wielkości. Dzięki nim doznają wzruszenia o wiele głębszego i daleko bardziej wzniosłego niż jakiegokolwiek uczucie, które może być wywołane przez opis faktów i idei.

Ostatnie zdanie brzmi dość autorytatywnie, ktoś może uznać, że zbyt autorytatywnie. Być może uda mi się je uzasadnić i lepiej wyjaśnić jego sens, jeśli przedstawię własne uczucia związane z muzyką. Nie jestem specjalnie muzyczny. Nie rozumiem muzyki zbyt dobrze. Z wielką trudnością przychodzi mi zrozumienie formy muzycznej i jestem pewien, że głębsze warstwy czy niuanse harmonii i rytmu najczęściej pozostają poza moim zasięgiem. Aby mógł całościowo objąć formę kompozycji muzycznej, musi ona być całkiem prosta. Moja opinia o muzyce jest więc bezwartościowa. A jednak czasami podczas kon-

certu zdarza się, że choć doświadczam utworu w ograniczonym i skromnym zakresie, to doświadczam go w sposób czysty. Pomimo kiepskiego rozumienia, miewam nieraz właściwe wyczucie. Dlatego na przykład na początku koncertu, gdy grany jest utwór, który potrafię odebrać i przeżywać w sposób jasny oraz intensywny, odczuwam za pomocą muzyki te same emocje estetyczne, których doświadczam w kontakcie ze sztuką plastyczną. Są one mniej intensywne i bardziej ulotne. Za słabo pojmuję muzykę, by porwała mnie daleko w nurt uniesienia estetycznego. Jednak w momentach, gdy przeżywam muzykę jako czystą formę estetyczną, jako dźwięki uporządkowane według praw tajemniczej konieczności, jako czystą sztukę o niewyobrażalnym własnym znaczeniu, niepozostającym w zależności od znaczenia życia, zatracam się w nieskończenie wzniosłym stanie umysłu, do którego doprowadza mnie też forma widzialna. Zwykle jednak mój stan umysłu podczas koncertu jest o wiele niższy. Zmęczony lub zakłopotany gubię poczucie formy, moje przeżycie estetyczne upada i w harmonię dźwięków, których nie pojmuję, zaczynam wplatać idee wzięte z życia. Niezdolny do odczucia surowych wzruszeń estetycznych, wpisuję w formy muzyczne ludzkie przeżycia bojaźni i tajemniczości, miłości i nienawiści. W ten sposób spędzam czas dość przyjemnie w świecie mętnych niższych uczuć. W takich chwilach nie zgorszyłyby mnie nawet najbardziej rażące fragmenty onomatopieczne – jak śpiew ptaków, koński galop, głosy dziecięce, szatańskie chichoty itp. Zapewne wręcz spodobałyby mi się, stanowiłyby bowiem inspirację dla nowego strumienia heroicznego lub romantycznego marzeń. Wiem doskonale, co się wówczas dzieje: używam sztuki jako narzędzia do wywołania uczuć z życia i wpisuję w nią idee wzięte z życia. Porywam się z motyką na słońce. I staczam się z wyniosłych szczytów uniesienia estetycznego na przytulne pogórze swojskiego humanizmu. A to jest wesoła kraina. Nikt też nie musi wstydzić się przebywania tam. Jedynie ten, kto choć raz przebywał na wyżynach, w przytulnych kotlinach nie uniknie uczucia zawodu. Ale nikt nie powinien myśleć, że ponieważ zachwyca się romantyzmem ciepłych zagonów i uroczych zakątków, będzie w stanie wyobrazić sobie uroczyste i porywające uniesienia tych, którzy wspięli się na zimne, białe szczyty sztuki.

W przypadku muzyki większość ludzi, podobnie jak ja, jest skłonna do pokory. Jeśli nie potrafią pojąć formy muzycznej i osiągnąć za jej pomocą czysto estetycznego wzruszenia, wyznają, że odbierają muzykę niedoskonale albo i wcale. Całkiem jasno rozpoznają różnicę między uczuciem kompozytora do czystej muzyki a uczuciem radosnego melomana w reakcji na to, co muzyka sugeruje. Ten drugi cieszy się własnymi uczuciami, jako że ma do tego pełne prawo, i przyznaje, że są one niższe. Niestety, ludzie zwykli być mniej skromni, gdy chodzi o odbiór sztuk plastycznych. Wszystkim zdaje się w każdym razie, że pojmują całość tego, co obraz ma do zaoferowania, i są gotowi obwołać „szarlatanem” i „oszustem” każdego, kto twierdzi, że obraz oferuje więcej, niż im się zdaje. Dobra wola osób obdarzonych czystą wrażliwością estetyczną jest podawana w wątpliwość przez tych, którzy nie mają pojęcia o estetyczności. Wydaje mi się, że przewaga elementów reprezentujących sprawia, że przeciętny człowiek jest pewien, iż potrafi rozpoznać dobry obraz na pierwszy rzut oka. Zauważyłem, że jedynie w kwestii architektury, ceramiki czy ozdobnych tkanin ludzie nieznaną się na rzeczy i niekompetentni są bardziej skorzy odwołać

się do opinii tych, którzy zostali obdarzeni szczególnymi zdolnościami. Wielka szkoda, że wykształceni i inteligentni ludzie nie mogą przyjąć za pewnik, iż wielka wrażliwość estetyczna jest równie rzadkim zjawiskiem na gruncie sztuk plastycznych, co w sferze muzyki. Mój przypadek pozwolił mi na porównanie tych dwu sfer wrażliwości i na dokonanie precyzyjnego rozróżnienia między czystym a nieczystym doświadczeniem estetycznym. Czy za dużo żądam, jeśli chcę, by każdy był równie szczerzy odnośnie swego postrzegania obrazów, co ja odnośnie muzyki? Jestem bowiem pewien, że bardzo wiele ludzi, którzy odwiedzają galerie, przeżywa to, co ja podczas koncertów. Doświadczają oni momentów czystego estetycznego uniesienia, jednak te chwile są krótkie i niepewne. Prędko popadają w sferę ludzkich interesów i odczuwają emocje bez wątplenia dobre, jednak niższego rzędu. Nie usurpuję sobie prawa do tego, by twierdzić, że to, co otrzymują ze sztuki, jest złe lub godne zignorowania. Sądzę jedynie, że nie otrzymują ze sztuki tego, co ona naprawdę ma do zaoferowania. Nie twierdzę, że nie rozumieją sztuki, uważam natomiast, że nie rozumieją stanów umysłu ludzi, którzy pojmują ją najlepiej. Nie mówię, że sztuka nic dla nich nie znaczy albo znaczy niewiele, ale uważam, że umyka im najpełniejsze znaczenie sztuki. Ani przez moment nie staram się też zasugerować, że ich odbiór sztuki jest czymś, czego należy się wstydzić – większość czarujących inteligentnych ludzi, których znam, nie doświadcza sztuki w sposób czysty, a dodam na marginesie, że doświadczenie estetyczne niemal wszystkich wielkich pisarzy również nie jest czyste. Jednak jeśli założymy, że pewna grupa ludzi doświadcza sztuki w sposób czysto estetyczny, to nawet zmałowane i słabsze odczuwanie estetyczności powinniśmy uznać za jedną z najbardziej wartościowych rzeczy na świecie. Tak wartościowych, że w momentach desperacji odczuwam pokusę, by oczekiwać, że sztuka zapewni światu zbawienie.

Jednak mimo iż echa i cienie sztuki wzbogacają życie na równinach, jej duch mieszka wśród szczytów. Komuś, kto się o nią stara, nawet jeśli stara się nie w czysty sposób, sztuka oddaje wzbogacone to, co otrzymała. Sztuka jest jak słońce, które rozgrzewa nasienie w dobrej glebie i sprawia, że przyniesie ono dobry owoc. Jednak tylko doskonałemu miłośnikowi daje ona nowy, nieoczekiwany dar, bezcenny dar. Niedoskonali adoratorzy wnoszą do sztuki, a także dostają od niej idee i uczucia własnych czasów oraz cywilizacji. W dwunastowiecznej Europie człowiek mógł zachwycić się romańską świątynią, ale nie poruszyłby go obraz z okresu dynastii T'ang. Dla człowieka z późniejszych czasów dużo znaczyła rzeźba grecka, za to meksykańską miał za nic, jako że tylko z tą pierwszą potrafił łączyć zbiór idei kojarzonych ze znajomymi uczuciami. Natomiast prawdziwy miłośnik sztuki, ktoś, kto potrafi odebrać głębię formy znaczącej, wznosi się ponad okoliczności czasu i przestrzeni. Impertynencją wydają mu się studia archeologiczne, historyczne i hagiograficzne. Jeśli formy dzieła są dla niego znaczące, to pochodzenie dzieła jest nieistotne. Na widok sumeryjskich figur z Luwru poniesie go ta sama fala wzruszenia, co admiratora chaldejskiego jakieś cztery tysiące lat temu. Forma znacząca ma moc wywołania emocji estetycznych u każdego, kto jest zdolny je odczuć. Idee brzęczą i giną jak komary, ludzie zmieniają instytucje i zwyczaje jak rękawiczki, osiągnięcia intelektualne jednej epoki są uznawane przez kolejną za szaleństwo, jedynie wielka sztuka pozostaje stała i oczywista. Wielka sztuka nie przemija i jest

przejrzysta, ponieważ uczucia, które wywołuje, pozostają niezależne od miejsca i czasu, ponieważ jej królestwo nie jest z tego świata. Cóż obchodzi ludzi, którzy mają poczucie formy, czy kształt, jaki ich poruszył, powstał w Paryżu przedwczoraj czy też w Babilonie pięćdziesiąt wieków temu? Formy w sztuce są niewyczerpywalne, a jednak wszystkie one prowadzą tą samą drogą, drogą emocji estetycznych, do świata estetycznej ekstazy.

Przekład Bogna J. Obidzińska