

Stefan Morawski

Dwie refleksje krytyczne w związku z "The Languages of Art"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (56), 168-176

1981

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.

Stefan Morawski

Dwie refleksje krytyczne w związku z „The Languages of Art”*

I

The Languages of Art to dzieło spełniające swe zamierzenia skuteczniej niż jakakolwiek inna znana mi praca w języku angielskim, dotycząca kwestii takich samych lub podobnych. Zasadniczy temat traktuje o szczególnym rodzaju systemu symboli. Analiza Goodmana dowiodła, że ten rodzaj systemu symboli nie ma w istocie nic wspólnego z językiem *sensu stricto*. Argumenty i rozmyślenia Goodmana biegną tym samym torem co badania semiologiczne prowadzone we Francji i Włoszech od lat sześćdziesiątych naszego stulecia. Jednak metoda jego jest odmienna, a osiągnięcia bliższe są, jak się wydaje, wnioskowi fenomenologa Mikela Dufrenne niż semiotyka Umberto Eco. Całkowicie zgadzam się z konkluzją Goodmana, że sztuki nie można uważać dosłownie za język, nawet w sensie scenariusza wyłożonego w medium werbalnym, ponieważ sztuka pozostaje w jawnej sprzeczności z wymogami systemu notacyjnego, zakładającego brak syntaktycznej rozłączności i semantycznej wieloznaczności. Moja własna orientacja metodologiczna nie zasadza się na analizie logicznej jako procedurze podstawowej.

Tym bardziej jednak podziwiam subtelność Goodmana w traktowaniu sztuki, gdyż — jak wiadomo — podejście analitycznologiczne zazwyczaj lekceważy lub pomija swoiste cechy estetyczne. Przed Goodmanem nikomu z jego szkoły filozoficznej nie udało się w tak pogłębiony sposób obronić poglądu, że sztuka jest w istocie wieloznaczna (charakteryzująca się brakiem jasności, który prowadzi do

* Wg S. Morawski: *On «The Language of Art»*. „Erkenntnis” 1978 nr 12, s. 119—128 (tu tłumaczona wersja z poprawkami autora).

„gęstości”), ekspresyjna („metaforycznie egzemplifikacyjna”) oraz zarówno syntaktycznie, jak i semantycznie tak „nasycona”, że staje się redundantna.

Na tle całej współczesnej estetyki rezultaty Goodmana nie są wcale rewelacyjne. Niemniej można je uznać za oryginalne ze względu na sposób, w jaki do nich dochodzi. Elementy nowatorskie zawiera również jego metoda ujmowania dzieł sztuki jako zbiorów symboli i, w konsekwencji, pojmowania sztuki w ramach ogólnej teorii systemów symboli. We wstępie Goodman powołuje się na Cassirera, Morrisa i Susanne Langer, mnie wydaje się bliski Leonowi Chwistkowi.

Komentarz mój poświęcę dwóm tezom Goodmana. Pierwsza przypisuje przeżyciu estetycznemu i dziełu sztuki własności poznawcze, druga zaś podkreśla, że cokolwiek artysta przeżywa i wciela w dzieło sztuki i jakakolwiek reakcja odbiorców na wartości artystyczne (estetyczne) musi być zdeterminowana kulturalnie, a więc można ją odnieść do określonych norm przestrzegania, odczuwania i myślenia. Goodman nie traktuje tych dwu tez jako w sposób konieczny związanych z sobą, niemniej cała jego książka opiera się na takim właśnie postulatcie. Co więcej, Goodman nie głosi wprost, że sztuka pojmowana jako rodzaj systemu symboli pociąga za sobą jej interpretację jako swoistej odmiany poznania oraz jej całkowitą zależność od norm społecznych. Daje się to jednak wyczytać z całej jego argumentacji.

II

Na stronie 258 Goodman podkreśla, że „poza bezpośrednią potrzebą symbolami posługujemy się ze względu na zrozumienie, nie zaś z powodów praktycznych”. Ponadto dochodzi do wniosku, że naczelnym celem sztuki jest poznanie „samo w sobie i dla siebie”. Dlatego należy zastanowić się, jaki może być poznawczy status sztuki, a także wynikająca stąd postawa estetyczna (i związane z nią doznanie). Można tu wyróżnić co najmniej cztery nieco różniące się od siebie znaczenia tego pojęcia.

a. Wszystko, co pojawia się jako przedmiot i musi być wyraźnie sklasyfikowane, implikuje stosunek poznawczy.

Poznanie oznacza tu rozpoznanie lub otrzymanie wystarczającej ilości informacji, by nazwać i określić, powiedzmy, rzeźbę Brancusiego lub poezję konkretną Góringera czy sztukę Becketta w wykonaniu polskiego teatru studenckiego.

b. Wszystko, co w dziele artysty prezentuje wirtualne równoważniki rzeczywistego świata, który jest kontekstem, wszelka fikcja w jakimś stopniu odpowiadająca autentycznym sytuacjom, wydarzeniom i procesom. Jakie są owe prawdziwe konteksty, które zezwalają na wskazanie odpowiedniości i (lub) równoważności, jest

kwestią drugorzędną. Ma natomiast znaczenie fakt poznania przez przedstawienie, które wywołuje szczególny rodzaj *gnosis* w reakcji estetycznej.

c. Wszystko w dziele sztuki, co wykracza poza „opowiadanie historyjki”, a więc komentarz na temat doli ludzkiej, konceptualizacja punktu widzenia autora i pobudzenie odbiorców do myślenia abstrakcyjnego. Ten rodzaj poznania można by nazwać parafilozoficznym bądź semifilozoficznym. Zapożyczając terminologię od Goodmana, możemy dać mu miano hipotezy jawnej, w przeciwstawieniu do hipotez ukrytych, które znajdujemy w najlepszych przypadkach (b).

d. Wszystko w świecie sztuki, co wymaga z naszej strony wysiłku powtórzenia (przez wirtualną identyfikację) przeżyć i dążeń innych ludzi lub po prostu intuicyjnego odkrycia tego, co inni doświadczali (poznanie hermeneutyczne).

Analiza Goodmana z pewnością obejmuje (a) i (b), lecz nie przeprowadza między nimi rozróżnienia, natomiast zdaje się nie dostrzegać (c) i całkowicie usuwa (d).

Moim zdaniem nie są to pominięcia nieważne: sprawiają bowiem, że Goodman traci szansę ustanowienia *continuum*, obejmującego obszar sztuki od minimalnego do maksymalnego wymiaru poznawczego. Poczynając od minimalnego krańca, musimy stawić czoła innym niż poznawcze funkcjom i celom sztuki. Stwierdzenie to spróbujmy zilustrować przykładami.

Poznanie (a) obejmuje nie tylko przedmioty artystyczne, a więc choćby z tej racji nie można na nim polegać, gdy chcemy skupić się na charakterystycznych cechach estetycznych. Kiedy jednak rozważymy takie przypadki, jak gobeliny Magdaleny Abakanowicz z końca lat pięćdziesiątych (*Nocny pejzaż* i *Andromeda*), *Konstruktionen* Moholy-Nagy (1922) lub jakkolwiek wspaniały przykład abstrakcji geometrycznej przytoczony w książce Marcela Briona *L'Art abstrait* (Paryż 1956), np. Kandinsky'ego, Delaunaya, Kupki, nie mamy wątpliwości, że reakcja nasza jest przede wszystkim hedonistyczna. Prawda, że element poznawczy zawarty jest we wrażeniach, których układy bardziej lub mniej odpowiadają strukturze owych dzieł. Jednak główna odpowiedź na dzieło zasadza się na uczuciu przyjemności. Jeśli sięgniemy z kolei po abstrakcyjny ekspresjonizm z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, tzn. po prace Pollocka, Wolsa, Hartunga, Vedovy, ich oddziaływanie jest przede wszystkim emocjonalne z powodu dynamicznej ekspresji kolorów, linii i kształtów. Na koniec, jeśli rozważymy znaną kompozycję Johna Cage'a pt. 4'33 lub happening Bena Vautiera *Publiczność*, w którym bierze on udział jedynie jako obserwator i inicjator, elementy poznawcze są niemal całkowicie wchłonięte przez radosną lub niezręczną zabawę, czy też przez zażenowania wywołane nieumiejętnością zabawy wespół z artystą.

Inny jeszcze przykład reakcji, która przesuwaa czynnik poznawczy

na dalszy plan, to odpowiedź na tzw. sztukę środowiska lub, powiedzmy, *Space Modulator* Moholy-Nagy z lat trzydziestych czy *Sytuacje* Abakanowicz z lat sześćdziesiątych, tzn. gobelin umyślnie pozbawiony zamkniętej formy, tak aby zorganizować nieharmonijne rytmy przestrzenne. Dzieła te wywołują uczucie albo swojskości, albo też całkowitej obcości. Jest to reakcja nieco pokrewna temu, co przeżywamy oglądając cudze mieszkanie lub nieznanne miasto.

Poznanie (d) opiera się na niezaangażowanej rekonstrukcji zewnętrznych przejawów przeżyć emocjonalnych lub na zaangażowaniu, które czasem może być niezwykle silne. Na przykład dzieje romansu Emmy Bovary lub namiętność Swanna budzą tylko postawę poznawczą, tzn. nie znajduje się tam nic więcej ponad Goodmanowskie rozróżnienie cech, „które dzieło ma i wyraża” (s. 248). Inaczej jest jednak, jeśli dzieło porywa lub oszałamia (jak np. ja odczuwałem w latach czterdziestych czytając poezję Tadeusza Różewicza i prozę Tadeusza Borowskiego — polskich pisarzy mojego pokolenia, którzy najbardziej przejmująco wyrazili egzystencjalną i historyczną tragedię pod jarzmem hitleryzmu). Każdy film czy sztuka teatralna, odwołująca się do potrzeb i oczekiwań publiczności, wzbudzająca w jej przeważającej części mechanizm samowyzwalający, który prowadzi do identyfikacji z bohaterem, bądź też każda sentymentalna muzyka, szczególnie jeśli jej główne motywy przywołują na myśl rodzime i ludowe melodie, jest wystarczającym dowodem, że poznanie może być przytłumione przez silne emocje i że, bez względu na cel artysty, podstawową reakcją jest zachwyt lub odraza.

Poznanie (c) rozciąga się od zaangażowania w sprawy ludzi tu i teraz, w którym przestrzeganie i uczucia stopione z myślami tworzą nierozzerwalną całość, aż do filozoficznego zamyslenia nad losem ludzkim.

Zasięg, siła i głębia reakcji zależy od bogactwa i stopnia skomplikowania struktury i tkanki dzieła, od wnikliwości autora i jego etosu zmuszającego do zadawania pytań, na które istnieje zbyt wiele odpowiedzi, lub nie ma w ogóle odpowiedzi. Literatura, ze względu na swe środki przekazu, ma tu wyższość nad innymi sztukami, podobnie jak przekaz werbalny w filmie lub w teatrze, operze czy kontakcie lepiej służy wyrażeniu treści poznawczych niż kolory, dźwięki czy gesty. Jednakowoż nie porównujemy rzeczy nieporównywalnych, na przykład powieści z obrazami. Inne jednak porównania mogą być pouczające. Portret rodziców Otto Dix'a wydaje się obdarzony mniejszym znaczeniem poznawczym niż, powiedzmy, seria drzeworytów Kathe Kollwitz *Wojna* lub wielkie freski Siqueirosa, Orozco i Rivery. *Pijany żołnierz* Chagalla (1913) lub jego portrety rabinów (1912—1916) są poznawczo słabsze niż *Białe ukrzyżowanie* (1938) i *Męczeństwo* (1940). Żaden przeciętny western amerykański nie wytrzymuje porównania z filmem *W samo południe* Zinnemana,

który dzięki swym ekscytującym wartościom poznawczym zapoczątkował nową falę. *Monsieur Verdoux* Chaplina trzeba na tej skali umieścić wyżej niż jego skądinąd znakomite *Charloty* z początków naszego stulecia. W każdym z powyższych przykładów wrażenia i emocje, pragnienia i marzenia splatają się z myślami, ale dopiero w wyniku konfrontacji owych dzieł sztuki wymiary poznawcze wyraźnie wysuwają się na pierwsze miejsce. Poznanie (c) jest możliwe i zachodzi jedynie dzięki przekazowi werbalnemu. Nazwałem je parafilozoficznym, ponieważ struktura zawsze wnosi doń nowe treści, a fragmenty (aspekty) zawierające myśl dyskursywną bywają rzadko uporządkowane zgodnie z surowymi wymogami traktatu filozoficznego. Gęstość i redundancja — by posłużyć się terminologią Goodmana — są zazwyczaj o tyle charakterystyczne dla tych fragmentów, o ile są nimi w ogóle w wypadku każdej artystycznej odmiany myślenia. Przykładowo, nawet gdy Sartre prowadzi swój egzystencjalistyczny wywód w *Mdłościach*, różni się przecież od Sartre'a jako autora *Bytu i nicości*. Jeśli zaś można bez użycia metafor mówić o hipotezach, jakie wysuwają twórcy, należałoby wskazać arcydzieła z kategorii (b), np. *Buty* Van Gogha i sagę Faulknera o Yoknapatawpa, albo takie dzieła z kategorii (c), jak *Upadek* Camusa i *Klątwa* Witkiewicza. Niektóre dzieła łączą atrybuty (b) i (c) i hipotezy tego porządku poznawczego zajmują tam centralne miejsce. Z drugiej strony ani kategoria (a), ani (d) nie zezwalają na połączenie hipotez naukowych z artystycznymi.

Należy więc konkludować, że jeśli symbole są niezbędne w sztuce, to sztuki różnią się między sobą w uderzający sposób pod względem wyposażenia symbolicznego, które nie w równym stopniu zawiera wartości poznawcze. W rezultacie reakcje na różne odmiany sztuki i na poszczególne dzieła nie są w całości przede wszystkim poznawcze. Analiza Goodmana zatrzymała się na porównaniu sztuki i nauki, podczas gdy badanie charakterystycznych cech estetycznych wymaga dalszych dociekań, opartych na dynstynktywnych proporcjach elementów poznawczych i niepoznawczych w danym dziele czy dziedzinie artystycznej oraz w odpowiadających im przeżyciach estetycznych. Tak więc uwagi Goodmana na temat *Koncertu na fortepian i orkiestrę* Cage'a (s. 187—189) wymagałyby dalszego komentarza, analizującego aleatoryczną metodę kompozytora i jego zamiar przekształcenia *homo symbolicus* w *homo ludens*. Z rozważań moich wynika ponadto konieczność wzięcia pod uwagę nastawienia publiczności (poszczególnych osób lub grupy) wobec intencji artysty.

W odniesieniu do kategorii poznawczej (d) zauważyłem, jak zaangażowanie emocjonalne publiczności determinuje uprzednia wiedza o świecie przedstawionym w dziele sztuki. Należy dodać, że istnieje również zjawisko przeciwne — im więcej odbiorca wie, tym trudniej go wzruszyć. Czytelnik czy widz może reagować poznawczo w inny sposób, niż to przewidział i „zapropomował” artysta. Jeśli się

nie zna szczególnych idei filozoficznych Mondriana, widzi się jego pionowo-poziome struktury jedynie jako zachwycający układ geometryczny. I odwrotnie, krytyk, który ogląda i kilkakrotnie przetrawia film, może w końcu stracić z oczu niektóre jego wartości poznawcze, mające znaczenie dla przeciętnego kinomana. Najbardziej obiecujące studium poznawczych i niepoznawczych elementów struktury danego dzieła sztuki i danego przeżycia estetycznego powinno obracać za punkt centralny zderzenie między skonwencjonalizowanymi postawami danej publiczności a strategią artysty, który łamie reguły i konwencje. Filozofia musi się tu oprzeć na semiotyce kultury. Tak więc różne sztuki jako systemy symboli wydają się odznaczać nie tylko różnym stopniem gęstości i nasycenia, ale także inną dawką treści poznawczych.

III

Sztuka jako system symboli jest wytworem kultury. Jej konceptualizacja, jeśli w ogóle jest możliwa, opiera się na normach społecznych. Dziś założenia te są ogólnie przyjęte i ponieważ moja orientacja filozoficzna jest rodowodu marksistowskiego, byłbym ostatnim, który założeniom tym odmówiłby znaczenia. Argumenty Marksa zawarte w *Rękopisach 1844* na temat uspołecznionych zmysłów tworzących ludzką *Wesen* są niepodważalne. Należy zatem przyjąć jako równie niezaprzeczalną prawdę, iż kultura zawsze i wszędzie zapośrednicza naturę.

Wiele też dałoby się powiedzieć o powracającej wciąż myśli, iż sztuka stale usiłuje jak gdyby „przebić się” przez swój kulturalnie zdeterminowany kontekst z powrotem do samej natury. Póki nie istnieje żaden dobrze uzasadniony pogląd przeciwny, warto zastanowić się, czy nie ma możliwości oddziaływania zwrotnego, tzn. natury ludzkiej na kulturę. Oczywiście od początków ludzkiej cywilizacji można wskazywać niezliczone przykłady świadczące o różnicach w odzwierciedlaniu natury (krajobraz) i twarzy ludzkiej (portret), bowiem sposoby, w jaki zjawiska te przedstawiają artyści, zmieniały się wraz z kanonami artystycznymi. Pamiętam również o ważkich argumentach przeciw naturalnej, jakoby jedynie ludzkiej perspektywie renesansowej. Niemniej, analizując wizerunek bizona z Altamiry lub konia z Font de Gaume, musimy założyć dwójaki układ odniesienia: szczególną strukturę umysłową opartą na ówczesnej, animistycznej wizji świata oraz wyjątkowo zręcznie wykonany piktogram, oparty na podpatrzonym przedmiocie naturalnym. Można by powiedzieć, że zbieżność ta występowała jedynie w epokach prymitywnych. Nie mogę uznać tej odpowiedzi, bowiem kontynuacje takiego samego faktu stanowią takie przykłady, jak pejzaże Hobbema czy Ruysdala, a później Constable'a czy szkoły barbizońskiej. Można by co najwyżej więc wysunąć zastrzeżenie,

iż w naszym wieku zaniknął ten rodzaj roboty artystycznej. Odpowiedziałbym na to, że nawet dzisiaj argumentuje się podobnie. Mianowicie niektórzy wybitni holenderscy historycy sztuki odbierają geometrię Mondriana jako rzetelny piktogram ich rodzimego krajobrazu. Chciałbym także przypomnieć, że istnieje znaczący kierunek we współczesnej architekturze, dążący ku strukturalizmowi organicznemu (dziedzictwo Lloyda Wrighta i tradycji orientalnej, szczególnie japońskiej). To samo odnosi się do rzeźb Henry Moore'a i jego uczniów. Nawet jeśli moja argumentacja nie jest w pełni przekonująca, zwycięstwo nie może przyspaść oponentom.

Decydujący jest bowiem nie odwracający się od natury trend sztuki dwudziestowiecznej, lecz to, że każdy człowiek w zetknięciu ze sztuką magdaleńską czy dziełem Hobbema — jeśli kiedykolwiek widział bizona czy typowy pejzaż holenderski — musi wizerunki te rozpatrywać i oceniać jako „simulacra” natury. Jaka tedy rola przypadałaby przejściowym normom społeczno-kulturowym? Nie lekceważę ich, ale w tej konfrontacji istotne znaczenie wydaje się mieć ludzka psychofizjologia w połączeniu z ogólnymi warunkami zewnętrznymi, które determinują ogólnoludzki status społeczny — człowiek jako zwierzę *loquens et laborans* przeciw otaczającemu go światu — co pozwala każdemu uchwycić sens przedstawionych zjawisk i rzeczy. Podobnie ma się rzecz z portretem; każdy model funkcjonuje w kontekście czynników kulturowych, jego aspekt społeczno-historyczny daje się — łatwiej czy trudniej — rozpoznać. Pozostaje jeszcze owa szczególna „reszta”, tzn. osobowość modelu. Narzuca się ona niekiedy tak silnie, że patrzący porównują osoby, które znają, z wyrazistą osobowością znaną właśnie z portretów. *Kanonik van der Paele* Jana van Eycka, *Francesco d'Este* Van der Weydena i *B. Castiglione* Rafaela, *Pietro Aretino* Tycjana, *Cygan-ka* Fransa Halsa, *Saint-Just* Davida, *Dziewczyna z krewetkami* Hogartha, *Donna Isabel Goyi*, *N. Bertin Ingres* — oto zaledwie parę takich uderzających przykładów.

Jeśli zaakceptuje się przesłankę o ponadkulturowych cechach danego systemu symboli i rozważy ją na tle koncepcji Goodmanowskiej, oczywiste będzie, że są one przeciwstawne. Goodman podkreśla, że charakterystyczne cechy ekspresyjne są zawsze związane z kulturą i dadzą się wytłumaczyć jedynie na tym podłożu.

Ekspresja, podobnie jak *mimesis*, jest względna, bowiem oba te zabiegi twórcze kształtują się pod wpływem okoliczności i zwyczajów, np. japońskie ruchy ciała i gesty, które serwują nam w tańcu czy na scenie teatralnej. Jednakże argumenty Goodmana nie są zupełnie trafne — czyż istotnie nie ma takich sposobów wyrażania uczuć, które na całym świecie oznaczałyby to samo? Gdy Japończyk spojrzy na *Saint-Justa* Davida lub *Kanonika Van der Paele* Van Eycka, zobaczy to samo, co i my: słodko rozmarzone rysy jednego i zdecydowaną, wyrażającą silną wolę twarz drugiego. To, czego nie dostrzeże Japończyk z powodu nieznamości naszej kultury, to zdumienie

miewający kontrast między tym, co wiemy o zaciekleym, rewolucyjnym zapale Saint-Juste'a a jego sielankowym portretem lub między zamyśloną pobożnością, jakiej spodziewalibyśmy się u Kanonika, a wyrażającym świecką siłę obliczem, które w rzeczywistości widzimy na portrecie. Z drugiej strony nas, Europejczyków, nie zwiedzie grymas wykrzywający twarz japońskiego wojownika — może on wyrażać ból czy wściekłość, lecz z pewnością nie promienieje radością ani dobrodusznnością. Myślę, że warto poświęcić nieco uwagi rezultatom pracy R. L. Saltza i R. I. Cervenka pt. *The Language of Gestures*, która stwierdza, że zarówno cechy wspólne, jak i różnice między Kolumbijczykami a Północnymi Amerykanami są równie mocno uzasadnione. Tak więc, idąc w ślady Birdwhistella, Goodman być może posuwa się za daleko, twierdząc na s. 50, że żadne typy więzi społecznych nie są uniwersalne.

Ta dyskusja prowadzi do mego ostatniego argumentu, a mianowicie, że artysta najczęściej i w sposób najbardziej poruszający znajduje drogę od kultury do natury wówczas, gdy najpełniej i najbardziej nieustraszenie wyrazi swą indywidualność na tle społeczno-historycznym. Zgadzam się, że w tym przypadku aspekty ogólne i indywidualne wikłają się tak, że nie będzie można ich odróżnić.

Jednak autoportrety Rembrandta i Van Gogha lub utwory Villona i markiza de Sade, Blake'a i Trakla, Wilde'a i Gombrowicza stanowią mocne dowody na to, iż kontekst kulturowy nigdy nie pochłania dzieła, ściślej biorąc: indywidualności stanowią kluczowe ogniwo mediacyjne. W istocie u artystów tych *oeuvre* i osobowość przemawiają jako jedna fascynująca całość, której nie można wytłumaczyć tylko, czy nawet głównie, w odniesieniu do danej struktury społeczno-historycznej z właściwymi jej normami, kodami itp. Wnioski? Jeśli moje egzemplifikacje i sposób rozumowania są przekonujące, dlaczego nie zostawić otwartej trudnej kwestii syndromu natury i kultury, warunkującego proces artystyczny i reakcje estetyczne? Wśród ekspertów panuje niemal zgodna opinia, że na przykład wyobraźnia oszołomiona peyotlem reaguje w identyczny sposób bez względu na czynniki kulturalne, czasowe i przestrzenne. Chomsky przytacza mocne argumenty za głęboką strukturą języka. Być może mentalne podstawy *mimesis* i ekspresji są jednak powszechne. Sztuka jako system symboli może czerpać nie tylko z norm kulturowych i umiejętności zawodowych, lecz także z prawidłowości ponadhistorycznych, tzn. antropologicznych. Goodman pozostawia kosmologii wytłumaczenie, dlaczego przedmioty mają cechy, które dosłownie i metaforycznie postrzegamy jako zieloność czy smutek (s. 78). Powiedziałbym raczej, że pytanie to należy do epistemologii genetycznej, a w tej dziedzinie nie należy szukać ostatniego słowa. Twierdzę przy tym, iż napięcie między naturą a kulturą, od którego nie można wyzwolić niektórych rodzajów sztuki (jak krajobraz, portret, biografia), niektórych tendencji stylistycznych w określonych epokach oraz niektórych wielkich dzieł

dotyczących ludzkiej egzystencji w świetle procesu autoekspresji artystycznej, należy uznać za konstytutywny składnik rzeczywistości estetycznej.

Mówię o napięciu, ponieważ artysta nigdy nie osiągnie pełnego sukcesu, usiłując przebić się przez mur kultury do czystej natury, a wyzwaniu temu musi wciąż na nowo stawiać czoło. Jeśli antynomii tej — co wydaje się pewne — nie można uogólnić, to należy ją wszakże uznać za niezbywalną w wielu przypadkach twórczości nastawionej na maksymalny kontakt z *naturą naturata* bądź też na optymalne wyrażenie własnej *natura naturans* artysty.

przełożyła Grażyna Cendrowska