

Krystyna Najder-Stefaniak

Praktyczne implikacje Bergsonowskiej teorii twórczości artystycznej

Sztuka i Filozofia 1, 103-118

1989

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.

Krystyna Najder-Stefaniak

PRAKTYCZNE IMPLIKACJE BERGSONOWSKIEJ TEORII TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ

Do najważniejszych kategorii filozofii Bergsona należą kategorie wolności i twórczości. Poczucie wolności i twórczości życia wziął z Bergsonizmu twórca syndykalizmu G. Sorel. Świadectwo lektury Bergsona znajduje się już w wydanej w 1894 roku pracy Sorela pt. "L'Ancienne et la nouvelle metaphysique", a po ukazaniu się "Ewolucji twórczej" Sorel w obszernym omówieniu tego dzieła na łamach "Mouvement Socialiste" pisał: "Nie sądzę, bym się pomylił jeśli powiem, że nowa książka Bergsona będzie miała takie znaczenie w historii filozofii jak "Krytyka czystego rozumu"¹. Sorel zainteresowało w "Ewolucji twórczej" to co mogło naświetlić kwestie historii społecznej, dzieje ludzkie rozpatrywane w ich dynamice. Jego zdaniem "wolność" z "Ewolucji twórczej" pozwala zrozumieć procesy rewolucyjne. Pisał: "Filozofia Bergsona jest dostosowana do zrozumienia wielkich współczesnych ruchów ludowych, w których afirmuje się wolność"². Rewolucyjny aspekt myśli Bergsona zauważył też G. Gurvitch. Zwraca on uwagę, iż w twórczej ewolucji rzeczywistości następuje okresowo wulkaniczny wybuch życia i odrzucenie nieodpowiedniej już formy³.

W stwierdzeniach Bergsona można by nawet doszukać się uzasadnienia dla zupełnie nieracjonalnego niszczenia: przecież życie i wola niszczą ograniczający je automatyzm i bezwładność⁴ nawet

wtedy, gdy są one usprawiedliwione. "Tylko czyn - pisze Bergson - może nas wyprowadzić z zamkniętego koła tego co dane" więc "trzeba postąpić gwałtownie i aktem woli wypchnąć umysł z jego własnej dziedziny"⁵.

Sorel, odwołując się do Bergsonizmu, gloryfikował przewrót społeczny jako wyraz potęgi życia i woli heroicznej. Pod wpływem syndykalizmu pozostawał faszyzm włoski. Mussolini twierdził, że przede wszystkim Sorelowi zawdzięcza swoje filozoficzne idee. Zaś sam Bergson nie odrzucał Sorelowskiej interpretacji swojej filozofii. Pisał na ten temat: "Sorel jest, jak mi się zdaje, umysłem zbyt oryginalnym, zbyt niezależnym, by zaciągnąć się pod czyjś sztandar - nie jest to uczeń. Ale akceptuje niektóre z moich poglądów, a kiedy mnie cytuje czyni to jak człowiek, który przeczytał mnie uważnie i doskonale zrozumiał"⁶. Nie sądzę jednak, by w filozofii Bergsona można było znajdować inspiracje jedynie do uzasadnienia destrukcji i wojny. Chcę zaproponować takie odczytanie tej filozofii, które pozwala znaleźć w niej inne sugestie. Istotną rolę widzę tu w kategoriach "sztuka" i "twórczość artystyczna". Poglądy Bergsona analizowane z podkreśleniem wagi tych kategorii dostarczają inspiracji namysłowi nad możliwością wykorzystania sztuki w dążeniach zmierzających do utrzymania pokoju.

W "Intuicji metafizycznej" Bergson pisał, że "myśl przynosząca światu coś nowego musi się wyrazić poprzez idee już gotowe, które napotyka na swej drodze i porywa swoim ruchem: przez co zdaje się należeć do epoki; w której żył filozof ..."⁷. Myśl taka musi też uporać się z zastanymi pojęciami i niezbędne jest by jej twórca umiał wypełniać te pojęcia nową treścią, wykraczając tym samym poza obowiązujący paradygmat. Bergson chciał przezwyciężyć analityczny obraz świata. Trwanie pojmował jako połączenie stałości i zmienności. W nowej interpretacji pojęcia wolności starał się zlikwidować dylemat: determinizm czy indeterminizm? Pojęcie twórczości wreszcie miało znieść tradycyjne przeciwstawienie: podmiot - przedmiot. Wedle koncepcji Bergsona bezsensowne są tezy o dualizmie rzeczy tworzonych i tworzących. Jednak uważny czytelnik prac Bergsona odnajduje w nich pojęcia, które sugerują dualistyczny obraz rzeczywistości. Należą

do nich na przykład pojęcia intuicji i intelektu, które opisują zjawiska między którymi pozornie nie ma żadnego pomostu. Akceptując taki dualizm trzeba by rozwiązać problem współistnienia w człowieku zdeterminowanej "natury praktycznej" i wolnej "natury twórczej". Dwa inne pojęcia sugerujące dualizm rzeczywistości to "duch" i "materia". Bergson próbował zniwelować przepaść między nimi, wyjaśniając /w "Matiere et memoire"/, że rozróżnienie na ducha i materię opiera się nie na absolutnym między nimi przeciwieństwie, lecz na zmiennej różnicy w napięciu trwania. Dla Bergsona duch i materia, to dwa przeciwne kierunki tego samego procesu stawania się. Pierwszy jest stopniowym zbliżaniem się do coraz większej wolności i prostoty, drugi zaś - zbliżaniem się do coraz większej bierności i przestrzenności. Poznanie i działanie w sferze materii zawdzięczamy intelektowi, zaś poznanie w sferze ducha - intuicji. Czy jednak w sferze ducha możliwe jest w ogóle działanie i na czym miałyby ono polegać? Odpowiedź na te pytania może przynieść analiza Bergsonowskiej koncepcji twórczości artystycznej.

Na początek należałoby oddzielić kategorię twórczości artystycznej od ogólniejszego pojęcia twórczości. Twórczość opisywana w "Ewolucji twórczej" - to ciągle stawanie się i jednocześnie kontynuacja raz rozpoczętego istnienia. Wprawdzie Bergson dla zobrazowania swoich twierdzeń o twórczym charakterze życia często odwołuje się do twórczości artystycznej, ale pojęcia te nie oznaczają dla niego bynajmniej tego samego rodzaju aktywności. Twórczość artystyczna jest połączeniem dwóch typów ludzkiej aktywności: twórczości /którą Bergson przypisuje wszelkiemu życiu/ i tego, co nazwał on wyrabianiem. Aby więc wyjaśnić - zgodnie z koncepcją Bergsona - proces powstania dzieła sztuki trzeba odwołać się do dwóch teorii: do teorii twórczości artystycznej jako ekspresji i do teorii twórczości artystycznej jako swoistej pracy. Stwierdzenie to spróbuję uzasadnić.

Teoria wyjaśniająca zagadnienie twórczości artystycznej przez wskazanie na czynnik pracy zapoczątkowana została w starożytnej Grecji. Wywodziła się ona z potocznych poglądów na sztukę, według których w tworzeniu sztuki odgrywa rolę czynnik dany przez naturę /materiał/, czynnik przekazany przez tradycję /wiedza/

i czynnik pochodzący od artysty /praca/. Arystoteles uzupełnił i usystematyzował te potoczne przekonania. Mimo iż poglądy Arystotelesa na temat procesu twórczego są inne niż poglądy Bergsona na ten temat, to jednak znajduje się w nich uwaga obowiązująca także w odniesieniu do sztuki w koncepcji Bergsona: sztuka nie mogłaby w ogóle istnieć, gdyby te same właściwości nie cechowały zarówno tych, którzy tworzą jak i tych dla których dzieła artysty są przeznaczone⁸. Bazą twórczości artystycznej jest to, co cechuje i artystę i odbiorcę. Choć Bergson nie zwraca na to szczególnej uwagi, artysta jest jednostką społeczną i przeznaczają swoje prace dla podobnie społecznych jednostek. Dzieło - jako przedmiot materialny - działa na zmysły i intelekt odbiorcy. Intelktualne operacje na materialnym podłożu muszą stanowić istotną część działań artysty także tego z Bergsonowskiej koncepcji. Artysta reprezentując społeczeństwo jest jednocześnie jednostką niepowtarzalną. To, w jaki sposób wykona on swoje dzieło jest zależne od tego w jakiej społeczności żył, co poznał, czego się nauczył, ale także od jego wewnętrznego "ja"-od intymnej, wolnej i niepowtarzalnej duszy. Zgodnie z koncepcją Bergsona w dziele sztuki muszą znaleźć się rezultaty oddziaływania osobowości ukształtowanej przez bycie w społeczeństwie i "uduchowienie materii", taki efekt artysta może uzyskać tylko dzięki intuicji, której doświadczenia składają się na "duszę" twórcy. Wykonanie dzieła wymaga wysiłku myśli i wysiłku fizycznego. Materia stwarza opór, który należy pokonać by uzyskać pożądaną rezultat. W wypadku sztuk domagających się wykonania manualnego stwierdzenie takie jest oczywiste i rozumieć je trzeba dosłownie. Ale także w odniesieniu do innych dziedzin twórczości nie przestaje ono być prawdziwe, choć inne jest to pokonywanie oporu materii w działalności pisarza czy kompozytora, inne zaś w wypadku rzeźbiarza i malarza i jeszcze inne w wypadku wirtuoza, który opanowuje technikę gry utworu na instrumencie.

Praca artysty, czyli intelektualny i fizyczny wysiłek, to wedle koncepcji Bergsona, za mało żeby powstało dzieło sztuki. Drugim koniecznym elementem jest intuicyjny kontakt z rzeczywistością, będący źródłem doznań i przeżyć twórcy. Taki kontakt jest osiąganym nie tylko przez artystów, ale tylko oni potrafią

uzewnętrznic swoje doświadczenie. Zdaniem Bergsona niezwykłą wrażliwość na dźwięki, barwy czy kształty zawdzięczają artyści nieprzystosowaniu odpowiedniego ze zmysłów do życia praktycznego. To nieprzystosowanie pozwala percypować rzeczywistość nie z punktu widzenia użytkownika, ale zachwyconego świadka trwania. Estetyczna intuicja artysty ujmuje - według Bergsona - podobnie jak zwykle spostrzeganie zjawisko indywidualne. Artysta doświadczając estetycznego odczucia, współodczuwa z konkretnym jednostkowym zjawiskiem. Koncepcja dzieła to skomponowany w wyobraźni zarys przyszłego utworu.

Następnym etapem dającym się wyodrębnić w twórczym procesie jest wizja artystyczna, która pojawia się wtedy, gdy wyobraźnia artysty kształtuje realia przyszłego dzieła. Bergson podkreśla, że ta wizja nie jest dokładnym projektem. Chociaż "wykończony portret może być wytłumaczony przez fizjonomię modelu, przez naturę artysty, przez farby rostarte na palecie ..." to jednak "... nawet znając to, co potrzebne do jego wytłumaczenia, nikt, nawet sam artysta, nie mógł być przewidzieć dokładnie, czem będzie portret gdyż przewidzieć go znaczyłoby go wytworzyć zanim został wytworzony - hipoteza niedorzeczna, która sama siebie niweczy"⁹. Swoją wizję dzieła artysta modyfikuje w trakcie jej realizacji. Bergson porównuje proces tworzenia dzieła do tworzenia momentów życia. W "Ewolucji twórczej" czytamy: "I podobnie jak talent malarza kształtuje się lub zniekształca, w każdym razie zmienia się pod wpływem samychże dzieł wytwarzanych, tak też każdy z naszych stanów, wyłaniając się z nas, jednocześnie zmienia naszą osobę, ponieważ jest nową postacią, którą rąśmy sobie w tej chwili nadali"¹⁰. Dzieło jest odbiciem, uzewnętrznieniem się twórczości człowieka. Według Bergsona tworzy się siebie, to zmieniać się ciągle; a więc artysta w każdym momencie wykonywania dzieła jest innym podmiotem twórczym. Powstające dzieło oddziałuje na swego wykonawcę i modyfikuje jego pierwotną wizję.

Jak wspominałam w koncepcji Bergsona twórczość artystyczna to jednocześnie praca i ekspresja. Ekspresja zaś jest nadawaniem materii cech życia, które prowokują do działania intuicję. Proces, w wyniku którego powstaje dzieło sztuki ma charakter psychofizyczny.

Twórczość artystyczna jest aktywnością, nad którą namysł najlepiej ujawnia niestosowność dzielenia dialektycznego bytu, jakim jest człowiek na niezależne od siebie sfery. Gdyby ten właśnie rodzaj aktywności Bergson uczynił przedmiotem analizy, mógłby pełniej ukazać zależności wydzielonych przez siebie dziedzin intelektualnej i intuicyjnej penetracji świata. Analizując zjawisko twórczości artystycznej, musiałby zwrócić uwagę na to, jak dużą rolę w dziedzinie sztuki jako narzędzia intuicyjnego poznania rzeczywistości odgrywa intelekt i jaką przewagę ma intuicyjno-intelektualna aktywność artysty nad spontaniczną aktywnością "twórczego" życia, o której mówi filozofia "pędu życiowego".

Refleksje estetyczne są jednak dla Bergsona przede wszystkim narzędziem pomocniczym, służącym do zobrazowania jego ogólnej wizji rzeczywistości. Jedyną pracą poświęconą w całości typowo estetycznemu zagadnieniu jest wydana w 1900 roku: "Śmiech. Studium o komizmie". Sądzę, że warto prześledzić zawarte w niej wypowiedzi, gdyż pomagają one zrozumieć, na czym w koncepcji Bergsona polegać może istota działania dzieła sztuki.

Bergson pisał, że starał się wykryć w komedii, farsie, sztuce kłowna, itp. sposoby stwarzania komizmu, że korciła go myśl iż "są one wariacjami na temat bardziej ogólny"¹¹. I tym razem rozważania estetyczne świadomie podporządkowuje on celowi wykraczającemu poza chęć wyjaśnienia zjawiska komizmu. Filozof ten odróżniał życie, które chciał widzieć wolne, twórcze i bezinteresowne, od pełnego schematów praktycznego istnienia społecznego. Te dwie dziedziny są w jego koncepcji tak odmienne, że może się pojawić trudność ze znalezieniem przejścia z jednej w drugą. Klamrą spinającą doświadczenia obu tych sfer jest dla Bergsona komizm, który można zinterpretować jako skutek niezgodności dwu władz poznawczych człowieka: rozumu i intuicji, rezultatem określonej relacji władz poznawczych podmiotu, wynikłej na skutek własności przedmiotu. Przedmiot pełni tu funkcję impresyjną, prowokuje zetknięcie się i owa niezgodność i niemożność pogodzenia intuicji z rozumem sprowokowana jest przez własności przedmiotu, który pełni funkcję impresyjną. Bergson twierdzi, że na naturę śmiechu w połowie składa się chłód emo-

cyjonalny spowodowany rozumowym odbiorem rzeczywistości¹². W sprawie drugiej połowy nie wypowiada się, ale zauważa, że do powstania komiczności niezbędne jest zderzenie się życia z materią, co pozwala wnioskować, że intuicja też odgrywa tu pewną rolę. Gdy jednocześnie pojawiają się nam dwa obrazy: intuicyjny i rozumowy, które nie dają się pogodzić, następuje jakby podświadome odkrycie, że mamy do czynienia z imitacją prawdy i że nie ma co tej imitacji traktować poważnie. W wyniku tego odkrycia przestajemy wysilać tak rozum, jak i intuicję. Przystajemy doświadczać.

W kwestii psychofizjologicznej interpretacji śmiechu zgodziłby się pewnie Bergson z Herbertem Spencerem, który twierdził, że śmiech w sposób naturalny wytwarza się wtedy, gdy świadomość nagle przechodzi od rzeczy wielkich do małych; wtedy gdy istnieje to, co nazywamy "niestosownością następującą"¹³. Zdaniem Spencera, gdy w świadomości człowieka następuje przejście od stanu "wielkiego" do stanu "małego", wtedy uwalnia się pewna nadwyżka energii psychicznej, która wyładowuje się w śmiechu. Stan "wielki", to w terminologii Bergsona byłby stan zaangażowania intuicji i intelektu, zaś stan "mały" - wyłącznie intuicji i intelektu.

Przeżycie komizmu umożliwia świadomości niezależnienie się zarówno od praktycznego rozumu, jak i od intuicji zdolnej do uchwycenia trwania rzeczywistości. Dzięki komizmowi świadomość może odpocząć.

Dzieła komiczne nie są dziełami sztuki i Bergson podkreśla ich odrębność. Dzieła sztuki, podobnie jak dzieła komiczne, oddziałują na intelekt i intuicję, ale skutek tego oddziaływania jest inny. Bergson podkreśla, że rezultatem obcowania ze sztuką, jest przeżycie estetyczne, które jest przykładem intuicji. Spróbujmy dociec, na czym w koncepcji Bergsona polega swoistość oddziaływania dzieł sztuki i dlaczego powodują one pojawienie się intuicyjnego odbioru rzeczywistości.

Zdaniem Bergsona artysta stara się uchwycić to, co wymyka się naszemu oku: "zamiar życia", prosty ruch przebiegający poprzez linie, łączący je między sobą i nadający im znaczenie i właśnie to przekazuje w dziele sztuki innym ludziom"¹⁴. Rozwi-

jając tę myśl możemy powiedzieć, że twórca posługując się materią "wyrabia" z niej przedmioty, barwy, dźwięki i robi to w ten sposób, by można było dzięki tym materialnym śladom odczuć życie, które ślady te zostawiło.

Dzieło sztuki jest przeznaczone dla zbiorowości społecznej. Bergson nie zajmuje się bezpośrednio zagadnieniami związanymi z tym faktem, a wynikają z niego wnioski ciekawe dla całej koncepcji estetycznej tego filozofa. Dotarcie do odbiorcy jest celem, który określa funkcję impresyjną dzieła. Jest to funkcja typowo społeczna, a dzieło - żeby jej sprostać - musi oddziaływać na zbiorowość, czyli musi operować środkami, które jednakowo oddziałują na różne jednostki ludzkie. Tego rodzaju środki mogą być tylko w sferze odbioru intelektualnego, bo tylko tam - zgodnie z teorią Bergsona - można mówić o schematach i deterministycznych zależnościach. A zatem impresyjna funkcja dzieła sztuki domaga się ścisłego związku odbioru dzieła z pracą intelektu. Wedle koncepcji Bergsona artysta musi wykorzystać intelektualne struktury nie tylko dlatego, iż człowiek ma naturalne predyspozycje do posługiwania się intelektem przy odbieraniu otaczającej go rzeczywistości i należy ten intelekt uspić, by możliwa była swobodna praca intuicji, ale także dlatego, że jedynie poprzez intelekt możliwe jest uzyskanie wpływu na człowieka.

W Bergsonowskiej teorii estetycznej jedną z podstawowych cech sztuki jest impresyjność nie zaś wyrażanie nastrojów czy uczuć. Dzieło sztuki ma pobudzić intuicję do współodczuwania. Sądzę jednak, że dziełu sztuki z koncepcji Bergsona należy przypisać także własność ekspresji. Przedmiotem tej ekspresji jest życie dane odbiorcy jako immanentnie zawarte w śladach zostawionych w materii. Ślady te są rezultatem oddziaływania na martwy byt bytu "trwającego", czyli żywego. Wytwór aktywności artysty prowokuje do działania intuicję właśnie przez zawarte w nim refleksy trwania, które powodują uduchowienie materii zauważalne przez odbiorcę jako wdzięk. Trwanie wyciska swe piętno na martwym bycie, który dzięki temu staje się ekspresją życia. Ekspresja ta nie polega na wyrażaniu uczuć i myśli artysty, ale na przekazaniu materii cech życia: "jak największej ilości nie-

Z filozofii Bergsona wynika, że celem twórczości jest rozbudowanie psychiki tworzącego człowieka, a dzieło sztuki powstaje niejako obok tego celu, jest odbiciem trwania artysty w materialnym tworzeniu, jest ożywioną materią. Zgodnie z koncepcją Bergsona można powiedzieć, że dzieło sztuki jest ekspresyjne w tym sensie, w jakim o ekspresyjności arcydzieł mówił Dufrenne, który uważał, że arcydzieła zdolne są do ekspresji własnej polegającej na swoistym, emocjonalnym wyrazie całości.

Bergson pisał o momentach życia ludzkiego, że "... każdy z nich jest rodzajem dzieła twórczego"¹⁵. Sądzę jednak, że podobieństwa można tu znaleźć tylko w procesie powstawania i Bergson na to właśnie zwraca uwagę. Łatwo bowiem dostrzec różnicę między momentem życia i dziełem sztuki. Pierwszy jest chwilą kształtującą swego stwórcę, dostępną tylko jemu i od niego nieoddzielną, chwilą, która jest przejściem do chwili następnej i która nigdy nie ma bytu samodzielnego, bo gdy tylko zaistnieje, zostaje pochłonięta przez niepodzielną całość, zwaną ludzkim życiem. Dzieło sztuki także kształtuje swego twórcę, ale oddziaływuje również na innych, ma samodzielny byt, wydzielony w potoku "stawań się" i istnieje zwykle dłużej niż sam artysta.

Zdaniem Bergsona dzieło sztuki powinniśmy odbierać całościowo i to nie przez pryzmat wyobrażeń i wiedzy, lecz bezpośrednio. Niezbędny jest do tego wysiłek "...wystarczy bym zwolnił swą uwagę, bym rozprężył to co we mnie naprężone, a dźwięki dotychczas rozstopione w znaczeniu, przedstawiają mi się wyraźnie jeden po drugim w swej materialności"¹⁶ - pisał Bergson o odbiorze utworu poety. Przez jakie własności dzieła prowokowany jest ten wysiłek? Najprawdopodobniej przez to, co Bergson przeciwstawia komizmowi i nazywa wdziękiem. Komizm to jego zdaniem narzucenie sztywności i odebranie autentyczności czemuś żywemu. Wdzyk zaś to - jak czytamy w "Smiech. Studium o komizmie" - uduchowienie materii, przekazanie cech trwania czemuś materialnemu. W "Bezpośrednich danych świadomości" znajdujemy podpowiedź, jak można uzyskać podobny efekt. Uczucie wdzyku - wyjaśnia Bergson - "jest to najpierw postrzeżenie pewnej swobody, pewnej łatwości w przejawiających się ruchach. A ponieważ ruchami łatwymi, są te, które przygotowują się wzajemnie, odczu-

wamy w końcu większą swobodę w tych dających się przewidzieć ruchach, w tych obecnych położeniach, gdzie są zaznaczone i jakby uprzednio ukształtowane ułożenia późniejsze. Jeśli ruchy urywane pozbawione są wdzięku, to dlatego, że każdy z nich wystarcza sam sobie i nie zapowiada następnych. Jeżeli wdzięk przedkłada linie łukowe nad linie łamane, to dlatego, że linia łukowa zmienia w każdej chwili kierunek a każdy nowy kierunek był już wskazany w tym, co go poprzedzał. Postrzeżenie więc pewnej łatwości w ruchach zlewa się tu z zadowoleniem zatrzymania poniekąd biegu czasu, utrzymania przyszłości w teraźniejszości"¹⁷. Podpowiadając jak można uzyskać wrażenie wdzięku, Bergson pisze, że należy tak dobierać ruchy i kształty linii, by każdy nowy kierunek był już zasygnalizowany tym, który go poprzedzał. Czy nie pozostaje to w sprzeczności z wolnością i spontanicznością, istotnymi cechami życia, które wdzięk ma nam przybliżyć? Zauważmy, że według Bergsona wolnym można nazwać każdy akt, który wypływa z osobowości człowieka i tylko z tej osobowości. Wspomniane wyżej linie łukowe nie unicestwiają tak pojętej wolności. Nie są one ściśle zdeterminowane, nie dają się dokładnie przewidzieć, ale gdy już zaistnieją sprawiają wrażenie ciągłości z tymi, które je poprzedzały. Ta ciągłość sugeruje, że przy ich powstaniu nie było żadnej ingerencji z zewnątrz, że zostały stworzone jakby same z siebie.

Warsztatowa wskazówka Bergsona - mimo iż mówi jak wywołać wrażenie wdzięku związanego z życiem - dotyczy formowania materii, która jest konieczna do oddziaływania przez zmysły na świadomość. Aby wytwór był dziełem sztuki, jego materialność musi być zarażona śladami życia. Nie chodzi tu o ingerencję rozumu. o wyrozumowane idee, lecz o podstawową cechę życia: o nieograniczone i nieprzewidywalne trwanie. Odbicie trwania w materii jest zauważalne przez odbiorcę jako wdzięk.

Według koncepcji Bergsona, w dziele sztuki, równie istotną jak wdzięk rolę odgrywa piękno. Wdzięk prowokuje do działania intuicję, piękno ułatwia jej pracę hipnotyzując intelekt. Bergson nie poświęcił wiele miejsca zjawisku piękna. Jego uwagi na temat tej wartości estetycznej pozwalają jednak lepiej zrozumieć konieczność udziału intelektu przy odbiorze i tworzeniu dzieła sztuki.

Zastanówmy się, jak w koncepcji tego filozofa piękno jest percypowane przez odbiorcę. W "Smiech. Studium o komizmie" czytamy: "Komizm nie tyle jest brzydotą, ile raczej sztywnością ciała"¹⁸. Zdaniem Bergsona brzydota nie jest związana z unicestwieniem życia, nie jest ona brakiem wdzięku. Można wnioskować, że jej przeciwstawienie - piękno, jest odkrywane przez rozum, a nie przez intuicję. Jeżeli to rozum odkrywa i ocenia piękno, to zgodnie z teorią Bergsona dotyczyć ono musi nie rzeczy, lecz stosunków między rzeczami, bo rozum zdolny jest tylko takowe badać i poznawać. Z pracy pt. "O bezpośrednich danych świadomości" czytamy, że znajdujemy piękno w rzeczy dzięki jej specjalnym własnościom sprawiającym, że nasza zdolność postrzegania "nie wstrzymuje już więcej wolnego pędu uczuciowości, która czeka tylko na usunięcie przeszkody, by być sympatycznie poruszona"¹⁹. Wyjaśniając powyższy cytat można powiedzieć, że odczuwamy piękno, gdy zmysły dostarczają rozumowi informacji nie będących w stanie ukierunkować jego pracy, co powoduje uspienie aktywności tej władzy człowieka i umożliwia działanie władzy drugiej - intuicji.

Ujmując historycznie zagadnienie wymienić należy dwa podstawowe sposoby pojmowania piękna: jako nadrzędnej wartości estetycznej oraz jako jednej ze szczegółowych kategorii estetycznych. W koncepcji Bergsona piękno, to jedna ze szczegółowych kategorii estetycznych. Zdegradował on rolę piękna /często utożsamianego nieomalże ze sztuką, a jeszcze częściej uważanego za jej cel/ do roli środka tylko i to zastępowalnego innymi. Twierdził, że skutek podobny do tego, jaki powoduje piękno, uzyskać można wykorzystując czynniki wywołujące zwykle stan hipnotyczny, na przykład w muzyce-rytm i miarę dźwięków, w poezji - rytm słów, w architekturze - symetrię form, w plastyce - nieruchomość, która nadaje "zarysowanemu ruchowi coś jakby ostatecznego i wieczystego co myśl naszą pochłania i w czym się wola nasza zatracą"²⁰.

Zdaniem Bergsona "... każde doświadczone uczucie może przybrać charakter estetyczny, byle było poddane a nie tylko wywołane"²¹. Jak zinterpretować to stwierdzenie? Jak należy rozumieć występujące w nim określenia: uczucie wywołane, uczucie

poddane, charakter estetyczny? Uczucie wywołane to domena intuicji. Pochłania ono naszą uwagę i utrudnia zainteresowanie czymś poza tym uczuciem. Piękno ułatwia przeżycie intuicyjne stwarzając jakby wolną przestrzeń, którą wypełnić może aktywność intuicji. Sądzę, że odczucie piękna musi zawierać w sobie jednocześnie zamknięcie się na przyszłość i przeszłość. Nie oddając się wspomnieniom ani pragnieniom, czy marzeniom jesteśmy skazani na teraźniejszość, niezależni od celów, zdolni naprawdę odczuć trwanie. Należy przypuszczać, że taki właśnie stan nazywa Bergson estetycznym. Uczucie zaś przybiera charakter estetyczny, gdy tego stanu nie burzy.

Edward Abramowski twierdząc, że postrzeżenie piękna rodzi się w duszy ludzkiej na skutek wyzwolenia się myśli i jest możliwe dzięki aintelektualnej kontemplacji, odwrócił kolejność etapów odbioru dzieła: u Abramowskiego aintelektualna kontemplacja umożliwia odczucie piękna, u Bergsona natomiast właśnie piękno, do odczucia którego dochodzimy dzięki aktywności intelektualnej, może nam umożliwić aintelektualną kontemplację.

Swoistość języka, jakim Bergson pisał swoje prace sprawia, że interpretuje się go tak różnie, że powołują się na niego lub krytykują go przedstawiciele najróżniejszych kierunków sztuki i filozofii. Młodszy o piętnaście lat od Bergsona Cassirer zarzuca mu, że tylko na pierwszy rzut oka mamy w wypadku jego teorii prawdziwie dynamiczną filozofię piękna, jako że Bergsonowska "intuicja artystyczna" okazuje się rodzajem chłonności a nie spontaniczności²². Można polemizować z opinią Cassirera. Twórca filozofii pędu życiowego podkreśla przecież rolę ludzkiego wysiłku w uzyskaniu współodczuwania z twórczą, czyli spontanicznie czynną rzeczywistością, z którą kontakt ułatwia nam sztuka. Pisząc, że "celem sztuki jest uspienie pewnych czynnych a raczej odpornych potęg naszej osobowości..."²³ miał - jak sądzę - Bergson na myśli praktyczną aktywność intelektu, zbyt ograniczoną, by za jej pomocą dotrzeć do przeżycia wolnego i twórczego. Stan "zupełnej powolności", w jaki wprowadzeni zostajemy przez dzieło sztuki, a który spowodowany być może na przykład odczuciem piękna, umożliwia przejście do aktywności innego rodzaju niż ta, w wyniku której konstruujemy opinie i rzeczy. Do odczucia pięk-

na niezbędną jest aktywność naszego rozumu, który pozostając obojętny na dostrzegane zjawisko, nigdy nie zostałby przez nie "uśpiony".

Cassirer twierdził, że sztuka może nas obdarzyć "wolnością estetyczną". Nie tłumaczy jednak jak to się dzieje i dlaczego jest to możliwe. Nie zauważył też, że rozwiązanie tego zagadnienia da się wyczytać z filozofii Bergsona. Cassirer przenosi na grunt filozofii Bergsona wymienną kategorię "piękno" i "sztuka" i nie spostrzega degradacji, jakiej w estetyce tego filozofa ulega zjawisko piękna. Przypuszczam, że to w znacznej mierze jest powodem nieporozumień w odczytaniu Bergsonowskich poglądów. Nie można na podstawie stwierdzeń Bergsona o hipnotycznym charakterze doświadczenia piękna wyciągnąć wniosku, że w estetyce Bergsona odbiór sztuki jest rodzajem biernego wchłaniania, a nie aktywnością.

W czasach współczesnych Bergsonowi popularna była wśród estetyków teoria wczucia, której początki znajdujemy u J.G. Herdera i której rozbudowaną postać nadali Lipps i Volkelt. Powstała ona na tle ówczesnych założeń psychologicznych, według których przedmiot fizyczny może mieć tylko własności fizyczne, a spostrzeżenie zmysłowe jest zawsze "jednoznaczące" /wzrokowe, słuchowe, dotykowe itp./, udostępnia więc przedmiot w jednorodnym szeregu jakości zmysłowych. W psychice człowieka dokonuje się proces wykraczający poza wyłącznie bierne przyjmowanie tych jakości. Dzięki temu procesowi możemy widzieć gładkość stołu czy ponurość krajobrazu, zaś pokryte barwnymi pigmentami płótno możemy odbierać jako spokojne, smutne, wesołe itp. Według teorii wczucia człowiek przerzuca swoje własne stany emocjonalne, doznane uczucia na przedmiot percypowany i ulega złudzeniu, że w samym dziele znajduje znamiona życia psychicznego.

Bergson wprawdzie pisze o wczuwaniu się, lecz czy zgodziłby się z teorią empatii wedle której przeżycie estetyczne dochodzi do skutku wtedy, gdy podmiot własną aktywność przerzuca na przedmiot, przypisując tym samym przedmiotowi estetycznemu własności, których on nie posiada? Czy bliższy byłby mu raczej pogląd, że podstawą przeżycia estetycznego jest skupienie się na zewnętrznych rzeczach, poddanie się im nie zaś wybieganie po

za nie myślą? Czy zaakceptowałyby przekonanie, że przeżycie estetyczne jest szczególnego rodzaju postrzeganiem pełnym, które jak mówi Schopenhauer "zagłębia się w przedmiot, wypełnia się nim, staje się jego zwierciadłem"? Sądzę, że Bergson z żadnym z tych poglądów nie mógłby się zgodzić bez dodatkowych wyjaśnień i zastrzeżeń. Na gruncie jego filozofii teorię kontemplacji można odnieść do fazy poprzedzającej przeżycie estetyczne. Wtedy odbiorca skupia się na zewnętrznych wyglądach, poddaje się im i nie wybiega poza nie myślą. Samo przeżycie estetyczne nie dotyczy już dzieła, lecz samego życia, a tylko prowokowane jest przez dzieło sztuki. Wiersz czy utwór muzyczny pełni funkcję instrumentalną, jest jak silne szkła okularów dla kogoś, kto słabowidzi. Dzieła sztuki ułatwiają tylko odczucie trwania, umożliwiają uchwycenie "zamiaru życia", wniknięcie w rzeczywistość i poznanie jej.

Z problemem poznania wiąże się problem prawdy. Czym jest dla Bergsona prawda? Jakie jest jej kryterium? Bergson takiego kryterium nie formułuje i trudno byłoby je podać, pozostając w granicach jego koncepcji: nie ma wszak żadnej istoty rzeczy, wszystko bezustannie się staje. Czy można mówić o poznaniu, nie mając kryterium prawdy? Można - tylko wtedy poznanie nie oznacza zrozumienia istoty rzeczy, lecz odczuwanie, doświadczanie. W koncepcji Bergsona poznać coś - to doświadczyć tego czegoś. Obcowanie z dziełem sztuki ułatwia doświadczenie trwania rzeczywistości. W "Ewolucji twórczej" Bergson właśnie przeżycie estetyczne podaje jako przykład intuicji, a poznanie intuicyjne to wnikanie w przedmiot, doświadczanie go.

Poprawna percepcja dzieła sztuki nie jest dla Bergsona procesem odtwórczym. Odbiorca, kontemplując materię uformowaną przez artystę może w ten sposób zyskać odczucie trwania. Odczucie to, jak każde intuicyjne doświadczenie rzeczywistości, rozbudowuje psychikę człowieka - jest więc procesem twórczym. Wedle filozofii Bergsona prawdziwe, czyli intuicyjne poznanie jest ściśle związane z twórczością. Dzieło sztuki jest więc nie tylko rezultatem twórczości, ale także jej katalizatorem. Sztuka jest dziedziną, w której ukształtowana przez człowieka materia staje się narzędziem oddziaływania "twórczego" bytu na inny "twórczy" byt.

W. Tatarkiewicz pisze o filozofii Bergsona: "Żadna z teorii filozoficznych XX wieku nie szła dalej jeśli chodzi o przyznanie sztuce możliwości poznania i to metafizycznego"²⁴. Ale dla Bergsona sztuka, to także narzędzie działania. Poznać rzeczywistość możemy i bez pomocy sztuki. Natomiast działanie w sferze transcendentnego ducha bez sztuki byłoby niemożliwe.

Bergsonowska teoria twórczości artystycznej, jego koncepcja przeżycia estetycznego i komizmu otwierają interesujące terytory penetracji nie tylko dla twórców sztuki. Jeżeli możemy poprzez wrażenia zmysłowe spotęgować aktywność intuicji, to w ten sposób jesteśmy w stanie przyczynić się do wzrostu intensywności człowieczego, twórczego stawania się. Jeżeli poprzez materialne zjawiska potrafimy wyłączyć zarówno intuicję, jak i intelekt, wprowadzając człowieka w stan całkowitego odprężenia, to możemy pomóc mu w oderwaniu się choć na chwilę od spraw życia przerastających jego możliwości przystosowania się i zrozumienia. Tak więc także dla psychologów i terapeutów Bergson może być ciekawym inspiratorem.

Zrekonstruowana na podstawie prac Bergsona jego teoria twórczości artystycznej pozwala również dostrzec niezwykle ważną rolę sztuki w dążeniu do utrzymania pokoju. Dzieła sztuki - aktywizując pracę intuicji - mogą nie dopuścić do zachwiania równowagi między materią i duchem. Mogą one bez udziału siły pokonywać schematy interpretacyjne, przekształcać ograniczającą życie formę. Artysta, nadając materii cechy życia zwiększa napięcie "trwania" i zmniejsza w ten sposób dystans między istnieniem tej materii, a twórczością przysługującą życiu. Dzięki sztuce jesteśmy więc w stanie nie dopuścić do przerostu materii i formy, a wtedy "wulkaniczne wybuchy życia" i jego niszczyielskie tendencje - zauważone między innymi przez Sorela i Gurwitcha, - są zbyteczne.

Przypisy:

¹"Mouvement Socialiste" 1907 nr 191 październik, s. 257, podaję za S. Borzym: Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 128.

- 2 "Mouvement Socialiste", op. cit., s. 290.
- 3 Zob. G. Gurvitch: La vocation actuelle de la sociologie, t. II. Antecedents et perspectives. Paris 1963, s. 208.
- 4 H. Bergson: Ewolucja twórcza. Warszawa 1912, s. 199-200.
- 5 Tamże, s. 173 i 174.
- 6 Z listu do Gilberta Maire'a /w: H. Bergson: Ecrits et Paroles, t. II. Paris 1957, s. 370/.
- 7 H. Bergson: Intuicja metafizyczna. Warszawa 1963.
- 8 Arystoteles: Poetyka /w:/ Trzy poetyki klasyczne. Wrocław 1951.
- 9 H. Bergson: Ewolucja twórcza op. cit., s. 12.
- 10 Tamże.
- 11 H. Bergson: Dodatek do dwudziestego trzeciego wydania: O definiowaniu komizmu i o metodzie zastosowanej w tej książce /w:/ H. Bergson: Śmiech. Esej o komizmie. Kraków 1977, s. 232.
- 12 Tamże, s. 47-48.
- 13 H. Spencer: Filozofia śmiechu. Szkice filozoficzne, cz. II. Warszawa 1883, s. 116.
- 14 H. Bergson: Ewolucja twórcza, op. cit., s. 153.
- 15 Tamże, s. 287.
- 16 Tamże, s. 179.
- 17 H. Bergson: O bezpośrednich danych świadomości, 1913, s. 10.
- 18 H. Bergson: Śmiech, op. cit.
- 19 H. Bergson: O bezpośrednich danych świadomości, op. cit.
- 20 Tamże, s. 14.
- 21 Tamże.
- 22 E. Cassirer: Esej o człowieku. Warszawa 1977, s. 304.
- 23 H. Bergson: Ewolucja twórcza, op. cit., s. 179.
- 24 W. Tatarkiewicz: Nowa sztuka a filozofia. "Estetyka", t. I /1960/, s. 142.