

Nelson Goodman

Fragmenty z "The Languages of Art"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (56), 153-167

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.

Świadcstwa

Nelson Goodman

Fragmety z „The Languages of Art”*

Ekspresja

To, co ekspresyjne, jest egzemplifikowane w sposób metaforyczny. To, co wyraża smutek, jest metaforycznie smutne, tzn. smutne w danym kontekście — ale nie dosłownie. Jest to zatem przeniesione zastosowanie nazwy odpowiadającej „smutności”.

Tak więc to, co wyrażone, jest zarazem posiadane, przy czym twarz lub obraz mogą wyrażać uczucia czy idee aktora lub artysty albo te, które pragnie przekazać, czy też myśli i uczucia oglądającego lub osoby sportretowanej, czy wreszcie właściwości czegokolwiek innego, co w jakiś odmienny sposób związane jest z danym symbolem. Często twierdzi się, że symbol wyraża cechę związaną z nim na jeden z wymienionych sposobów, lecz ją (termin „ekspresja”) rezerwuję dla wyróżnienia głównego przypadku, kiedy właściwość przynależy do samego symbolu — bez względu na przyczynę czy skutek, intencję czy temat. To, że aktor czuł przygnębienie, artysta wpadł w ekstazę, widz był ponury, odczuwał nostalgię czy znajdował się w stanie euforii, a tematem był świat nieożywiony, nie przesądza o tym, że twarz lub obraz są smutne lub nie. Pogodna twarz hipokryty promienieje życzliwością, a obraz pędzla malarza przedstawiający głazy może wyrażać ożywienie. Symbol wyraża bowiem swe własne cechy.

Jednakowoż są to cechy nabyte. Nie idzie tu o pospolite rysy, wedle których klasyfikuje się dosłownie przedmioty i wydarzenia spełniające rolę symboli, lecz naddatki metaforyczne. Obrazy wyrażają

* Wg N. Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs — Merrill Comp., Inc. 1968, s. 85—95, 252—265.

raczej dźwięki lub uczucia niż barwy. A metaforyczne przeniesienie związane z ekspresją przechodzi zazwyczaj przez sferę zewnętrzną lub wręcz z niej się bierze, nie zaś z przeniesienia wewnętrznego, wyrażającego się w hiperboli, litocie lub ironii. Pretensjonalny obraz nie wyraża skromności, którą sarkastycznie można mu przypisać. Co więcej, cechy ekspresyjne są nie tylko własnością w sensie metaforycznym, lecz także stanowią układ odniesienia, są pokazywane, uwydatniane, typizowane. Kwadratowa próbka tkaniny nie demonstruje zazwyczaj idei kwadratowości, a obraz, którego wartość handlowa gwałtownie wzrasta, nie wyraża właściwości kopalni złota. Normalnie próbka wskazuje jedynie cechy ubioru, podczas gdy obraz, w ujęciu dosłownym, demonstruje jedynie cechy piktoralne, w ujęciu metaforycznym zaś egzemplifikuje tylko te właściwości, które są stałe względem tamtych cech¹. Obraz wyraża jedynie cechy, które metaforycznie egzemplifikuje jako symbol obrazowy. Tak na przykład *Pracznia* Daumiera demonstruje, wyraża wagę, lecz nie metaforyczną właściwość zależną od fizycznej wagi obrazu. Ogólnie biorąc, wszelki symbol danego rodzaju — obrazowy, muzyczny, słowny itp. — wyraża jedynie te cechy, które są jego metaforyczną egzemplifikacją.

Innymi słowy, nie każde stwierdzenie metaforyczne dotyczące symbolu mówi nam, co zostało wyrażone. Czasami termin metaforyczny jest częścią predykatu, który dosłownie odnosi się do symbolu, np. w stwierdzeniu, że dany obraz namalował malarz w pijanym widzie. Czasami obrazowi przypisana jest metaforyczna właściwość, lecz żaden symbol jej nie egzemplifikuje, ani też nie jest ona stała względem innych określonych cech. Czasami znów metaforyczne przeniesienie jest niewłaściwego charakteru. Jedynie właściwości odpowiedniego rodzaju, metaforycznie egzemplifikowane w odpowiedni sposób, są cechami ekspresyjnymi. Choć względem dokładności często wymagałyby mówienia o ekspresji predykatów, odrzucam skostniałe przesady i w całym tym rozdziale będę mówił o ekspresji cech.

Jednak wyjaśniając pojęcie ekspresji w kategoriach metaforycznej egzemplifikacji etykiet (*labels*) ryzykuję zarzut, iż uzależniam to, co symbol wyraża od tego, co się o nim mówi — że treści, które wyraża na przykład obraz, zależałyby od terminów, którymi posłużono się przy opisie tego obrazu, a więc, co stąd wynika, że zasługę osiągnięcia ekspresji przypisano by nie artyście, lecz komentatorowi. Jest to oczywiście nieporozumienie. Symbol musi mieć wszystkie

¹ Dana właściwość jest więc stała jedynie wówczas (choć zdarza się, że i ona może ulec zmianie, gdy zmieniają się inne cechy), jeśli nigdy nie ulega zmianie, gdy dane cechy piktoralne pozostają stałe. Innymi słowy, występuje ona zawsze wtedy, kiedy dane cechy piktoralne są te same. Ta stała zależność dotyczy metaforycznego funkcjonowania cechy ekspresyjnej i dosłownego oddziaływania podstawowych cech obrazu, przy tym cecha o takiej stałości również sama kwalifikuje się jako właściwość obrazu.

cechy, które wyraża: liczy się nie tylko to, czy ktoś nazwie obraz „smutnym”, lecz to, czy jest on naprawdę smutny, czy etykiетка „smutny” istotnie ma wobec niego zastosowanie. Przymiotnik „smutny” może odnosić się do obrazu, nawet jeśli nikt nie użył tego słowa opisując ów obraz, nazwanie go zaś „smutnym” w żadnym razie nie sprawi, że takim się stanie. Nie znaczy to, że „smutek” obrazu jest niezależny od użycia tego terminu, lecz że mając użyć słowa „smutny” ze względów praktycznych bądź zgodnie z jakimś przepisem nie możemy zastosować go do obrazu w sposób arbitralny. Ponieważ przepis i praktyka różnią się od siebie, posiadanie danej cechy i jej egzemplifikacja również nie są czymś absolutnym, a to, co naprawdę mówi się o obrazie, ma pewien związek z tym, co obraz wyraża. Spośród niezliczonych cech, które obraz posiada i które zazwyczaj pomijamy, wyraża on jedynie te właściwości metaforyczne, do których się odnosi. Ustanowienie układu odniesienia jest kwestią wyselekcjonowania pewnych cech, na które chcemy skierować szczególną uwagę, a także wyboru związków z innymi przedmiotami. Wypowiedź słowna to ważny czynnik, w znaczący sposób wspomagający ustanowienie i podtrzymywanie tych związków. Jeśli nawet zachodzi tu jedynie selekcja, to i tak wybór spośród tak wielu uprawomocnionych możliwości tworzy ich nowy układ. Obrazy nie są bardziej odporne na kształtującą siłę języka niż reszta naszego świata, nawet jeśli one same, jako symbole, również działają z taką siłą na świat, a więc i na język. Mówienie nie tworzy ani świata, ani nawet obrazów, ale mówienie i obrazy współuczestniczą we wzajemnym tworzeniu siebie i świata zgodnie z naszym postrzeganiem.

Etykiетки — tak werbalne, jak i niewerbalne — mogą być egzemplifikowane metaforycznie, a odpowiadające im cechy wyrażone symbolem każdego rodzaju. Obraz Churchilla jako buldoga jest metaforyczny, a ów mąż stanu może być symbolem, który egzemplifikuje obraz i wyraża „buldogowość”, którą ten obraz mu przypisuje. Musimy z naciskiem zauważyć, że ta metafora obrazowa odnosi się nie do tego, co sam obraz może egzemplifikować lub wyrażać, lecz do tego, co może egzemplifikować ten obraz i wyrażać odpowiadającą mu cechę².

Ekspresja ograniczona do posiadanych elementów oraz do tego, co uzyskano z drugiej ręki, jest podwójnie skrępowana w porównaniu z denotacją. Podczas gdy prawie wszystko może oznaczać lub nawet przedstawiać niemal wszystko inne, rzecz może wyrażać tylko to, co do niej należy w danym układzie, lecz nie należało pierwotnie. Różnica między ekspresją a dosłowną egzemplifikacją, podobnie jak różnica między mniej lub bardziej dosłownym przedstawieniem, jest kwestią zwyczajową — zachodzi raczej w sferze rzeczywistej niż zadekretowanej. Jednak zwyczaje różnią się bardzo w zależ-

² Tzn. wyrazić sam obraz — jeżeli przestaniemy hołdować uprzedzeniom.

ności od czasu, miejsca, osoby czy kręgu kulturowego, a ekspresja muzyczna i malarska są nie mniej względne niż wyraz twarzy czy gestykulacja. Aldous Huxley, po wysłuchaniu w Indiach muzyki uważanej za uroczystą, napisał:

„Przyznaję, że słuchając z całą uwagą, nie znalazłem w tym utworze nic specjalnie żalobnego czy poważnego, niczego, co szczególnie nasuwałoby myśl o samopoświęceniu. Dla moich zachodnich uszu brzmiał on o wiele radośniej niż taniec, który po nim następował.

Uczucia są wszędzie te same, lecz ich wyraz artystyczny zmienia się zależnie od epoki i kraju. Wychowano nas tak, byśmy akceptowali konwencje istniejące w społeczeństwie, w którym się urodziliśmy. Uczymy się w dzieciństwie, że jeden rodzaj sztuki ma wywoływać łzy, a inny pobudzać do śmiechu. Konwencje te zmieniają się z ogromną szybkością nawet w tym samym kraju. I tak tańce elżbietańskie brzmią dziś melancholijnie jak małe marsze żalobne. I odwrotnie, śmieją nas «anglosaskie pozy» świętych postaci przedstawionych na rysunkach i miniaturach z wieków wcześniejszych”³.

Granice ekspresji, zależne od różnicy między egzemplifikacją a posiadaniem, a także między metaforą a dosłownością, nieuchronnie muszą być nieco mgliste i nieuchwytnie. Obraz Albersa może stanowić dość dobry *przykład* pewnych kształtów, kolorów i związków między nimi, podczas gdy ma zaledwie tę cechę, iż mierzy dokładnie 24 1/2 cala wysokości; lecz podobne rozróżnienie nie zawsze jest tak łatwo przeprowadzić. I znowu, metaforyczny bądź dosłowny status cechy często bywa niejasny, a z rzadka stały, bowiem stosunkowo niewiele cech jest czysto dosłownych lub trwale metaforycznych. Nawet w przykładach nie budzących wątpliwości zwykły dyskurs rzadko uwzględni różnicę między ekspresją a egzemplifikacją. Architekci na przykład chętnie utrzymują, że niektóre budynki wyrażają swe funkcje.

Jednakowoż choć fabryka kleju może zawierać wszelkie cechy sugerujące wyrób kleju, jest raczej dosłownym niż metaforycznym przykładem fabryki kleju. Budynek może wyrażać płynność, frywolność lub zapał⁴, lecz by wyrazić swe istnienie jako fabryka kleju, musiałby być czymś innym, powiedzmy wytwórnią wykałaczek. Ponieważ odniesienie do posiadanej cechy jest wspólnym rdzeniem egzemplifikacji przenośnej i dosłownej, a rozróżnienie między nimi jest płynne, zwyczajowe posługiwanie się terminem

³ *Music in India and Japan* (1926), przedruk w *On Art and Artists*. Nowy Jork 1960, Meridian Books, Inc., s. 305—306.

⁴ Budynek może „wyrazić nastrój — wesołość i ruch w wirującym budyneczku Komedii Berlińskiej — a nawet przekazywać wyobrażenia związane z astronomią i ideę względności, jak *Wieża Einsteina* Mendelsohna, może też być wyrazem nacjonalizmu, jak niektóre budowle okresu hitleryzmu” — pisze Richard Sheppard w *Monument to the Architect? “The Listener”* z 8 czerwca 1967 r., s. 746.

„ekspresja” dla przykładów obu rodzajów nie budzi zdumienia ani nie prowadzi na manowce.

Zarówno muzyka, jak i taniec mogą egzemplifikować na przykład układy rytmiczne i wyrażać spokój, uroczysty nastrój lub gwałtowne uczucia, przy czym muzyka może wyrażać cechy ruchu, taniec zaś — dźwięku. Co do symboli werbalnych, potoczne posługiwanie się nimi jest tak nieograniczone, że słowo lub zdanie mogą wyrażać nie tylko to, co pisarz myślał, czuł czy zamierzał, nie tylko wrażenie wywołane na czytelniku czy cechy związane z danym tematem lub mu przypisane, lecz nawet to, co jest opisane bądź stwierdzone. Jednak w omawianym przeze mnie szczególnym sensie symbol werbalny może wyrazić tylko te cechy, które metaforycznie egzemplifikuje. Nazwanie cechy i wyrażenie jej to dwie różne sprawy, a wiersz lub opowiadanie nie musi wyrażać tego, co mówi ani mówić tego, co wyraża. Opowieść przedstawiająca wartko biegnącą akcję może snuć się powoli, biografia człowieka czyniącego dobro może być wyjątkowo przykra, opis barwnej, żywej muzyki — ponury, a sztuka o nudzie — elektryzująca. Opisanie lub sportretowanie osoby smutnej czy wyrażającej smutek nie musi wyrażać smutku, nie każdy opis czy obraz osoby smutnej bądź wyrażającej smutek sam też musi być smutny. A fragment czy obraz mogą egzemplifikować lub wyrażać, nie opisując ani nie przedstawiając, a nawet w ogóle nie stanowiąc opisu czy przedstawienia — jak w wypadku niektórych fragmentów z Jamesa Joyce’a czy rysunków Kandinsky’ego.

Jednakowoż choć egzemplifikacja i ekspresja różnią się od przedstawienia i opisu, zmierzając w odwrotnym kierunku, wszystkie cztery formy stanowią ściśle z sobą powiązane sposoby symbolizacji. Symbol może wybierać spośród nich i organizować swoje uniwersum, z kolei wypełniając się różnymi treściami lub ulegając przemianie. Przedstawienie i opis wiążą symbol z rzeczami, do których się odnosi. Egzemplifikacja wiąże symbol z estetyką, która go oznacza, a stąd, pośrednio, z rzeczami (włączając w to sam symbol) objętymi zakresem tej etykiety. Ekspresja wiąże symbol z etykietką, która go metaforycznie oznacza, a stąd pośrednio nie tylko z danym metaforycznym, lecz i z dosłownym zakresem znaczeniowym tej etykiety. A rozmaite dłuższe łańcuchy podstawowych związków odnoszących etykiety do rzeczy i innych etykietek, a także rzeczy do etykietek, można wyprowadzić z każdego symbolu.

Egzemplifikacja lub ekspresja raczej ukazuje niż opisuje, lecz skoro przedstawienie może być stereotypowe bądź wnikliwe, a egzemplifikacja szablonowa bądź wymowna, podobnie ekspresja może być banalna lub prowokująca. Cecha wyrażona, choć stała w odniesieniu do pewnych właściwości dosłownych, nie musi kolidować na dłuższą metę z jakimkolwiek łatwym i znajomym opisem dosłownym. Znalezienie dysjunkcji w koniunkcjach zwykłych dosłownych właściwości obrazu, co jest — choćby w przybliże-

niu — równoważne metaforycznemu smutkowi, przysporzyłoby nam mnóstwo kłopotów. Symbol ekspresyjny, ze swym metaforycznym zasięgiem, nie tylko czerpie z zieleni sąsiadujących pól i z egzotycznego nastroju odległych brzegów, lecz często w rezultacie odkrywa nie zauważone pokrewieństwa i antypatie między symbolami swego własnego rodzaju. Z istoty metafory wywodzi się charakterystyczna zdolność ekspresji do sugestywnej aluzji, ulotnej sugestii i nieustraszonego przekraczania podstawowych granic.

Nacisk na denotację (przedstawiającą bądź opisową), egzemplifikację (formalną bądź dekoratywną) i ekspresję w sztukach zależy od rodzaju sztuki, od artysty i dzieła. Czasem dominuje jeden aspekt, aż do zupełnego wyeliminowania pozostałych dwu. Porównajmy dla przykładu *Morze Debussy'ego*, *Wariacje goldbergowskie* Bacha i *Czwartą symfonię* Charlesa Ivesa albo akwarele Durera, obraz Jacksona Pollocka i litografię Soulagesa.

W innych przypadkach dwa lub trzy aspekty, połączone lub przeciwstawione sobie, wybijają się niemal w jednakowym stopniu w filmie *Zeszłego roku w Marienbadzie*; wątek narracyjny, choć nigdy nie zanika, rwie się, by mogły przezeń przeniknąć napierające kadencje i nie poddające się opisaniu jakości zmysłowe i emocjonalne. Wybór należy do artysty, osąd zaś do krytyka. Nic w mej analizie funkcji symbolicznych nie przynosi poparcia manifestom głoszącym, iż przedstawienie jest niezbywalnym wymogiem sztuki lub jej nieprzezwycięzalną barierą, albo że ekspresja bez przedstawienia jest najwyższym wzlotem ludzkiego ducha, bądź że przedstawienie i ekspresja jednakowo psują egzemplifikację itp. Jeśli przedstawienie zasługuje na potępienie lub szacunek, jeśli ekspresję wynosi się na piedestał lub wyklina, jeśli egzemplifikacja jest istotą nędzy bądź czystości, musi to mieć inne podstawy.

Niektórzy pisarze, odpowiednio do swego temperamentu, uznają ekspresję albo za zjawisko święte i nadprzyrodzone, albo za beznadziejne, niejasne. Być może wcześniejsze rozważania uwydatniły główne czynniki wywołujące taki podziw bądź desperację; a więc po pierwsze, niesłychane niejasności i niekonsekwencje w potocznym użyciu; po drugie, wielka ilość etykietek, które mają zastosowanie do każdego przedmiotu; po trzecie, zmiany w zastosowaniu etykietki przy zbiorze omawianych alternatyw; po czwarte, różne przedmioty są przypisane temu samemu schematowi w różnych systemach symbolicznych; po piąte, różnorodność zastosowań metaforycznych schematu o jednym dosłownym zastosowaniu względem danej dziedziny dzięki innym różnym typom i drogom przeniesienia; i na koniec, sama nowość i niestabilność charakteryzujące metaforę. Pierwsze cztery trudności występują zarówno przy dosłownym, jak i przy metaforycznym użyciu terminów; dwie końcowe są symptomatyczne nie dla niekontrolowanego kaprysu czy nieprzeniknionej tajemnicy, lecz dla badań i odkryć. Mam nadzie-

ję, że zdołam nieco opanować chaos, a jeśli nie osiągnąłem jasności, to przynajmniej zamieszanie jest mniejsze.

Podsumowując, jeśli *a* wyraża *b*, to: 1) *a* posiada lub jest denotatem *b*, 2) posiadanie czy denotacja są metaforyczne, 3) *a* odnosi się do *b*. Nie starałem się tu znaleźć uniwersalnego sposobu wykrycia tego, co wyraża dzieło sztuki — w końcu definicja wodoru nie mówi nam, ile tego gazu znajduje się w pokoju. Nie zaproponowałem też precyzyjnej definicji tej elementarnej relacji ekspresji, którą tu rozpatrywałem. Została ona podciągnięta pod kategorię metaforycznej egzemplifikacji i nieco bardziej ograniczona paroma dodatkowymi wymogami; nie twierdzę jednak, że są one wystarczające⁵. Głównie szło tu o porównanie i skonstrastowanie tej relacji z bardziej zasadniczymi rodzajami odniesień, takimi jak egzemplifikacja, przedstawienie i opis.

Symptomy zjawiska estetycznego

Ponieważ ciągle jeszcze nie możemy znaleźć precyzyjnego sposobu podzielenia przeżyć na estetyczne i pozaestetyczne, tak aby to odpowiadało z grubsza potocznemu doświadczeniu, należy poszukać subtelniejszych sposobów rozwiązania tego problemu. Zaczniemy więc od zbadania ważności estetycznej głównych cech charakterystycznych dla procesów symbolicznych związanych z doznaniem dzieł sztuki i poszukajmy raczej aspektów czy symptomów, a nie lapidarnego kryterium tego, co estetyczne. Symptom nie jest ani koniecznym, ani wystarczającym warunkiem doznania estetycznego, jest on wszakże w połączeniu z innymi podobnymi symptomami zawsze w tym doznaniu obecny.

Trzema symptomami zjawiska estetycznego mogą być: gęstość syntaktyczna, gęstość semantyczna i nasycenie syntaktyczne. Jak widzieliśmy, gęstość syntaktyczna charakteryzuje systemy nielingwistyczne i jest cechą odróżniającą szkic od partytury i scenariusza, gęstość semantyczna jest charakterystyczna dla przedstawienia, opisu i ekspresji w sztuce i odróżnia szkice i scenariusze od partytury, a względne nasycenie syntaktyczne wyodrębnia z pomiędzy systemów semantycznie gęstych systemy przedstawiające od szkicowych, mniej „schematyczne” od bardziej „schematycznych”. Wszystkie trzy cechy wymagają najwyższej wrażliwości i bystrego osądu. Gęstość syntaktyczna i semantyczna żądają drobiazgowej uwagi przy określaniu charakteru i elementów rzeczywistości zewnętrznej, do którego się odwołują, niezależnie od systemu oznaczania, a rela-

⁵ Ale mamy prawo brać pod uwagę niektóre z pozoru osobliwe przypadki, spełniające powyższe wymagania; można śmiało powiedzieć, że wiele dzieł wymownie wyraża swą niezamierzoną niezgrabność lub głupotę.

tywne nasycenie syntaktyczne w systemie syntaktycznie gęstym wymaga takiego samego wysiłku w rozróżnianiu, jeśli można się tak wyrazić, większej ilości wymiarów. Niemożność definitywnego określenia w powyższej materii nasuwa myśl o niemożności całkowitego wytłumaczenia owych zjawisk, do czego tak często rości sobie pretensje estetyka i co się jej z kolei zarzuca. Jednakowoż gęstość, bynajmniej nie będąc tajemnicza ani mglista, jest wyraźnie zdefiniowana; powstaje mianowicie z nie dającego się zaspokoić pragnienia absolutnej precyzji, które sama podtrzymuje.

Czwartym i ostatnim symptomem estetyki jest cecha, która odróżnia systemy egzemplifikacyjne od denotacyjnych i która łączy się z gęstością, by odróżnić przedstawienie od opisu.

Przeżycie jest egzemplifikacyjne o tyle, o ile ma związek z cechami egzemplifikowanymi lub wyrażonymi — tj. cechami posiadanymi i uwydatnionymi poprzez symbol, a nie tylko z rzeczami, które symbol oznacza. Zaliczenie takiej egzemplifikalności do zjawisk estetycznych może wydać się ustępstwem na rzecz tradycji, która wiąże to co estetyczne z bezpośredniością i nieprzejrzystością i twarde broni stanowiska, iż przedmiot estetyczny należy przyjmować takim, jaki jest sam w sobie, a nie jako oznaczający coś innego. Jednakowoż egzemplifikacja, tak jak denotacja, wiąże symbol z jakimś elementem rzeczywistości, a odległość między symbolem a tym, co się doń odnosi lub co jest przezeń egzemplifikowane, jest właśnie odległością do tego, do czego symbol ów się odnosi lub co oznacza. Jak niemożność „całkowitego wytłumaczenia” przy analizie związana jest nie tyle z tajemnicą, co z gęstością, tak „bezpośredniość” staje się kwestią nie tyle bliskości, co egzemplifikacji — tzn. bardziej funkcją kierunku badań niż odległości. Nic tu nie wskazuje na to, że przedstawienie, w przeciwieństwie do egzemplifikacji, ma charakter pozaestetyczny. Egzemplifikacja przeciwstawna jest bardziej denotacji niż przedstawieniu. Stwierdziliśmy, że przedstawienia czy to fikcyjne, czy to opisowe (*representation, as*) są odmianami egzemplifikacji, a przedstawienie w sztukach rzadko bywa zdecydowanie faktograficzne czy czysto denotacyjne. Co więcej, przeżycie estetyczne nie musi charakteryzować się wszystkimi czterema symptomami (własnościami).

Istnieje większe prawdopodobieństwo, że symptomy te będą obecne niż nieobecne w przeżyciu estetycznym i że odegrają w nim znaczną rolę, lecz każdy z nich może być nieobecny w przeżyciu estetycznym, a pojawi się w doznaniu pozaestetycznym. Symboliczny środek przekazu w gatunkach literackich nie jest syntaktycznie gęsty, podczas gdy pomiar wagi i temperatury może być gęsty zarówno syntaktycznie, jak i semantycznie. Brak jakiegoś symptomu estetycznego czy obecność jakiegoś symptomu pozaestetycznego nie stanowi o mniej czystej całości. Podobnie doznanie nie jest bardziej estetyczne przy wyższej koncentracji symptomów estetycznych. Jednakowoż, *wzięty z osobna*, żaden spośród czterech wymienio-

nych symptomów nie jest wystarczający ani konieczny dla przeżycia estetycznego, mogą one być *koniunktywnie* wystarczające i *dysjunktywnie* konieczne — być może znaczy to, że doznanie jest estetyczne, jeśli ma wszystkie te cechy i zarazem jedynie wówczas, jeśli ma przynajmniej jedną. Nie twierdzą, że hipoteza ta całkowicie zgadza się z praktyką. Posługiwanie się nazwami „estetyczny” i „pozaestetyczny”, zanim terminy te zostały usystematyzowane, jest jeszcze słabiej osadzone w praktyce i poważniej skażone nie-dorzecznym teoretyzowaniem niż w przypadku większości terminów. Uważam jedynie, że proponuję prawidłowe zastosowanie terminów używanych notorycznie błędnie. Gęstość, nasycenie i egzemplifikacyjność są więc estetyczne, natomiast wyraźna artykulacja, diagramowość i denotacyjność to oznaki pozaestetyczne. Mglista, lecz szorstka dychotomia ustępuje miejsca uporządkowaniu cech, elementów i procesów. Klasyfikacja danego zespołu zjawisk na sferę estetyczną i pozaestetyczną ma mniejsze znaczenie niż wskazanie jego estetycznych i pozaestetycznych aspektów. Poszczególne fazy układu zdecydowanie estetycznego mogą być całkowicie pozaestetyczne, np. nuty i samo ich przeczytanie jest pozbawione wszelkich aspektów estetycznych. Z drugiej strony, cechy estetyczne mogą przeważać przy subtelnym rozróżnianiu cech ilościowych i jakościowych, wymaganym przy sprawdzaniu niektórych hipotez naukowych. Sztuka i Nauka nie są całkowicie sobie obce.

Przeprowadzony tu podział na sferę zjawisk estetycznych i pozaestetycznych jest niezależny od wszelkich względów na wartość estetyczną. Takie też powinno być pierwotne założenie. Nędzny koncert Filharmonii Londyńskiej należy do dziedziny estetyki tak samo jak koncert wspaniały, a *Chrystus Zmartwychwstały* Piera nie jest dziełem bardziej estetycznym, a tylko lepszym niż obraz pacykarza. Własności estetyczne nie są oznakami wyższej lub niższej wartości, tzn. charakterystyka zjawiska estetycznego nie wymaga ani nie przynosi definicji doskonałości artystycznej.

Problem wartościowania

Powszechnie przyjęło się uważać, że dobry obraz jest ładny. Na nieco wyższym poziomie „ładny” zastąpiony zostaje przez „piękny”, ponieważ najlepsze obrazy często najwyraźniej nie są ładne. Wiele z nich jednak jest w oczywisty sposób brzydkich. Jeśli piękno wyklucza brzydotę, piękno nie jest miernikiem wartości estetycznej; jeśli zaś to co piękne może być brzydkie, wówczas „piękno” staje się tylko jednym z terminów na określenie wartości estetycznej, w dodatku wprowadzającym w błąd.

Niewiele więcej światła rzuca maksyma głosząca, iż wiedzę osądza się wedle jej prawdziwości, sztukę zaś wedle zadowolenia, które sprawia. Wiele już zarzutów wysunięto wobec zadowolenia, spr-

wianego bądź oczekiwanego, jako cechy dystynktywnej znaczenia artystycznego, a także kryterium wartości artystycznej: nb. satysfakcji nie można utożsamiać z przyjemnością, a założenie o szczególnym uczuciu estetycznym wymaga refleksji. Pozostajemy więc z niewiele wnoszącym sformułowaniem, iż to co estetycznie dobre jest estetycznie zadowalające.

Rzecz w tym, co sprawia, iż dzieło jest dobre bądź zadowalające. Stopień, w jakim dzieło jest zadowalające, zazwyczaj pozostaje w związku z jego funkcją i celem. Dobry kominek ogrzewa dom do wymaganej temperatury równo, oszczędnie, cicho i bezpiecznie. Dobra teoria naukowa uzasadnia istotne fakty w sposób jasny i prosty. Stwierdziliśmy, że dzieła sztuki lub ich przybliżenia spełniają jedną lub więcej funkcji odsyłających do rzeczywistości zewnętrznej, a mianowicie przedstawienia, opisu, egzemplifikacji, ekspresji. Kwestia, co stanowi efektywną symbolizację każdego z tych rodzajów, rodzi z kolei pytanie, jakiemu celowi służy taka symbolizacja.

Czasami pada odpowiedź, iż ćwiczenie zdolności symbolizowania ponad bezpośrednią potrzebę ma dalszy cel praktyczny, jakim jest rozwijanie zdolności i technik, by stawić czoło przyszłym niespodziewanym wydarzeniom. Doznanie estetyczne staje się treningiem gimnastycznym, obrazy i symfonie funkcjonują jak sztangi i worki treningowe, mające wzmocnić mięśnie naszego intelektu. Sztuka daje nam środki przetrwania, podboju i zysku. Nadto odciąga nadmiar energii od ujść niszczyielskich. Wyostrza inteligencję uczonego i spryt kupca, a także oczyszcza ulice z młodocianych przestępców. Sztuka, długo wyszydzana jako czcza rozrywka obarczonych winą klas posiadających, obwołana zostaje powszechnym służką ludzkości. Jest to pogląd pocieszający dla tych, którzy muszą pogodzić skłonności estetyczne z przekonaniem, iż wszelka wartość redukuje się do użyteczności praktycznej.

Bardziej niefrasobliwa i być może bardziej prostoduszna jest odpowiedź niemal krańcowo odmienna: że wymyślanie jest niepohamowaną ludzką skłonnością, że człowiek będzie je tworzył nawet wtedy, gdy nie zachodzi już bezwzględna konieczność, po prostu dla zabawy bądź dlatego, że nie może przestać.

W doznaniu estetycznym jest on dokazującym szczeniakiem lub kopaczem, który uparcie kopie studnię, choć znalazł już dosyć wody. Tak więc psy szczekają, ponieważ są psami, ludzie wymyślają symbole, ponieważ są ludźmi, i psy będą szczekały a ludzie tworzyli symbole bez koniecznej potrzeby, bowiem nie mogą przestać, a także dlatego, że to wielka frajda.

Trzecia odpowiedź, pomijająca zagadnienie „użytylizm kontra zabawa”, wskazuje na porozumiewanie się jako cel tworzenia symboli. Człowiek jest zwierzęciem społecznym, porozumiewanie się jest niezbędne dla utrzymania stosunków społecznych, a symbole służą celom komunikacji. Dzieła sztuki mają charakter przesłania prze-

kazującego fakty, myśli i uczucia, a ich badanie należy do wszystko pochłaniającej nowej narośli zwanej „teorią komunikacji”. Sztuka zależy od społeczeństwa i podtrzymuje je — istnieje ona, ponieważ żaden człowiek nie jest wyspą, a sztuka pomaga to przekonanie umocnić.

Każde z tych wyjaśnień — w kategoriach gimnastyki, gry czy rozmowy — rozdyma i zniekształca częściową prawdę. Ćwiczenie zdolności tworzenia symboli może poprawić nieco sprawność praktyczną, kryptograficzny charakter wymyślania i interpretacji symboli istotnie przydaje im uroku zabawy, symbole są też naprawdę niezbędne do porozumiewania się. Jednakowoż prawnik czy admirał spędzający długie godziny w muzeach, by udoskonalić swe umiejętności fachowe, dokazujący szczeniak, znerwicowany kopacz studni i kobieta rozmawiająca przez telefon wzięci razem lub oddzielnie nie tworzą jeszcze całości zagadnienia. Wszystkim trojgu brak siły motorycznej, jaką jest ciekawość, i celu, którym jest oświecenie. Posługiwanie się symbolami ponad konieczną potrzebę służy zrozumieniu, nie praktyce, elementem przymusu jest pragnienie wiedzy, radość sprawia odkrycie, a porozumiewanie się ma znaczenie drugorzędne wobec zrozumienia i sformułowania tego, co ma być zakomunikowane. Celem podstawowym jest poznanie samo w sobie i dla siebie; praktyczny użytek, przyjemność, przymus i użyteczność dla komunikacji — wszystko zależne jest od tego głównego celu.

Procesy symbolizacji należy więc oceniać wedle tego, jak służą celowi poznawczemu: na podstawie subtelności osądów i trafności aluzji, sposobu, w jaki pojmuje się i bada świat oraz co się doń wnosi, jak dzięki nim analizuje się, porządkuje, reguluje i organizuje wiedzę, a także w wyniku ich uczestnictwa tworzy się ją, ustala, przetwarza oraz nią manipuluje. Względy prostoty i subtelności, siły i precyzji, zasięgu i selektywności, swojskości i świeżości są tu ważkie i często współzawodniczą z sobą; ich znaczenie zależy od naszych zainteresowań, zasobu wiadomości i wnikliwości.

Tyle co do ogólnej poznawczej skuteczności symbolizacji, jak jednak ma się to do estetycznej doskonałości? Zjawisko estetyczne i zjawisko wartościowe to jakości krzyżujące się. Jeśli doskonałość nie jest warunkiem tego, co estetyczne, to i doskonałość właściwa przedmiotom estetycznym nie jest do nich ograniczona. Raczej ogólna doskonałość staje się wówczas cechą estetyczną, gdy doskonała jest wartość każdej funkcji symbolicznej, która przez swój szczególny zbiór atrybutów kwalifikuje się jako estetyczna. To podciągnięcie zjawiska estetycznego pod kategorię doskonałości poznawczej wymaga jeszcze jednego przypomnienia: że poznanie, choć jest przeciwieństwem zarówno działalności praktycznej, jak i bierności, nie wyklucza wrażeń zmysłowych ani emocjonalności, a więc, że to, czego dowiadujemy się przez sztukę, odczuwamy zarówno kośćmi, nerwami, muskułami, jak pojmujemy umysłem, że cała wrażli-

wość i czułość reakcji organizmu współuczestniczy w wynajdywaniu i interpretowaniu symboli. Znika w ten sposób problem brzydoty, bowiem przyjemność i miły wygląd nie określają ani nie są probierzem przeżycia estetycznego czy dzieła sztuki. Przyjemność bądź nieprzyjemność, jakie niesie z sobą symbol, nie stanowią o jego ogólnej skuteczności poznawczej ani o jego specyficznej wartości estetycznej. *Makbet* i *Sabat czarownic* Goyi tak samo nie wymagają apologii jak *Pigmalion* czy *Wenus Botticellego*.

Dynamika gustu, często kłopotliwa dla tych, którzy szukają sztywnych norm niezmiennej doskonałości, również daje się łatwo zrozumieć. Po pewnym czasie i na jakiś czas najpiękniejsze malarstwo może się sprzykrzyć, a największa muzyka doprowadzić do szału. Dzieło sztuki może kolejno: oburzać, fascynować, sprawiać zadowolenie i nudzić. Takie są zmienne koleje środków przekazu i narzędzi wiedzy. My skupiamy się na granicach, szczytowe zaś zainteresowanie symbolem przypada na czas objawienia, gdzieś pośrodku między nieznanym a oczywistym. Jednakowoż istnieje też kwestia wytrzymałości i odnowy. Odkrycia stają się dostępnym źródłem wiedzy jedynie wówczas, gdy utrzymuje się je w przystępnej formie, ostry i wypełniony treścią symbol nie traci wartości, gdy staje się znajomy, lecz zostaje użyty jako fundament dalszych badań. A gdy system symboliczny jest gęsty, nigdy nie poznamy go w pełni i ostatecznie, inne spojrzenie może zawsze wykryć nowe, znaczące subtelnosci. Co więcej, to, co odczytujemy i dowiadujemy się z symbolu, zmienia się w zależności od tego, co doń wnosimy. Nie tylko odkrywamy świat przez nasze symbole, lecz również pojmujemy i rewaluujemy je w świetle naszego rosnącego doświadczenia. Zarówno dynamika, jak i trwałość wartości estetycznej są naturalnymi konsekwencjami jej charakteru poznawczego. Podobne względy tłumaczą związek łączący wartość danego dzieła z doznaniem od tego dzieła odległym. To, co Manet, Monet czy Cezanne czynią dla naszego późniejszego widzenia świata, waży tyle samo przy ich ocenie, co bezpośrednia konfrontacja. Integralną częścią wartości poznawczej, którą stanowi słuchanie muzyki czy oglądanie obrazów, jest wzbogacenie naszych doznań, przeżywanych później i w innych okolicznościach. Absurdalny i niewydarzony mit o odizolowanym charakterze przeżycia estetycznego można śmiało odrzucić.

Zjawiska tematu i wariacji — tak powszechne w architekturze i w innych sztukach, jak w muzyce — również staje się zrozumiałe. Ustanowienie i modyfikacja motywów, wyabstrahowanie i opracowanie tematów, zróżnicowanie i wzajemne związki sposobów transformacji — to wszystko procesy konstruktywnego poszukiwania. Osądzać je zaś należy nie wedle biernej przyjemności, lecz skuteczności poznawczej, subtelnosci rozróżnień siły zespolenia i sprawiedliwych proporcji między rozpoznaniem a odkryciem. W istocie jednym z typowych sposobów posuwania wiedzy naprzód jest po-

stępująca wariacja na temat. Wśród współczesnych kompozytorów temat i wariacja ze wszystkimi rozpoznawalnymi układami niekiedy traktowane są pogardliwie, a zdeklarowanym celem jest jak najdalej idąca niemożliwość przewidzenia. Wszakże, jak wskazał C. I. Lewis, całkowita nieregularność jest nie do pomyślenia — jeśli w danej kompozycji nie powtarza się żadna sekwencja, fakt ten sam w sobie świadczy o godnej odnotowania regularności.

Wartościowanie estetyczne nie jest najważniejszą sprawą w tej książce i czuję się nieco nieswojo, dotarłszy do wstępnej definicji tego, co często, zaciemniając raczej obraz, nazywa się pięknem. Nadmierne skupienie się na kwestii doskonałości spowodowało zawężenie i zniekształcenie dociekań estetycznych. Kiedy stwierdzamy, że dzieło sztuki jest wartościowe lub nawet określamy, na ile jest wartościowe, nie dostarczamy w istocie wielu informacji: nie mówimy bowiem, jakie ma ono możliwości ewokacyjne, jaką siłę i energię, jak dalece jego zmysł jest wyszukany, a jeszcze mniej — jakie są uderzające, specyficzne cechy jego koloru, kształtu czy dźwięku. Ponadto zaś dzieła sztuki to nie konie wyścigowe i wybór zwierzęcia nie jest zasadniczym celem. Wydawało by się, że osądy poszczególnych cech charakterystycznych powinny służyć jedynie za pomost na drodze do ostatecznej oceny, w istocie jednak właśnie ocena wartości estetycznej jest często środkiem do odkrycia cech charakterystycznych. Jeśli znawca mówi mi, że jedna z dwu rzeźb bożków cykladyjskich, które wydają mi się prawie nie do odróżnienia, jest znacznie piękniejsza niż druga, nakłania mnie to do szukania i może pomóc w znalezieniu znaczących różnic między nimi. Niemniej szacunkowe oceny doskonałości nie są najważniejsze dla właściwego oglądu i pojmowania dzieł sztuki — podobnie zresztą jak ocena dobroci ludzi nie jest najlepszą drogą do ich poznania. Kryterium wartości estetycznej nie jest głównym zadaniem estetyki w takim samym stopniu, w jakim kryterium cnoty nie stanowi głównego celu psychologii.

Krótko mówiąc, uznanie przeżycia estetycznego jako formy zrozumienia danego przedmiotu w rezultacie zarówno rozwiązuje kwestię wartości estetycznej, jak i zmniejsza jej znaczenie.

Sztuka i zrozumienie

Mówiąc, że przeżycie estetyczne jest przeżyciem poznawczym, wyróżniającym się dzięki przewadze pewnych charakterystycznych cech symbolicznych i ocenianym według norm skuteczności poznawczej, czyżbym pominął kontrast: że w nauce, odmiennie niż w sztuce, ostatecznym sprawdzianem jest prawda? Czyż te dwie dziedziny nie różnią się zasadniczo głównie tym, że w jednej prawda jest wszystkim, w drugiej niczym?

Mimo powszechnie panujących przekonań prawda sama w sobie

znaczy w nauce bardzo niewiele. Możemy mnożyć tomy zawierające godne zaufania prawdy, jeśli nie będziemy zaprzętać sobie głowy ich ważnością — tabliczka mnożenia jest niewyczerpalna, a prawd empirycznych mamy obfitość. Hipotezy naukowe, jakkolwiek słuszne, są bezwartościowe, jeśli nie spełniają minimalnych wymogów dotyczących zasięgu czy specyficzności, jakie narzucają nasze badania, jeśli ich rezultatem nie jest jakaś znacząca analiza czy synteza, jeśli nie zawierają istotnych pytań czy odpowiedzi. Sama prawda nie wystarcza, jest ona najwyżej niezbędnym warunkiem. Jednakowoż nawet to jest zbyt dużym ustępstwem, gdyż najświetniejsze prawa naukowe rzadko są całkowicie prawdziwe. Pomniejsze rozbieżności pomija się w imię rozmachu, siły argumentacji czy prostoty. Nauka wypiera się swych danych, tak jak mąż stanu wypiera się swych wyborców — w granicach rozsądku.

Prawda nie jest też jednym z rywalizujących z sobą kryteriów oceny hipotez naukowych. Danemu zbiorowi dowodów mogą odpowiadać niezliczone alternatywne hipotezy. Nie możemy dokonywać między nimi wyboru kierując się prawdą, bowiem nie mamy do ich prawdy bezpośredniego dostępu. Raczej osądzamy je według takich cech, jak prostota czy siła argumentacji. Kryteria te nie są dodatkkiem do prawdy, stosuje się je bowiem w nadziei, że z ich pomocą przybliżymy się do prawdy na tyle, na ile będzie to odpowiadać innym naszym potrzebom.

Czy pozostała jednak w mocy kardynalna różnica, a mianowicie, że prawda — choć niewystarczająca, niekonieczna i nie stanowiąca kryterium wyboru między hipotezami — jest mimo wszystko rzeczą istotną w nauce, lecz nie w sztuce? Nawet tak oględne sformułowanie sugeruje zbyt silne przeciwieństwo.

Prawdziwość hipotezy jest w końcu sprawą dostosowania do głównego korpusu teorii, a także hipotezy i teorii do danych będących już w posiadaniu oraz do faktów, które napotykamy później. Jak zwykł podkreślać Phillip Frank, prawidłowe dostosowanie wymaga dwutorowego dostrojenia — teorii do faktów i faktów do teorii — w podwójnym celu; dla wygody i nowego spojrzenia. Jednakowoż takie dopasowanie, taka umiejętność przystosowania i zreformowania naszej wiedzy i naszego świata związana jest również z symbolizacją estetyczną. Prawda i jej estetyczny odpowiednik dają w rezultacie tę samą stosowalność, choć pod różnymi nazwami. Jeśli mówimy o prawdziwości hipotez, lecz nie dzieł sztuki, czynimy tak, gdyż odnosimy terminy „prawdziwy” i „fałszywy” do symboli w formie zdaniowej. Nie twierdzą, że jest to różnica błaha, lecz ma ona charakter bardziej gatunkowy niż rodzajowy i nie oznacza rozłamu między tym, co naukowe a tym, co estetyczne.

Argumenty te nie mają na celu zatarcia różnicy między sztuką a nauką. Deklaracje nierozzerwalnej jedności — czy mają one dotyczyć samych nauk, samych sztuk, sztuk i nauk razem wziętych,

czy też ludzkości — i tak kierują uwagę na różnice. Chciałbym podkreślić, że związki są tu głębsze, a znaczące różnice inne, niż się zazwyczaj przypuszcza. Różnica między sztuką a nauką nie polega na przeciwstawieniu uczucia i faktu, intuicji i wnioskowania, zachwyty i namysłu, syntezy i analizy, wrażenia i celebracji, konkrety i abstrakcji, namiętności i działania, pośredniczenia i bezpośredniości, prawdy i piękna, lecz raczej na dominacji swoistych pewnych cech symboli.

Implikacje tej zmodyfikowanej koncepcji wykraczają poza sferę filozofii. Wiele słyszymy o tym, jak to uzdolnienia i kształcenie do uprawiania nauki i sztuki różnią się, a nawet są wzajemnie przeciwstawne.

Ciągle ponawia się usilnie próby sprawdzalnego znajdowania i rozwijania zdolności estetycznych. Jednakowoż ani te wywody, ani wysiłki nie przyniosą większych rezultatów, jeśli nie stworzy się odpowiedniej struktury pojęciowej dla zaprojektowania podstawowych eksperymentów i zinterpretowania rezultatów. Skoro zgodzimy się, że sztuki i nauki łączą się z działaniami, tzn. wymyśleniem, zastosowaniem, odczytywaniem, przetworzeniem, manipulowaniem, które są związane z systemami symbolicznymi, które są zbieżne i rozbieżne w określony sposób, być może będziemy mogli podjąć się ukierunkowanego badania psychologicznego w celu wykrycia, jak odpowiednie zdolności wzajemnie się przytłumiają bądź uwytłumniają, a wyniki mogłyby śmiało pociągnąć za sobą zmiany w procesie nauczania. Nasze wstępne badania nasuwają na przykład wnioski, że niektóre procesy konieczne w naukach mniej zbliżają do siebie poszczególne nauki niż daną naukę do niektórych procesów koniecznych w sztuce. Ale nie uprzedzajmy faktów. Umotywowane i użyteczne wyniki są tyleż odległe, co potrzebne i nadszedł czas, by w tej dziedzinie fałszywe truizmy i głośnie frazesy ustąpiły podstawowym eksperymentom i niepewnym hipotezom.

Niezależnie od konsekwencji, które mogłyby stąd wyniknąć dla psychologii czy pedagogiki, byłyby one jedynie produktem ubocznym badań teoretycznych, jakie tu rozpocząłem. Moim celem było podjęcie kroków w kierunku systematycznych badań nad symbolami symbolicznymi oraz nad sposobami ich funkcjonowania w naszej percepcji i działalności, w naukach i sztukach, a więc w tworzeniu i pojmowaniu naszych światów.

przełożyła Grażyna Cendrowska