F i l o – S o f i j a
Nr 1 (9), 2009, ss. 73-82
ISSN 1642-3267

Kinga Kaśkiewicz
Toruń

Niematerialność sztuki w estetyce XVIII wieku. Rozważania Charlesa Batteux nad myślą lorda Shaftesbury'ego

Jednym ze znamion zarówno współczesnej praktyki artystycznej, jak i estetyki jest przeniesienie znaczenia sztuki z materialnego nośnika, jakim jest dzieło na zdolność tworzenia. Najdobitniej zagadnienie niematerialności sztuki podsumowuje Hans-Georg Gadamer w swej książce *Aktualność piękna*. Zastanawiając się nad klasycznymi definicjami dzieła sztuki zauważa, że działalność artystów z przełomu XIX i XX w. zmusza nas do ponownego zastanowienia się nad adekwatnością pojęć wypracowanych przez estetykę XVIII w. Na jakiej podstawie można bowiem ocenić pisuar wystawiony przez Duchampa jako dzieło sztuki? Czy tylko dlatego, że stoi w Muzeum Maillol w Paryżu[1]? Wszak za ścianą, w odrębnym pomieszczeniu oznaczonym uproszczonym rysunkiem mężczyzny znajdziemy ciąg niemal identycznych przedmiotów, a jednak nie będących dziełami sztuki pięknej, a jedynie użytkowej? Z jakiego powodu nie zaliczono ich do dzieł sztuki i nie wystawiono? Tylko z tego powodu, odpowie Gadamer, że nikt nie pomyślał o nich jak o dziełach sztuki. O statusie dzieła decyduje bowiem nasze rozumienie danego obiektu jako dzieła sztuki pięknej.

> „Czym jest to, dzięki czemu dziełu jako dziełu przysługuje tożsamość? Co sprawia, że jego tożsamość staje się, jak moglibyśmy również powiedzieć, tożsamością hermeneutyczną? To drugie sformułowanie wskazuje wyraźnie na związek tożsamości dzieła z tym, że »jest w nim coś do zrozumienia«, że chce ono być rozumiane zgodnie z tym, co »ma na myśli« lub »mówi«. Jest to wychodzące od »dzieła« wyzwanie, które czeka na to, by mu ktoś sprostał. Domaga się odpowiedzi, udzielić jej zaś może tylko ten, kto to wyzwanie przyjął. Ta odpowiedź musi więc być jego własną odpowiedzią, której sam czynnie udziela. Gra wymaga współgrającego."[2]

[1] Notabene, stoi tam replika słynnej *Fontanny* Duchampa, gdyż nikt nie pomyślał, by zachować oryginał. Nic dziwnego wszak to tylko pisuar.

[2] H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 34.

Dopóki obraz van Gogha leży zapomniany na strychu jakiegoś domostwa, wyrzucony tam, bo nie było nikogo, do kogo mógłby przemówić, wzbudzając zachwyt, dopóty nie jest on dziełem sztuki, a jedynie starym, zakurzonym gratem wciśniętym w kąt pomiędzy połamane krzesło a kufer z zapomnianymi pamiątkami. Czy zatem dzieło sztuki to przedmiot, czy tylko wyobrażenie, jakie wytworzyła owa rzecz w naszej wyobraźni? Dla Gadamera jedno i drugie, co gwarantuje mu wprowadzone pojęcie symbolu. Dzieło jako przedmiot jest reprezentacją sensu, który z sobą niesie, ale nie jako samego zakresu interpretacyjnego, do czego zdolna jest też reprodukcja. Tylko w oryginale wewnętrzna treść jest kumulacją historyczności powstania dzieła sztuki, jego a u r y[3]. Ale, np. dla Sartre'a obiektem estetycznej oceny nigdy nie jest sam przedmiot, a jedynie wyobrażenie. Materialny nośnik jest tylko analogonem i pełni wyłącznie funkcję wywoływania w naszym umyśle określonej idei. Jeżeli ma on jakąkolwiek wartość, to jedynie z technicznego, umożliwiającego komunikację powodu. I nawet jeżeli sprawia przyjemność, dajmy na to, zestawem kolorów, to jest to rozkoszowanie się czysto zmysłowe, nie mające nic wspólnego z pięknem.

> „W istocie, malarz wcale nie z r e a l i z o w a ł swego myślowego wyobrażenia: ukonstytuował tylko materialny analogon, taki, iż każdy może chwycić to wyobrażenie, jeśli tylko weźmie pod uwagę analogon. Ale wyobrażenie, obdarzone zewnętrznym analogonem pozostaje wyobrażeniem. Nie ma tu realizacji wyobrażeniowości, co najwyżej można by mówić o jej o b i e k t y w i z a c j i. […] Jeśli chce się powiedzieć, że obraz, nawet najbardziej pozbawiony znaczenia, przedstawia się sam w sobie jako przedmiot r z e c z y w i s t y, popełnia się poważny błąd. Zapewne obraz ten nie odsyła już do Natury. Przedmiot rzeczywisty nie funkcjonuje w charakterze analogonu bukietu kwiatów albo źródełka. Ale gdy to »kontempluję«, wcale nie mam z tego powodu postawy urzeczywistniającej. Obraz ten funkcjonuje jeszcze jako analogon."[4]

Jednak, czy ów współczesny przewrót w myśleniu o sztuce, jest rzeczywiście, aż tak radykalny jak wydaje się dzisiejszym estetykom? Skoro u Platona oraz wszystkich neoplatoników piękna będziemy szukać w idei, a nie w przedmiocie? Spróbujmy spojrzeć na osiemnastowieczne rozważania nad pięknem i sztuką, jak na rozważania o świecie dziejącym się w wyobraźni, nie zaś jak na rozważania o świecie zmysłowym. W tym celu przyjrzyjmy się dwóm koncepcjom estetycznym: Charlesa Batteux, twórcy pojęcia „sztuki piękne" oraz neoplatonika lorda Anthona Ashlea Coopera Shaftesburey'go. Zestawienie jest tym łatwiejsze, że dysponujemy nie tylko pismami obu estetyków, ale również dialogiem, jakim francuski estetyk odpowiedział na powszechnie wówczas rozważaną myśl swego angielskiego poprzednika. Porównanie to jest interesujące, ponieważ z jednej strony, w osobie francuskiego estetyka mamy zwolennika Locke'a po-

---

[3] *Ibidem*, s. 46-50.

[4] J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 346-347.

wołującego się na Arystotelesa, z drugiej zaś, zwolennika Platona i teorii idei. Wbrew pozorom wnioski z przemyśleń obu estetyków są w znacznej mierze zbieżne.

Podczas, gdy przedmiotem badań Shaftesbury'ego jest zagadnienie piękna, Batteux wychodzi od rozważań na temat sztuki. Czym jest sztuka w ogóle pyta Batteux? Czym zaś są sztuki piękne? Jaka jest różnica pomiędzy kamieniarzem specjalizującym się w produkcji płyt nagrobnych, a Michałem Aniołem jako twórcą grobowca Medyceuszy? Zapewne zakładamy, że wykonał go lepiej niż przeciętny rzemieślnik. Czy jednak zwiększenie umiejętności technicznej wystarczy, aby uznać kogoś za artystę? Takie wątpliwości rozważano już w XVI w., ale wówczas zrodziły przekonanie, że o byciu artystą decyduje zdolność myślenia, komponowania, tworzenia przedstawień w wyobraźni, a nie sama zdolność ich urzeczywistnienia. Zatem sztuka to tyle co umiejętność. Z takiego stanowiska wychodzi właśnie Batteux, kiedy próbuje uchwycić różnice między rzemiosłem a artyzmem.[5]

Wszelkie umiejętności, a więc wszelkie sztuki, także użytkowe, rodzą się z potrzeby. Gdybyśmy wszyscy byli zawsze zdrowi i nigdy nie umierali, wówczas medycyna nigdy by się nie narodziła. Gdybyśmy nie byli podatni na kaprysy pogody i gdybyśmy nie mieli naturalnych wrogów w przyrodzie, to nie przyszłoby nam do głowy szukać schronienia w grotach, a potem stawiać budynki. Gdyby wystarczało nam to, co oferuje nam świat natury, nigdy nie powstałoby rolnictwo. Co jednak dają nam sztuki piękne, że nie możemy się bez nich obejść, czego najlepszym dowodem jest sam fakt ich istnienia? Nie zaspokajają przecież żadnych potrzeb fizycznych. Jednak, gdy już mamy wygodny i trwały dom, pragniemy, by dodatkowo był również piękny. Zrodziła się w nas przyjemność, która wykracza poza zadowolenie czysto fizjologiczne. Bloki mieszkalne w wielkich aglomeracjach miejskich znakomicie spełniają swoją czysto użytkową funkcję, a jednak współcześnie próbujemy zmieniać je, choćby przez malowanie elewacji, w taki sposób, by cieszyły także oko. Sztuki piękne powstały po to, by wypełniać nasze potrzeby umysłowe, czy też szerzej – duchowe. Celem sztuk pięknych jest więc według Batteux doskonalenie naszej duszy.

Umiejętność dla francuskiego estetyka tak, jak i dla św. Augustyna, oznacza rozmyśle działanie.[6] Nieprzypadkowo medycyna umie leczyć ludzi, a rolnictwo dostarcza nam coraz obfitszych plonów. Wszystkie sztuki są wynikiem żmudnej pracy wielu pokoleń, efektem zdobywania coraz to nowych reguł, które pozwalają udoskonalać pierwotne umiejętności. Najważniejsza jest zatem ludzka zdol-

[5] Historię emancypacji artystów z cechu rzemieślników i powstania pojęcia sztuk pięknych naszkicował Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*, tam też czytelnik odnajdzie bibliografię, która pozwoli mu na wnikliwsze studia nad tym zagadnieniem (por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 28-34).

[6] „Wszak i flecista będzie miał umiejętność w umyśle, a przecież, gdy do tego dołączysz naśladownictwo, o którym założyłem, że bez udziału ciała istnieć nie może, nie usunie ono tego, co mieści się w duchu" (por. *Św. Augustyna traktat „o muzyce"*, przeł. L. Witkowski, Lublin 1999, ks. I, cz. I, roz. IV, s. 94).

ność do poszukiwania nowych rozwiązań, będąca nie tyle umiejętnością manualną (choć także), co sposobem zdobywania wiedzy.

Chociaż sztuki, zdaniem Batteux, wyrastają z fizjologicznych, pierwotnych i całkowicie naturalnych potrzeb (jak zaspokojenie głodu, zapewnienie schronienia i bezpieczeństwa), czyli z takich, które gwarantują nam przeżycie jako istotom zwierzęcym, to istotne jest w nich nie samo zaspokojenie, ale proces zdobywania wiedzy. Sztuką nie jest głód, który popycha nas do jedzenia, pisze Batteux. W tym wypadku wystarczy wyciągnąć rękę i zerwać z drzewa owoc. Jednak gotowanie jest już sztuką, gdyż jest umiejętnością zdobywania coraz to nowych reguł potrzebnych do tworzenia kulinarnych arcydzieł. Sztuką jest praca, którą wykonał intelekt milionów kucharzy, jacy zjawiali się na ziemi, aby doskonalić to, czego dokonali ich poprzednicy. Również dla Shaftesbury'ego, pożądanie, które pociąga zwierzęta ku zielonym i soczystym łąkom nie ma nic wspólnego z przyjemnością estetyczną.

> „Nie odmówisz piękna dzikiemu polu ani kwiatom, które rosną wokół nas wśród zielonego perzu. Ani też tak pięknym formom przyrody jak błyszcząca trawa bądź srebrzysty mech, kwitnący tymianek, dzika róża czy kapryfolium: to nie ich piękno nęci pobliską trzodę, zachwyca pasącego się jelonka lub koźlę i rozsiewa radość wśród pasących się stad. To nie forma raduje, ale to, co znajduje się pod nią: to smakowitość pociąga, głód popycha, a pragnienie, które lepiej zaspokaja czysty strumień niż błotnista kałuża, sprawia, że wolimy piękną Nimfę, której formę w innym przypadku zaledwie byśmy dostrzegli. Gdyż nigdy forma nie może mieć rzeczywistej siły, gdy nie kontempluje się jej, nie osądza, nie bada; stoi ona wtedy jedynie jako przypadkowy znak, symbol tego, co nasyca poruszone zmysły i zadowala to, co przynależy zwierzętom."[7]

Tam, gdzie występuje czysto zmysłowa radość z zaspokojenia biologicznego popędu, nie ma mowy o odczuciu piękna. Piękno nie jest bowiem cechą przedmiotu (np. zieloność i soczystość łąki), ale ideą, czyli duchową zdolnością do przekształcania świata widzialnego w formy, które możemy oceniać pod względem estetycznym. Zaspokojenie pragnienia, dodaje Batteux, nie może też być uznane za sztukę, bo jest reakcją instynktowną, często bezwiedną. Sztuką stanie się dopiero wtedy, gdy brak możliwości bezpośredniego zaspokojenia pragnienia, zmusi nas do przemyślnego działania. Oczywiście taka umiejętność nie ma jeszcze nic wspólnego ze sztukami pięknymi, nadal bowiem pozostaje w kręgu biologicznych interesów człowieka, a nie jego duchowego doskonalenia. Wniosek u obu estetyków, w tym punkcie, jest zbieżny, różnica pędzie polegać na tym, że dla Shaftesbury'ego pomiędzy biologicznością a duchowością człowieka zachodzi rozdźwięk nie do pogodzenia, podczas gdy dla Batteux nigdy nie tracą one wzajemnego kontaktu.

Piękno pajęczej sieci, doskonałość kształtu plastrów miodu, perfekcja budowy bobrowych żeremi, choć zachwyca, nigdy nie może zostać uznana za sztukę,

[7] A.A.C. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moraliści*, przeł. A. Grzeliński, Toruń 2007, s. 180.

pomimo to, że powstała jako odpowiedź na konkretne potrzeby określonych zwierząt. Powstała bowiem jako twór natury. Małe pająki nie muszą się uczyć jak budować sieci, przynoszą tę wiedzę ze sobą na świat i budują je w ten sam sposób, w jaki całe rzesze pająków robiły to przed nimi. Nie posiadły sztuki, bo nie posiadły żadnych umiejętności, nie włożyły w swe doskonalenie jakiegokolwiek wysiłku intelektu. Na tej samej zasadzie artystą nie może być ten, komu dzieła sztuki wychodzą przez przypadek. Nie jest też artystą doskonały, acz odtwórczy rzemieślnik, który przyuczony został do fachu, choć nie za bardzo wie, po co i do czego ma on mu posłużyć. Różnica pomiędzy Michałem Aniołem a przeciętnym kamieniarzem polega na tym, że ów pierwszy miał dużo szersze horyzonty i dużo większą wiedzę i to nie tylko dotyczącą technicznej obróbki kamienia. Genialny artysta opanowuje technikę i materiał tylko po to, aby wyrazić własne myśli i stworzyć indywidualny świat. Umiejętności manualne są dla niego tylko środkiem do pozamaterialnego, duchowego celu.

Co ciekawe Batteux jednocześnie podważa renesansową teorię, w myśl której Boga uznawano za artystę, zaś świat – jaki stworzył – jako dzieło sztuki. Skoro Bóg, jako istota doskonała, niczego już nie musi się uczyć, bo wszystko potrafi, to i nie może on posiąść żadnej sztuki. Tylko ludzie są zdolni do tworzenia sztuki, bo tylko ludzie potrafią działać celowo i świadomie, a nie są na tyle doskonali, by umieć już wszystko. Sztuka to tyle, co działanie z określoną intencją i dzięki nauce, którą się wypracowało drogą ćwiczeń. Sztuką nie jest zatem zbiór dzieł skrupulatnie gromadzonych w muzeach i bibliotekach, ale sama zdolność do ich tworzenia: wiedza i umiejętność ludzi, którzy tworzyli dzieła.

Widzimy zatem, że chociaż Batteux oficjalnie wskazuje na Arystotelesa[8], jako na swojego duchowego mistrza, to ostateczne wnioski jego dzieła bliższe są estetyce neoplatońskiej, a zatem również Shaftesbury'ego. Dla zwolenników Platona piękno empiryczne jest najniższym rodzajem piękna, niedoskonałym odbiciem świata idei. Dopiero piękno wyższe, duchowe, niedostrzegalne zmysłami jest właściwym obiektem naszych westchnień i zachwytów, chociaż dostępne oczywiście tylko dzięki temu pierwszemu, ułomnemu cieniowi prawdziwego piękna.

> „Skoro zatem […] zwierzęta są tylko zwierzętami i posiadają jedynie zmysły, nie są w stanie znać piękna i radować się nim, posiadają bowiem tylko zwierzęcą naturę, to wynika z tego, że człowiek tymi samymi zmysłami ani też tkwiącą w nim zwierzęcą naturą nie może pojąć piękna ani cieszyć się nim. Wszelkie zaś piękno i dobro są bardziej szlachetnego rodzaju i tylko tym, co w człowieku najszlachetniejsze – swym Duchem i Rozumem może on cieszyć się nimi."[9]

Aby uzmysłowić sobie, jak to jest możliwe, odwołajmy się do własnych doświadczeń sztuki. Oglądając w muzeum dzieło sztuki, np. słynne *Słoneczniki*

[8] Główne dzieło Charlesa Batteux zostało napisane, jak sam twierdzi, jako komentarz do *Poetyki* Arystotelesa (por. Ch. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris 1989, s. 74).

[9] A.A.C. Shaftesbury, *op. cit.*, s. 180.

van Gogha, podziwiamy co prawda wspaniałą żółtą nutę, z której znany jest ich twórca, ale to, co nas zachwyca nie jest prostym odbiorem barw[10], lecz poprzez nie podziwiamy kunszt artysty, jego umiejętność. W końcu zdajemy sobie sprawę, że obiektem naszego zachwytu nie jest sam przedmiot wiszący w National Gallery, ale geniusz twórcy, który potrafił ujrzeć w pospolitych kwiatach słonecznika coś tak idealnie pięknego i doskonałego. Po części jest to oczywiście podziw dla technicznych umiejętności artysty, ale przede wszystkim dla jego wrażliwości, umiejętności postrzegania i przeżywania świata w sposób niepowtarzalny, a jednocześnie niezmiernie wyrazisty i zrozumiały dla innych. Podziwiamy zatem, mówi Shaftesbury, samą zdolność tworzenia idei, w tym wypadku – idealnego słonecznika. Sztuka zatem, doda Batteux, to nie bierne odtwarzanie otoczenia, ale umiejętność świadomego tworzenia nowego świata, dużo doskonalszego od obserwowanej natury. Przez dzieła podziwiamy samą zdolność artysty, którą podziwiamy wówczas, gdy artysta akurat w danej chwili niczego nie tworzy. Bowiem przedmiotem naszego zachwytu jest sama zdolność do budowania idei.

W przypadku *Słoneczników* van Gogha moglibyśmy jeszcze mieć jakieś wątpliwości, bowiem samo zestawienie kolorów wzbudza w nas fizyczną przyjemność. Usuńmy ją zatem i postawmy w jej miejsce ów, wspominany na początku pisuar Duchampa. Dużo trudniej jest nam zachwycać się jego pięknem, możemy rozważać jego kształt jako bezinteresownie postrzeganą formę, ale ta, w porównaniu z dziełami sztuki użytkowej, jakie możemy znaleźć w naszych łazienkach jest stosunkowo uboga, w dodatku nie taki był zamiar artysty[11]. Jeżeli jesteśmy w stanie ocenić ten przedmiot powszechnego użytku jako dzieło sztuki pięknej, to tylko wówczas, gdy zrodzi się w nas podziw dla zdolności patrzenia i myślenia artysty, który w formie i funkcji pisuaru potrafił dostrzec analogię do kształtu i wymowy fontanny.

W *Les Beaux-arts réduits à un même principe* Batteux czytamy, że geniuszem jest człowiek, który potrafi patrzeć, ale jednocześnie tylko ten widzi, kto jest obdarzony geniuszem[12]. Pierwsza część zdania wypowiedziana została przez sympatyka Locke'a i Condiliaca. Twórca wszystkie elementy swojego dzieła znaj-

[10] Także w koncepcji Sartre'a znajdziemy analogiczne wnioski. „Czerwienie Matissa – pisał Sartre – sprawiają nam przyjemność zmysłową, ale wówczas oceniamy przedmiot, a nie wyobrażenie. Wyobrażeniem zaś ta sama czerwień staje się wówczas, gdy przestaje być dla nas farbą na płótnie, a staje się wełnistą czerwienią dywanu, który wszak istnieje tylko w naszej wyobraźni, wywołany oczywiście za sprawą całego konglomeratu odcieni, jakie artysta położył na płótnie. Jednak nasz sąd estetyczny dotyczy tylko naszego wyobrażenia, nigdy zmysłowego przedmiotu" (J.-P. Sartre, *op. cit*., s. 346).

[11] Marcel Duchamp wystawiając pisuar kierował się głównie zamiarem wywołania szoku. Nie uczynił tego jednak dla samej bezproduktywnej radości wzbudzenia zdumienia u widzów. Zamiarem jego było pokazanie, że sztuka nie wiąże się z żadną przyjemnością, a wartość piękna jest już przeżytkiem (por. J. Stolnitz, *Bezinteresowność estetyczna a kryzys estetyki*, przeł. Z Rosińska, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór S. Morawski, Warszawa 1987, s. 296).

[12] „Oni [ludzie genialni – K.K.] są twórczy, dlatego, że potrafią obserwować, i odwrotnie, potrafią obserwować, dlatego, że potrafią tworzyć" (Ch. Batteux, *op. cit*., s. 85).

duje w otaczającym go świecie, niczego nie wymyśla, a tylko wnikliwie obserwuje[13]. Podobnie jak Molier, który tworzy swojego *Świętoszka*. Poeta nigdy nie mógłby go stworzyć, gdyby w każdym z ludzi nie tkwił jakiś okruch fałszywej pobożności. Artysta niczego bowiem nie wymyśla, twierdzi francuski estetyk, ale odtwarza tylko to, co dostrzega wokół siebie, pieczołowicie zbiera okruchy doświadczeń, aby z nich zbudować dzieło. Jednak niczego by nie dokonał, głosi druga część zdania, gdyby nie miał w sobie geniuszu, czyli zdolności do tworzenia idei. Nie wystarczy bowiem patrzeć i naśladować, ale trzeba jeszcze wiedzieć na co i w jakim celu się patrzy. Naśladowanie owszem, ale mądre i świadome, dodaje Batteux. Artystę tworzy nie tylko wnikliwe oko, ale przede wszystkim umysł, który potrafi świadomie budować własny świat sztuki. Gdyby Molier nie wiedział, że chce stworzyć *Świętoszka*, nie wiedziałby, jakie cechy ludzkiego charakteru wybrać ani w jaki sposób na nowo je złożyć, uprzednio oczyściwszy je z tego, co w realnym świecie nie pozwala nam dostrzec objawów obłudy i przebiegłości. W tej kwestii Batteux okazuje się spadkobiercą Platona i Shaftesbury'ego.

Za stwierdzeniem, że sztuka to umiejętność nabywana drogą prób i błędów, a nie efekt przypadkowego działania, kryje się także fakt, iż każda ze sztuk opiera się na regułach zdobywanych dzięki doświadczeniu. Rolnik nie może siać nasion, kiedy przyjedzie mu na to ochota, ale musi obserwować zmiany pór roku i stosować się do metod, jakie wypracowali przed nim inni. Architektura rządzi się właściwymi sobie regułami proporcji, symetrii i układu, które muszą uwzględniać prawa fizyki. Zatem nie tylko poszczególne elementy dzieł sztuk pochodzą z obserwacji, ale także prawa mówiące o tym, jak je ze sobą łączyć. Sama zdolność do tworzenia idei jest być może wrodzona, choć tego aspektu Batteux w ogóle nie porusza, ale nawet jeżeli tak jest, to jest ona wrodzona wszystkim ludziom jednakowo. Francuski estetyk nie widzi powodu, dla którego pewnym ludziom należałoby odmawiać geniuszu Każdy może zostać twórcą, musi się tylko nauczyć wnikliwie patrzeć, by coraz mocniej rozwijać zdolność do tworzenia reguł dla sztuki. Zatem to zdolność tworzenia nowych reguł jest miarą sztuki.

W jaki sposób dochodzi do tego, że van Gogh w pospolitej roślinie dostrzega symbol żaru południowego słońca, a jednocześnie namiętnej pasji swojego odczuwania świata? W taki sam, odpowiedziałby Batteux, jak pewien bezimienny człowiek dostrzegł w drobnych i delikatnych łodygach lnu wystarczająco mocny materiał, z którego można utkać płótno, by uszyć z niego ubranie. Idea lnianego płótna była już zawarta w niebieskawo kwitnącej roślinie potrzeba było tylko ludzkiego umysłu, jego przemyślności i cierpliwości, by ją odkryć oraz żmud-

[13] „Leonardo da Vinci mówiąc o celu malarstwa i rzeźby użył słów *saper vedere* – umieć patrzyć. Jego zdaniem malarz i rzeźbiarz są wielkimi nauczycielami w królestwie świata widzialnego. […] Mogliśmy tysiąc razy spotkać się z jakimś przedmiotem należącym do sfery naszego codziennego doświadczenia zmysłowego i ani razu nie »widzieć« jego formy. Zapytani nie o jego fizyczne cechy czy efekt działania, lecz o jego czysty kształt wizualny i strukturę – nie potrafimy odpowiedzieć. Przepaść tę wypełnia sztuka" (E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 241).

nych badań wielu pokoleń zanim udało się osiągnąć zadowalający efekt.[14] Idea gorączki tworzenia już wcześniej drzemała w słonecznikach. Potrzeba było tylko wrażliwości holenderskiego malarza, aby ją uchwycić i wielu lat gorzkich wyrzeczeń, aby udało się osiągnąć choćby nikły cień dostrzeżonej idei.[15] Michał Anioł twierdził, że każda bryła marmuru zawiera już w sobie przyszłą rzeźbę, trzeba tylko umieć ociosać i odrzucić to, co niepotrzebne.

Prymat idei nad zmysłowym przedmiotem jest widoczny zatem nie tylko u platoników, ale także u takiego empirysty i racjonalisty, jak Batteux. Czy w związku z tym materialny nośnik jakim jest dzieło sztuki nie ma znaczenia? Wprost przeciwnie. Każda ze sztuk wyraża się poprzez sobie tylko właściwe medium, ono z kolei także dyktuje artyście własne prawa i warunki respektowania których od niego wymaga. Sztuka, czyli umiejętność, spełnia się dopiero w swoich materialnych wytworach: taniec w ruchach, muzyka w akordach, poezja w wersach, architektura w budynkach. Ten zmysłowy nośnik na tyle jest nierozerwalny z wyobrażeniem, czy też ideą, jakie rodzi w naszej duszy, że nie mówimy, iż budowla zawiera w sobie element kamienia, ale że istnieje w kamieniu (jak zauważa Heidegger). Malarstwo bez barw nie byłoby malarstwem, muzyka bez dźwięków nie byłaby muzyką, taniec, bez ruchu nie będzie tańcem. Sztuka nie spełni się, twierdzi Batteux, bez osiągnięcia perfekcyjnego połączenia wszystkich elementów w ostatecznym układzie, który określamy mianem dzieła sztuki.

Co ciekawe, w ramach tych rozważań, Batteux dokonuje podziału sztuk pięknych na plastyczne, które są gotowymi wytworami, bo łączą swe składowe elementy w przestrzeni oraz muzyczno-poetyckie, których domeną jest działanie. To właśnie ten drugi rodzaj sztuk, do których należą muzyka i poezja stanowi ciekawszy przedmiot rozważań. Istnieją bowiem i nie istnieją zarazem, mają nośnik materialny i go nie mają. Dopóki nie wybrzmią do ostatniej nuty czy wersu, dopóty nie możemy mówić o wykonaniu dzieła, z drugiej strony, kiedy się zakończą, przestają istnieć. Zarówno na muzykę, jak i na poezję składają się brzmienia dźwięków bądź słów, które trwają tylko chwilę, by zaraz wymknąć się zmysłowi słuchu, by mógł zastąpić je nowymi, napływającymi z każdą chwilą, a jednak jakimś tajemniczym zrządzeniem naszej pamięci potrafimy te dźwięki przywołać i utrzymać, aby uzyskać sens całości utworu. Dopiero tutaj widać, że dzieło istnieje raczej w naszej wyobraźni, niż w realnym świecie. Oczywiście, aż do tak

[14] Znakomicie zjawisko powstawania sztuk rzemieślniczych i artystycznych pokazuje Claude Lévi-Strauss. Zazwyczaj żywimy złudzenie, że na pierwsze wynalazki człowiek wpadł przez przypadek, ot glina wpadła mu do ognia i zauważywszy jej stwardnienie doszedł do idei naczyń glinianych. Nic bardziej absurdalnego nie sposób sobie wyobrazić, podkreśla autor *Myśli nieoswojonej.* Proces produkcji naczyń glinianych jest tak skomplikowany i wymaga przejścia przez tak wiele etapów pośrednich, w których zawsze coś może pójść nie tak, że nie mógł on powstać inaczej, niż na drodze wnikliwych i długotrwałych obserwacji i doświadczeń (por. C. Levi-Strauss, *Wiedza konkretu*, w: *idem*, Myśl nieoswojona, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 29).

[15] Van Gogh wielokrotnie malował słoneczniki. Uparte powracanie do tego samego, tak prostego z pozoru, motywu sugeruje nam, iż żaden z efektów pracy nie zadowalał jego twórcy.

dalekich wniosków Batteux nie mógł się posunąć.[16] Doskonałość dzieła widoczna jest tutaj tylko w chwili kiedy trwa. W chwili, gdy słyszymy głos muzyka możemy wydać sąd o jego kunszcie, kiedy zamilknie – pozostanie nam już tylko wspomnienie. Czasowy wymiar tych sztuk spowodował, że aby było możliwe wydanie sądu o sztuce, artysta i jego dzieło muszą współistnieć jako nierozerwalna całość. Sztuki plastyczne i ich twórcy istnieją niezależnie od siebie. Kiedy artysta umrze, pozostanie po nim dzieło, które raz stworzone będzie przemawiać do potomnych doskonałym układem swych części. Jeżeli wirtuoz wiolonczeli umrze, już nikt po nim nie powtórzy takiego samego wykonania, choć istnieje partytura utworu.

Jak zatem w XVIII w. postrzegano wytwory sztuki? Jako przedmiot czy jako ideę? Jako jedno i drugie zarazem. Idea, choć ważniejsza i decydująca o tym, czy dana rzecz zasługuje na miano dzieła, nie mogłaby zaistnieć bez swojego nośnika materialnego. Z drugiej strony czysto techniczny obiekt nie zasługiwał na miano sztuki, ta była bowiem umiejętnością myślenia, dokonywania wyboru środków i reguł, czy też komponowania. Stąd preferencje obrazów moralnych i religijnych, nad martwą naturą i pejzażem, stąd też prymat rysunku nad barwą.[17] Kiedy Michał Anioł tworzył freski w *Kaplicy Sykstyńskiej* musiał z matematyczną wręcz precyzją przewidzieć wszystkie pociągnięcia pędzlem, bo kiedy wchodził na rusztowanie, widział tylko mały fragment dzieła i to w dodatku widziany z zupełnie innej perspektywy. Artystę od rzemieślnika różnił właśnie ów aspekt celowego i przemyślanego działania. Geniusz w estetyce XVIII w. to ktoś, kto potrafi wybrać znamienny i interesujący temat, dobrać do niego odpowiednie środki wyrazu i znaczące fragmenty rzeczywistości oraz ułożyć je w nową, zrozumiałą i fascynującą formę. Dla Batteux znamieniem geniuszu było właśnie nowatorstwo reguł. Sztuka to wszak umiejętność znajdowania reguł, które wzbogacą naszą dotychczasową wiedzę, wskażą nowe możliwości, wytyczą nowe dziedziny

[16] Mógł to już uczynić Sartre i uczynił. Muzyka jest dla niego doskonałym przykładem tego, że dzieło sztuki jest tylko wyobrażeniem i poza naszą wyobraźnią nie istnieje (por. J.-P. Sartre, *op. cit*., s. 351-352).

[17] Najwyraźniej dal temu wyraz Immanuel Kant, gdy pisał:

„W malarstwie, rzeźbie, co więcej, we wszystkich sztukach plastycznych, w architekturze i sztuce ogrodniczej, o ile są one sztukami pięknymi, momentem istotnym jest rysunek, w którym podstawą, na jakiej opiera się smak, jest nie to, co sprawia zadowolenie w czuciu, lecz tylko to, co się podoba dzięki swej formie. Barwy, które iluminują zarys rysunku — to sprawa powabu. Mogą one czynić wprawdzie przedmiot sam w sobie żywszym dla czucia, nie mogą jednak uczynić go godnym oglądania ani pięknym; ulegają raczej same, często nawet w bardzo wysokim stopniu, ograniczeniu przez to, czego wymaga piękna forma, a nawet tam, gdzie powab zostaje dopuszczony, podlega on uszlachetnieniu jedynie przez piękną formę.

Wszelka forma przedmiotów zmysłów (zarówno zmysłów zewnętrznych, jak i – pośrednio zmysłu wewnętrznego) jest albo kształtem, albo grą; w drugim wypadku jest ona grą kształtów (w przestrzeni; mimika i taniec), albo samą tylko grą czuć (w czasie). Powab barw lub przyjemnych tonów instrumentu może się do tego dołączyć, ale właściwym przedmiotem czystego sądu smaku jest w pierwszym wypadku rysunek, a w drugim kompozycja; to zaś, że czystość zarówno barw, jak i dźwięków czy też ich różnorodność i kontrast, zdają się przyczyniać do piękna, nie znaczy wcale, że stanowią one jakby jakiś równorzędny dodatek (*gleichartigen Zusatz*) do upodobania w formie dlatego, iż same dla siebie są przyjemne, lecz dlatego, że formę tę tylko dokładniej, dobitniej i w pełniejszy sposób unaoczniają, a ponadto przez swój powab ożywiają wyobrażenie rozbudzając i utrzymując uwagę skierowaną na sam przedmiot" (I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, Warszawa 1964, § 14, s. 96-97).

ludzkiej przemyślności. Technicznej umiejętności malowania obrazów, pisania wierszy, budowania mostów da się wyuczyć w stosunkowo krótkim czasie. Rzeczywiście takie osoby potrafią powtarzać wyuczone schematy, poza które nigdy nie wyjdą. Wyobraźmy sobie architekta i budowniczego mostów, który nie umie samodzielnie myśleć. Wszystko będzie dobrze funkcjonować dopóki projektuje standardowe zamówienia, ale kiedy napotka na wyzwanie (np. na nietypowe warunki atmosferyczne, bądź geologiczne) nie będzie mógł go podjąć, zabraknie mu bowiem najważniejszego – samodzielnego tworzenia zasad. Z drugiej jednak strony, owe techniczne umiejętności zawsze wysoko ceniono, trudno bowiem przypuszczać, że wirtuoz skrzypiec będzie mógł się bez nich obyć licząc tylko na własną inwencję twórczą. Medium, jakim są skrzypce, zawsze wymagać będzie od artysty dostosowania się do ich własnej natury. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie sztuki muzycznej, gdzie zapis nutowy jest tylko zarysem dla późniejszej interpretacji, w której duch artysty i przedmiot zazębiają się z sobą do tego stopnia, że tworzą jedność. Piękno dla Shaftesburego piękno i sztuka dla Batteux mają podwójną naturę: z jednej strony istnieją w świecie zmysłowym, z drugiej zaś, możliwe są tylko o tyle, o ile istnieje człowiek.

Kinga Kaśkiewicz

Non-materiality of art in the eighteenth century aesthetics.
Charles Batteux considerations concerning Lord Shaftesbury's thought

Abstract

The scope of the article is twofold. The first issue is connected with the problem of materiality and non-materiality of art, the difference between a sensual object and an idea, between an analogue and an object of imagination. I endeavour to show that H.-G. Gadamer's and J.P. Sartre's contemporary conceptions, despite their revolutionary conclusions, are deeply rooted in classical aesthetics. The second part of the article is an attempt to reconstruct the aforementioned question on the examples of the eighteenth-century philosophies of Ch. Batteux and Shaftesbury in which the idea (or the object of imagination) was esteemed superior to the empirical object of the work of art.

Keywords: Batteux, Shaftesbury, materiality and non-materiality of art, sensual object, idea, object of imagination.