

KRZYSZTOF GUCZAŁSKI

## EKSPRESJA – PREKURSORSKA KONCEPCJA HENRYKA ELZENBERGA A ESTETYKA AMERYKAŃSKA

Klasyczne teorie ekspresji, identyfikując treści uczuciowe dzieła sztuki z przeżyciami twórcy czy też odbiorcy, zdawały się wyprowadzać je poza dzieło. W konsekwencji formalizm treści takie – jako wobec dzieła zewnętrzne – uznawał za obojętne dla jego wartości i istoty. Sposobem wyjścia z dylematu okazało się dostrzeżenie i uznanie istnienia jakości psychicznych w samych zmysłowo postrzeganych przedmiotach, a jednym z prekursorów tej idei był Henryk Elzenberg (1937). Koncepcja taka – ekspresywności jako własności – stała się, począwszy od lat pięćdziesiątych, za sprawą Bouwsmys i Beardsleya, szeroko akceptowana w estetyce amerykańskiej. Jednocześnie autorzy ci postulowali całkowite usunięcie terminu „ekspresja” z języka estetyki.

Jednak powszechna skłonność do wiązania sztuki z ekspresją domaga się interpretacji. Dostarcza jej koncepcja ekspresywności jako ekspresji fikcyjnego podmiotu, opracowana znowu przez Elzenberga (1950/1960). Później podobne ujęcie wykształciło się w estetyce anglosaskiej, ale dopiero w latach dziewięćdziesiątych doczekało się satysfakcjonującej wersji, stając się koncepcją szeroko dyskutowaną.

---

### 1. Wprowadzenie

Wiek XIX odcisnął swe piętno na estetyce, pozostawiając ją pod prężnym wpływem paradygmatu ekspresji, przez romantyzm uwiarygodnionego w sztuce, a następnie, pod koniec XIX i na początku XX wieku sformułowanego teoretycznie, np. przez Eugène Vérona we

Francji (*L'Esthétique*, 1878), Lwa Tolstoja w Rosji (*Čto takoe iskusstvo?*, 1898), Benedetta Crocego we Włoszech (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902), Curta Ducasse'a w USA (*The Philosophy of Art*, 1929) czy Robina Collingwooda w Anglii (*The Principles of Art*, 1938)<sup>1</sup>. Mimo wszelkich różnic pomiędzy tymi systemami, wydaje się, że ich element wspólny jest stosunkowo oczywisty: zasadniczą treść dzieła sztuki stanowi według nich uczucie/przeżycie twórcy, które w dziele zostaje wyrażone, dzięki czemu odbiorca może w nim współuczestniczyć. Takie „źródłowe” rozumienie ekspresywności w odniesieniu do sztuki ma niewątpliwą siłę perswazyjną: dzięki niemu sztuka jest czymś więcej niż zewnętrzną, estetyzującą przyjemnością, staje się czymś o poważnej i głębokiej treści, a przez to – środkiem duchowego porozumienia między ludźmi. Wyniosłe i poczesne miejsce, jakie zwykle jesteśmy skłonni przyznawać sztuce, zyskuje należyte wyjaśnienie i uzasadnienie.

Jednak wizja taka, że swą przesadną może koncentracją na podmiocie (twórcy i odbiorcy), połączoną z niedowartościowaniem samego dzieła<sup>2</sup>, mogła być kojarzona ze sprowadzaniem sztuki do rzeczy wobec niej zewnętrznych (tj. przeżyć twórców i odbiorców), a przez to zagrażać mogła innemu bardzo silnemu przeświadczeniu na temat sztuki: o jej autonomii i niepowtarzalnej wartości każdego dzieła. Zrozumiałe więc, że z biegiem czasu klasyczna teoria ekspresji wywoływała reakcję zmierzającą do przywrócenia zachwianej równowagi.

<sup>1</sup> Wymieniani są oni jako klasycy teorii ekspresji np. przez Alana Tormeya w książce *The Concept of Expression* (Princeton University Press 1971, por. np. Appendix s. 143–153) oraz przez Guya Sircello, *Mind and Art. An Essay on the Varieties of Expression* (Princeton University Press 1972). Interesujące omówienie poglądów Véroona, Tolstoja oraz Ducasse'a można znaleźć w artykule Bohdana Dziemidoka „Emocjonalistyczne teorie sztuki” w: B. Dziemidok *Sztuka, emocje, wartości* Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury, Warszawa 1992 s. 139–153; ponownie przedrukowanym w: B. Dziemidok *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* PWN, Warszawa 2002 s. 36–53.

<sup>2</sup> Sytuacja ta była w oczywisty sposób paralelna do dominującego w filozofii europejskiej od czasów kartezjańskiego przełomu (utwierdzonego później przez Kanta) prymatu podmiotu nad przedmiotem, epistemologii nad ontologią, subiektywizmu nad obiektywizmem. Wyłom poczyniony został dopiero z początkiem XX wieku, częściowo pod wpływem fenomenologii wczesnego Husserla („Z powrotem do rzeczy!”), a częściowo pod wpływem neopozytywizmu i nowego realizmu filozofii analitycznej.

## 2. Zabarwienie uczuciowe według Henryka Elzenberga

W czasie gdy w literaturze angielskojęzycznej formułowane były późniejsze wersje klasycznej teorii ekspresji (Ducasse – 1929, Collingwood – 1938), Henryk Elzenberg (1887–1967) – w artykule „Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne”<sup>3</sup>, opublikowanym w roku 1937 – zwrócił uwagę na takie rozumienie ekspresywności, które bardziej związane jest z samym ekspresywnym przedmiotem, np. dziełem sztuki, i które w tradycyjnych teoriach ekspresji raczej otwarcie się nie pojawia. Najpierw wymienia trzy zjawiska zwykle obejmowane pojęciem ekspresywności, o których pisze, że ich „doniosłość estetyczna bywa oceniana rozmaicie, ale których samo istnienie nie jest (...) przedmiotem sporu”<sup>4</sup>. Zjawiska owe to dobrze znane wyrażanie realnych treści psychicznych za pośrednictwem przedmiotów dostępnych poznaniu zmysłowemu (np. ujawnianie przeżyć twórcy w dziele sztuki) oraz wywoływanie stanów uczuciowych u obserwatora – na tych dwóch aspektach zwykła się koncentrować klasyczna teoria ekspresji. Jako trzecie zjawisko wymieniona zostaje animizacja, tzn. przypisywanie fikcyjnej psychiki przedmiotom nieobdarzonym psychiką. Możemy wtedy mówić, że morze „się gniewa”, a wierzbą płacząca „smuci”.

Jednak ponadto Elzenberg – idąc za sugestiami fenomenologów Oswalda Külpego (1862–1915), Maxa Schelera (1874–1928) i Romana Ingardena (1893–1970) – zwraca uwagę na jeszcze jedno zjawisko, bardziej, jak twierdzi, od tamtych tajemnicze: „czystą, bezpodmiotową «jakość» uczuciową tkwiącą w przedmiocie, (...) co (...) można by również nazwać «zabarwieniem» uczuciowym przedmiotu”<sup>5</sup>. To, że zjawisko

---

<sup>3</sup> H. Elzenberg „Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne” w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu „Z zagadnień poetyki”* nr 6 Wilno 1937 s. 483–491. Przedrukowane m.in. w: H. Elzenberg *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii* Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń – PWN, Poznań 1966 (II wyd.: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005) oraz w: H. Elzenberg *Pisma estetyczne* Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.

<sup>4</sup> Tamże, s. 484.

<sup>5</sup> Tamże, s. 485. Elzenberg nie wskazuje, jakie teksty wymienionych filozofów ma na myśli. W późniejszym artykule (por. przypis 9), na s. 57 w przypisie 5, podaje jedynie odniesienie do pracy Külpego (*Grundlagen der Aesthetik* Hirzel, Leipzig 1921 s. 101–102). Jeśli chodzi o Ingardena, Elzenbergowi przed publikacją jego artykułu w 1937 roku mógł być np. znany tekst Ingardena „Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego” (*Przegląd Filozoficzny* vol. 36 no. 4 1933, s. 320–362), będący zrzębem później opublikowanego traktatu *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Już w tym wczesnym artykule czytamy (s. 359–360) o bezpodmiotowych jakościach uczuciowych, które mogą przysługiwać także pewnym przedmiotom niepsychicznym.

takie rzeczywiście występuje, uzasadnia Elzenberg poprzez podanie przykładów ekspresywności, których nie sposób sprowadzić do wcześniejszych trzech rodzajów. Otóż gdy ktoś stwierdza o krajobrazie, że jest „ponury” albo „pogodny”, nie może to oczywiście oznaczać, że przejawiają się w nim realne uczucia jakiegoś podmiotu obdarzonego psychiką, ani nie musi oznaczać, że sam obserwator jest pod wpływem krajobrazu takim uczuciem owładnięty: „Rozbieżność między naszym własnym nastrojem a nastrojem otaczającej przyrody była nawet kiedyś dla poezji lirycznej tematem tak pospolitym, że stawał się prawie banalny”<sup>6</sup>. Pozostaje animizacja: wyobrażone przypisanie krajobrazowi psychiki, „ponurej” lub „pogodnej”. Czy jednak zawsze, gdy używamy określeń uczuciowych w odniesieniu do przedmiotów nieobdarzonych psychiką, mamy do czynienia z animizacją, z przypisywaniem przedmiotom fikcyjnej psychiki? Czy gdy postrzegamy morze jako „gniewne”, czynimy tak tylko wtedy, gdy jesteśmy skłonni powiedzieć, że „się gniewa”, a wierzbę płaczącą jako „smutną” – gdy „się smuci”? Wydaje się, że nie, i także Elzenberg opowiada się „za samodzielnym istnieniem «zabarwienia» uczuciowego a przeciw możliwości sprowadzenia go do jakiegokolwiek animizacji”, argumentując, że „wszelka animizacja zdaje się presuponować tamto zjawisko i nie może w ogóle nastąpić inaczej, jak tylko po uprzednim stwierdzeniu, przez obserwatora, jakiegoś zabarwienia uczuciowego”<sup>7</sup>. Animizacja nigdy bowiem nie jest neutralna, nie polega na przypisaniu psychiki jakościowo nieokreślonej: „animizujemy nie «w ogóle», ale basztę lub szczyt górski na «dumno», wiosnę na «radośnie», morze w dzień burzy na «gniewno» i t.p.”<sup>8</sup> Tylko dlatego, że dostrzegamy w przedmiocie pewne jakości, które odbieramy jako uczuciowe, jesteśmy w ogóle skłonni przedmiot ten animizować, tzn. przypisywać mu fikcyjną psychikę, która mogłaby być podłożem dla jakości uprzednio dostrzeżonych. Postrzeganie takich jakości musi być więc zjawiskiem pierwotnym.

W swym późniejszym, obszerniejszym artykule na temat ekspresji<sup>9</sup> Elzenberg przyznaje, że „pojęcie jakości (...) intymnie związanej ze sferą psychiczną, a która by się jednak jako ta sama przejawiała na przedmiotach fizycznych” (EPE, s. 57), jest pojęciem trudnym i tajemniczym. „Toteż pospolity rozsądek bardzo się przeciw tej koncepcji broni” (EPE, s. 57). Jednak powiada: „jakkolwiek ją zechcemy tłumaczyć, obecność owych jakości (...) jest f a k t e m i (...) faktu tego nie wolno

<sup>6</sup> H. Elzenberg „Zabarwienie uczuciowe...” s. 486.

<sup>7</sup> Tamże, s. 487.

<sup>8</sup> Tamże, s. 488.

<sup>9</sup> H. Elzenberg „Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna” *Estetyka* vol. 1 1960 s. 49–65. (Późniejsze przedruki – por. przypis 3). W dalszym ciągu będę odwoływał się do tej pracy przez skrót EPE.

nie uznać” (EPE, s. 58). Co ciekawe, choć Elzenberg wymienia (w pierwszym artykule) kilka potencjalnych wyjaśnień pochodzenia takich jakości uczuciowych<sup>10</sup>, to jednak zawiesza sąd na temat ich słuszności czy niesłuszności, a w późniejszym artykule wytłumaczenia takiego w ogóle nie próbuje, uznając, że „wszystkie te próby byłyby i hipotetyczne, i prowadziłyby w głąb zagadnień trudnych i spornych” (EPE, s. 57–58). Innymi słowy, najwyraźniej był zdania, że wszelkie potencjalne wyjaśnienia – w tym wyjaśnienie platońskie (por. przypis 10) – dalekie są od satysfakcjonujących i przekonujących.

Niezależnie jednak od braku przekonującego wyjaśnienia pochodzenia jakości uczuciowych w samym przedmiocie ekspresywnym (np. dziele sztuki) należy podkreślić, że już ich dostrzeżenie i uznanie ich istnienia stwarza nadzieję na przewyżczenie tradycyjnej kontrowersji pomiędzy klasycznymi teoriami ekspresji, które treść uczuciową (emocjonalną) dzieła identyfikują z przeżyciami twórcy czy też odbiorcy (a więc w istocie wyprowadzają ją poza dzieło), a formalizmem, który z kolei, w reakcji, uznaje treści takie – jako wobec dzieła zewnętrzne – za obojętne dla jego wartości i istoty. Inaczej rzecz ujmując, jest to kontrowersja pomiędzy całkowitym odrzuceniem emocji a przyznawaniem realnym emocjom (twórcy i odbiorcy) zbyt wielkiej roli w wyjaśnieniu wartości dzieła. Trudno którekolwiek z tych stanowisk zaakceptować, a dylemat jest najostrejszy w przypadku muzyki czystej (absolutnej), gdzie poza ewentualnymi treściami uczuciowymi często brak jakichkolwiek innych, które mogłyby wyjaśniać wartość muzyki i nasze nią zainteresowanie. Dzięki dostrzeżeniu jakości psychicznych (zabarwienia uczuciowego) w samym dziele, jego treści emocjonalne okazują się do niego samego przynależać i stanowić – przynajmniej po części – o jego wartości i znaczeniu.

### 3. ... i w estetyce amerykańskiej

W estetyce amerykańskiej jeden z pierwszych, bardzo wyrazistych kroków w kierunku poszukiwania ekspresywności dzieła sztuki w nim samym (a nie w przeżyciach twórcy czy odbiorcy) możemy znaleźć w teorii Susanne Langer (1895–1985). W swej książce *Nowy sens filozofii*

---

<sup>10</sup> Mówi między innymi („Zabarwienie uczuciowe...” s. 488) o analogii z postawami i ruchami człowieka doznającego pewnych uczuć, nawiązując w ten sposób do klasycznej, bo od Platona się wywodzącej (*Państwo* 399a-c; *Prawa* 654e-655b, 669c), a w XVII wieku powszechnie obowiązującej, tradycji.

*fit*<sup>11</sup>, pisząc o muzyce, Langer poddaje ostrej krytyce pogląd, że jest ona ekspresją realnych uczuć, przeżyć czy innych stanów emocjonalnych artysty (co nazywa autoekspresją)<sup>12</sup>, czy też, że jej zawartość emocjonalna polega na wywoływaniu pewnych uczuć u odbiorcy. Treść uczuciowa utworu muzycznego zawarta jest w nim samym, a podstawę tej obecności Langer wyjaśnia następująco:

Struktury dźwiękowe, które nazywamy „muzyką”, przejawiają bliskie logiczne podobieństwo do form uczuć ludzkich – form narastania i zanikania, przepływu i zatrzymania, konfliktu i rozwiązania, prędkości, zastygnięcia, ogromnego podniecenia, opanowania, albo subtelnego pobudzenia i odpływów w marzenia – być może nie radości i smutku, ale ostrości obu – wielkości, chwilowości i nieustannego przemijania wszystkiego, co może być odczute. Taka jest struktura, czy też forma logiczna, czucia; a struktura muzyki jest tą samą formą wcieloną w czysty, odmierzany dźwięk i ciszę. Muzyka jest dźwiękowym analogonem życia emotywnego<sup>13</sup>.

Jednak estetykami zwykle utożsamianymi z zasadniczym przełomem w myśleniu o ekspresywności sztuki – czy też należałoby raczej powiedzieć: o jej treściach, zawartości uczuciowej, bo obaj postulują wyeliminowanie terminu „ekspresja” czy „wyrażanie” w odniesieniu do sztuki – są Oets Kolk Bouwsma (1898–1978) i Monroe Beardsley (1915–1985). Ten pierwszy w eseju „The Expression Theory of Art”<sup>14</sup> dochodzi do wniosku, że typowe modele, zwykle używane do wyjaśnienia zjawiska ekspresywności w sztuce – mianowicie model wyrażania emocji i model wyrażania w języku – zawodzą i prowadzą do nieporozumień<sup>15</sup>. Proponuje zatem porzucić te analogie i postuluje, by przyjąć,

<sup>11</sup> S. Langer *Philosophy in a New Key* Harvard University Press, Cambridge Mass. 1942 rozdz. VIII: „On Significance in Music”; wyd. polskie: *Nowý sens filozofii* A. Bogucka (tł.) PIW, Warszawa 1976 rozdz. VIII: „O znaczeniu w muzyce”, zwłaszcza s. 320–324.

<sup>12</sup> Trzeba jednak dodać, że choć argumentem skierowanym przeciw teorii autoekspresji poświęca Langer sporo miejsca i zapamiętania, i nietrudno odnieść wrażenie, że pogląd o autoekspresyjności muzyki (czy też sztuki w ogólności) ostatecznie zdyskredytowała, przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że jej argumenty nie są w pełni przekonujące i konkluzywne. Szczegółowe przedstawienie argumentów Langer wraz z wyjaśnieniem, dlaczego są niewystarczające, oraz inne, silniejsze argumenty znaleźć można w: K. Guczalski *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer* Musica Iagellonica, Kraków 1999 (<sup>2</sup>2002) s. 73–84 oraz 110–153.

<sup>13</sup> Cytat ten pochodzi z fragmentu późniejszej książki Susanne Langer (*Feeling and Form* Charles Scribner's Sons, New York 1953 s. 27), w którym rekapitułuje ona główne tezy na temat muzyki przedstawione w książce *Nowý sens filozofii (Philosophy in a New Key)*. Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego – K. G.

<sup>14</sup> Oets Kolk Bouwsma „The Expression Theory of Art” w: *Philosophical Analysis* M. Black (red.) Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1950 s. 71–96.

<sup>15</sup> Choć trzeba powiedzieć, że argumentacja, iż ekspresja emocji nie stanowi dobrego modelu dla ekspresji w sztuce – przedstawiona zaledwie w paru zdaniach (pierwszy

że to, co zwykle nazywamy ekspresywnością dzieł sztuki, to po prostu pewne, im samym przysługujące, własności:

(...) teraz, bez zahamowań, powiemy, że muzyka jest smutna, nie dodając, iż znaczy to, że wyraża smutek. Bo smutek tak się ma do muzyki, jak czerwoność do jabłka, a nie jak czkawka do wina jabłkowego. A przede wszystkim po wysłuchaniu utworu czy przeczytaniu wiersza nie będziemy pytać „Co on wyraża?”<sup>16</sup>

Dlaczego jednak dla określenia tych własności w ogóle używamy kategorii uczuciowych? Na to pytanie Bouwsma udziela standardowej, znanej od czasów Platona (por. przypis 10), odpowiedzi, którą Elzenberg najwyraźniej uznał za niewystarczającą:

Smutna muzyka ma pewne charakterystyki ludzi, którzy są smutni. Jest raczej wolna, nie skoczna, w tonach niskich, nie dźwięcznych. Ludzie, którzy są smutni, poruszają się wolniej, mówią ciszej i niższym głosem<sup>17</sup>.

Podobne stanowisko zajmuje znacznie bardziej znany i wpływowy estetyk amerykański, Monroe Beardsley:

Teoria ekspresji zwróciła naszą uwagę na istotny fakt dotyczący muzyki – mianowicie, że ma ona pewne ludzkie jakości [w innych miejscach Beardsley mówi też o jakościach uczuciowych, *feeling qualities* – K.G.]. Ale czyniąc to, sama stała się zbędną. Nie mamy już dla niej zastosowania. A wręcz dużo lepiej mamy się bez niej. „Muzyka jest radosna” jest proste i daje się uzasadnić. „Muzyka wyraża radość” nie dodaje niczego poza niepotrzebnymi pytaniami, na które nie ma dobrych odpowiedzi.

Bowiem „wyrażać” jest terminem relacyjnym; wymaga jakiegoś X, które wyraża, i jakiegoś Y, które jest wyrażane, przy czym X i Y muszą być różne. Gdy mówimy, że róża jest czerwona, mamy tylko jedną rzecz, mianowicie różę, i opisujemy jej jakość; dokładnie w taki sam sposób, gdy mówimy, że muzyka jest radosna, mamy tylko jedną rzecz, mianowicie muzykę, i opisujemy jej jakość. Termin „wyrażać” jest całkiem niepotrzebny<sup>18</sup>.

Choć oczywiście zasługą takiej teorii jest – jak zostało to już przedstawione w zakończeniu poprzedniego rozdziału – przewyciężenie opozycji pomiędzy formalizmem a klasyczną teorią ekspresji i wytyczenie nie pośredniej, „trzeciej” drogi, to jednak w innym sensie Bouwsma i Beardsley popadają w skrajność przeciwną w stosunku do klasycznej teorii ekspresji: o ile ta ostatnia interpretowała uczuciową treść sztuki jako ekspresję uczuć/przeżyć jej twórcy, tzn. czegoś wobec samej sztuki zewnętrznego, o tyle obecni autorzy, koncentrując się na

akapit na s. 87) – całkowicie rozczarowuje i jest z pewnością znacznie mniej przekonująca niż u Langer.

<sup>16</sup> Tamże, s. 94.

<sup>17</sup> Tamże, s. 95.

<sup>18</sup> M. Beardsley *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* Harcourt, Brace, New York 1958 s. 321–322.

własnościach samego dzieła, od takiego modelu i jakiegokolwiek związku pomiędzy ekspresywnością sztuki a ekspresją emocji w sensie źródłowym całkowicie się odzęgują. Jest to zwłaszcza dziwne w kontekście podanego przez Bouwsmę (a pogląd Beardsleya w tej sprawie jest podobny) wyjaśnienia przyczyn, dla których jesteśmy skłonni mówić o muzyce „smutna”. Otóż jego wyjaśnienie wskazuje właśnie na podobieństwo do naturalnej ekspresji emocji, a nie do jakichś innych jakości, z ekspresją emocji niezwiązanych. Powinien zatem przyznać, że nawet jeśli „smutna” muzyka nie jest po prostu ekspresją czyichś emocji, to jest przynajmniej czymś „ekspresjopodobnym” czy też *quasi*-ekspresyjnym.

W ogólności zaś należy powiedzieć, że nawet jeśli w zasadzie zgadzamy się, iż treści uczuciowe w sztuce są przede wszystkim kwestią pewnych jakości samego dzieła, to jednak rozpowszechniona skłonność do postrzegania i rozumienia ich jako ekspresji pewnego podmiotu (najczęściej twórcy) domaga się jakiegoś wyjaśnienia – raczej interpretacji, a nie negacji. Interpretacji, która jednocześnie nie gwałciłaby – o co można obwiniać niektóre wersje klasycznej teorii ekspresji – równie powszechnych przeświadczeń o autonomii i niezależności sztuki.

#### 4. Ponownie ku ekspresywności jako ekspresji

Za taką intuicją poszedł Henryk Elzenberg, który w artykule „Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna” tak właśnie formułuje swój problem wyjściowy: jak można rozumieć w dziedzinie estetyki ekspresję „w sensie właściwym”, tzn. „ujawnianie się poprzez pewne przedmioty zmysłowo postrzegalne, czyli fizyczne (...), pewnych «treści» czy «przedmiotów» psychicznych przynależnych jakiejś istocie rzeczywiście psychiką obdarzonej” (EPE, s. 49). Wychodząc od tego pytania, w podobnym czasie, gdy Bouwsmę i Beardsley publikowali swe teorie całkowicie odzęgujące się od języka ekspresji w estetyce<sup>19</sup>, opracował on koncepcję godzącą niejako dwa odmienne punkty widzenia – ekspresywności jako własności i ekspresywności jako ekspresji<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Choć artykuł Elzenberga ukazał się w roku 1960, to – wg informacji w przypisie – napisany został w roku 1950. Ten długi okres między powstaniem a publikacją z pewnością tłumaczy się w tym wypadku historią i związaną z nią sytuacją polityczną.

<sup>20</sup> Należy zaznaczyć, że rozważania Elzenberga na temat ekspresji odnoszą się w pierwszym rzędzie do tych sztuk, gdzie zmysłowa postać dzieła jest sama w sobie istotna, a więc do sztuk plastycznych, muzyki czy tańca. Jak sam pisze, „w poezji sprawa znacznie się komplikuje; analizy niniejszej nie można do niej stosować automatycznie”



Zauważając na początek, że wiele przypadków ekspresji w sensie właściwym (do których przynależy w szczególności, a być może nawet przede wszystkim, naturalna ekspresja emocji w głosie, postawie ciała, gestach, mimice czy sposobie poruszania się itp.) nie ma charakteru estetycznego, Elzenberg stawia pytanie, co odróżnia ekspresję estetyczną od anestetycznej. I rozpoczyna od wskazania pewnego negatywnego warunku estetyczności, który estetyczność ekspresji, jego zdaniem, wyklucza. Twierdzi mianowicie, że jest nim sposób, „w który przedmiot psychiczny poprzez przedmiot fizyczny się ujawnia. Sposobem tym jest wnioskowanie: z objawu obserwator wnioskuje, że u takiej to a takiej istoty, obdarzonej psychiką, zachodziła lub zachodzi treść taka a taka” (EPE, s. 51). Aby lepiej zrozumieć intencje autora, należy zdać sobie sprawę, co dokładnie rozumie on przez „wnioskowanie”. Z pewnością nie wnioskowanie w sensie logicznym – pomiędzy śladami łez na książce, pomiętą i poszarpaną chusteczką w kącie kanapy czy drżeniem rąk (żeby odwołać się do przykładów Elzenberga) a wywnioskowanymi z nich: wzruszeniem, z jakim książka była czytana, zdenerwowaniem właścicielki chusteczki czy drżących rąk nie ma oczywiście żadnego koniecznego, logicznego związku. Jednak ogólny schemat wnioskowania można przedstawić następująco:

$p, p \rightarrow q$   
Zatem  $q$

Jeśli implikacja  $p \rightarrow q$  jest prawdą konieczną (prawem logicznym), wtedy wnioskowanie o  $q$  na podstawie  $p$  jest wnioskowaniem w sensie logicznym. Jeśli jednak implikacja ta nie jest prawem logicznym, ale np. prawem fizyki, nadal mamy do czynienia z wnioskowaniem (o  $q$  na podstawie  $p$ ), choć ma ono wtedy nieco słabszy, nie ściśle logiczny (konieczny) charakter. W ogólności wnioskowanie jest tylko tak pewne, jak sama implikacja  $p \rightarrow q$ : może to być pewność logiczna, pewność praw fizyki, zaledwie pewność statystyczna czy wręcz wyłącznie „pewność” naszych skojarzeń albo przypuszczeń. W szczególności zaś implikacja ta może mówić o trwałej, powtarzalnej korelacji współistnienia (korelacji egzystencjalnej) pomiędzy dwoma zjawiskami w tym sensie, że wystąpieniu jednego z nich zwykle towarzyszy – wcześniejsze, jednoczesne lub późniejsze – wystąpienie drugiego. Z taką sytuacją mamy właśnie do czynienia w wypadku typowych przykładów ekspresji w sensie właściwym: wiemy o skorelowaniu pewnych gestów, min czy intonacji głosu z pewnymi nastrojami lub przeżyciami ich „nadaw-

---

(EPE, s. 62, przypis 7). Z podobnym ograniczeniem spotykamy się zresztą u większości teoretyków amerykańskich, którzy często koncentrują się wręcz wyłącznie na muzyce, gdzie istotność postaci zmysłowej jest najbardziej dobitna, zwłaszcza gdy nie zakłóca jej jakakolwiek treść przedstawiająca – jak w tradycyjnym malarstwie, czy np. funkcja – jak w architekturze.

ców” i na podstawie obserwacji tych pierwszych wnioskujemy o obecności tych drugich. Nie jest przy tym istotne, czy korelacja ta, jak często się sądzi, jest całkowicie naturalna, przyczynowo-skutkowa, czy też zawiera w sobie element konwencjonalności – ważna jest tylko jej trwałość i powtarzalność.

Sytuację tego rodzaju, kiedy na podstawie postrzeżenia jednego z dwu elementów trwałej, powtarzalnej korelacji wnioskujemy o – wcześniejszej, jednoczesnej lub późniejszej – obecności drugiego (który w danym momencie jest trudniej dostępny dla percepcji), często interpretuje się jako pewien rodzaj znaku. W najbardziej znanej kategoryzacji znaków, według Peirce’a, znak taki jest nazywany indeksem albo wskaźnikiem, a dym jako znak ognia stanowi jego paradygmatyczny przykład. W tradycji fenomenologicznej ten rodzaj znaku jest nazywany, za Husserlem, oznaką. A wspomniana powyżej Susanne Langer używa terminu „sygnał” (niestety, czasami zamiennie z terminem „znak”), który przeciwstawia „symbolowi”. W jej opinii muzyka (i sztuka w ogólności) nie jest sygnałem (wskaźnikiem, oznaką) zawartych w niej treści uczuciowych. Jak widać, odpowiada to tezie Elzenberga, że ekspresja estetyczna, a więc ekspresja obecna w sztuce, nie może być oparta na wnioskowaniu.

Jak jednak z uzasadnieniem tych spokrewnionych tez u obojga autorów? Langer prowadzi swą argumentację, w pełni utożsamiając – raczej niesłusznie – tezę, że muzyka nie jest sygnałem, z twierdzeniem, że nie jest ona autoekspresją realnych treści psychicznych twórcy<sup>21</sup>, co prowadzi do pomieszania pojęć i wieloznaczności w argumentach. W rezultacie, jak już wspomniano wcześniej, w przypisie 12, choć są one pozornie przekonujące, to jednak przy bliższym wejrzeniu okazują się nie w pełni konkluzywne. W tym kontekście warto odnotować, że argumentacja Elzenberga – choć prowadzona w innej terminologii – wydaje się bardziej udana niż u Langer, nie wspominając już o Bouwsmie, u którego – można powiedzieć bez zbytnej przesady – argumenty niemal się nie pojawiają.

Elzenberg prowadzi ją, wyróżniając w ramach ekspresji wnioskującej 3 składniki – objaw, czynność wnioskowania oraz wywnioskowaną treść – i argumentując, że wartość estetyczna nie może osadzić się na żadnym z nich. Sam proces wnioskowania uznaje za pozbawiony w sposób oczywisty walorów estetycznych. Przyznaje natomiast, że pojawia się czasem skłonność, np. u wymienianych przez niego estetyków polskich, Ossowskiego i Wallisa, aby walory takie dostrzegać w samych ujawnianych treściach psychicznych: aby np. dzieło sztuki

---

<sup>21</sup> W sprawie rozróżnienia tych dwóch kwestii por. K. Guźalski *Znaczenie muzyki...* s. 136–153.

traktować jako ekspresję pięknej duszy jego twórcy czy szlachetnych, godnych podziwu lub też wzniosłych uczuć. Konceptji takiej Elzenberg się przeciwstawia, twierdząc, że jakość estetyczna tego rodzaju nie jest własnością (estetycznością) samej ekspresji (a przecież poszukujemy właśnie estetycznej odmiany ekspresji), a jedynie czegoś, co zostaje w procesie ekspresji ujawnione, ale – w domniemaniu – istnieje od ewentualnej ekspresji niezależnie i jest w swoim istnieniu i swoich ewentualnych jakościach estetycznych od faktu ujawnienia w procesie ekspresji niezależne. Natomiast

(...) estetyczna kategoria ekspresyjności (...) wyznaczona [jest] przez (...) swoisty stosunek, w jakim znajdują się wobec siebie objaw i ujawniony przedmiot psychiczny. (...) do natury estetyczności swoiście ekspresyjnej należy, by nosicielem jej był nie przedmiot psychiczny, ale – przez swą funkcję ujawniającą swoiście zmodyfikowany – sam objaw. Więc nie piękno duszy artysty ujawnione w jego utworze, ale sam utwór rozpatrywany, jako czyjaś duszę ujawniający (EPE, s. 53).

Jednak w wypadku ekspresji wnioskującej, powiada Elzenberg, objaw odgrywa rolę wyłącznie instrumentalną – środka poznania (wynioskowania) pewnej treści psychicznej – i spełniwszy swą rolę, już żadnego samodzielnego, a więc i estetycznego, zainteresowania nie budzi. Kiedy zatem ekspresja mogłaby być estetyczna? Wtedy, kiedy funkcja ekspresyjna objawu (odsyłanie do pewnych treści psychicznych) mogłaby być połączona ze skupieniem zainteresowania na nim samym, kiedy objaw nie mógłby zostać zinstrumentalizowany, zdegradowany do roli środka poznania i po spełnieniu swego zadania od tego, co poznane, oddzielony, kiedy skupiając uwagę na celu poznania – czyli ujawnianej treści psychicznej – nie moglibyśmy pominąć samego objawu. A taka możliwość zachodziłaby tylko wtedy, kiedy treść psychiczna nie byłaby z objawem jedynie egzystencjalnie skorelowana, lecz była w objawie bezpośrednio obecna i z nim nierozzerwalnie związana.

Tak właśnie brzmi jeden z pozytywnych warunków, które według Elzenberga musi spełniać ekspresja estetyczna: „obraz treści psychicznej musi być dany nie za pośrednictwem objawu, ale z nim łącznie, bezpośrednio, w jednym akcie ujęcia” (EPE, s. 55). I dla zobrazowania swojej myśli przedstawia bardzo plastyczne porównania:

(...) treść psychiczna musi w objawie – czy na nim – być dana mniej więcej tak, jak wilgoć w gąbce, zapach w powietrzu, blask na śniegu, poezja w sonecie – dosadniej może jeszcze: jak mokość w wodzie, albo zieleń na liściu. (...) Treść tę, mówiąc już nieco mniej plastycznie, musi obserwator z objawu po prostu odczytywać: całkiem zaś sucho: znajdować na objawie, zastawać. W skrócie można to nazwać immanentnością przedmiotu psychicznego w objawie (...). (EPE, s. 55)

Paralelizm powyższych sformułowań z „czerwonością jabłka” u Bouswmy czy też „czerwonością róży” u Beardsleya jest oczywiście nie do przecenienia.

Zestawmy teraz wniosek powyższy z wcześniejszym artykułem Elzenberga („Zabarwienie uczuciowe...”). Wymieniając trzy zjawiska zwyczajowo obejmowane pojęciem ekspresji – 1. wyrażanie realnych treści psychicznych za pośrednictwem przedmiotów dostępnych poznaniu zmysłowemu (np. ujawnianie przeżyć twórcy w dziele sztuki), co w obecnie omawianym artykule zostało nazwane przez Elzenberga ekspresją w sensie właściwym, 2. wywoływanie stanów uczuciowych u obserwatora oraz 3. animizację – argumentował w nim, że należy uznać istnienie jeszcze czwartego zjawiska: zabarwienia uczuciowego. Na temat trzech pierwszych natomiast nie wypowiadał się bliżej, stwierdzając tylko, że ich „doniosłość estetyczna bywa oceniana rozmaicie”, choć ich „samo istnienie nie jest (...) przedmiotem sporu”<sup>22</sup>. Teraz okazuje się – choć sam Elzenberg nie wyciąga takiego wniosku – że uzasadniona właśnie teza o immanentności przedmiotu psychicznego w objawie jednoznacznie wyklucza dwa spośród nich – ekspresję w sensie właściwym oraz wywoływanie stanów uczuciowych u obserwatora – z dziedziny tego, co estetyczne. W każdym z tych przypadków przedmiot psychiczny wykracza bowiem poza „objaw” (w naszym wypadku poza dzieło sztuki), a nie jest w nim immanentny<sup>23</sup>. Pozostają zatem dwa zjawiska, które mogą być przykładami ekspresji estetycznej: zabarwienie uczuciowe oraz animizacja. Do zjawisk tych – jak się przekonamy niebawem – Elzenberg dorzuci jeszcze trzecie.

W tym miejscu natrafiamy jednak na pewną trudność. Otóż głównym tematem drugiego artykułu Elzenberga została uczyniona ekspresja w sensie właściwym, z zamiarem odróżnienia w jej ramach odmiany anestetycznej i estetycznej. Trwanie przy tym zamiarze Elzenberg potwierdza kilkakrotnie (np. EPE, s. 52: „wszelka ekspresja – oczywiście ta tu omawiana, «w sensie właściwym»”, czy EPE, s. 58: „Dla ekspresji jednak «w sensie właściwym» – tej, o której dotąd cały czas była mowa (...”). Tymczasem teraz – podążając wiernie za jego sposobem argu-

---

<sup>22</sup> H. Elzenberg „Zabarwienie uczuciowe...” s. 484.

<sup>23</sup> Należy przy tym podkreślić, iż cała powyższa argumentacja nie oznacza bynajmniej, że realne treści psychiczne twórców nie przejawiają się w dziełach sztuki, że sztuka nie jest, mówiąc językiem Langer, autoekspresją. Tego udowodnić prawdopodobnie nie sposób, bo właśnie wydaje się, że przynajmniej czasami nią bywa. Dlatego Langer musiała ponieść porażkę w swej argumentacji, skoro błędnie zidentyfikowała miejsce autoekspresji w sztuce (muzyce), orzekając jej nieobecność, zamiast jedynie jej irrelewantność estetyczną. Wyłącznie ta ostatnia wynika natomiast z argumentacji Elzenberga: nawet jeśli realne uczucia twórcy przejawiają się w dziele sztuki, tego rodzaju ekspresja – wyprowadzając nas poza samo dzieło – nie jest zjawiskiem estetycznym i pozostaje niejako poza kręgiem naszego zainteresowania dziełem sztuki jako dziełem sztuki.

mentacji – doszliśmy właśnie do wniosku, że ekspresja estetyczna nie może być ekspresją w sensie właściwym, tzn. że te dwie kategorie okazują się rozłączne. Przyznaje to pośrednio sam Elzenberg:

(...) przeżycia i dyspozycje realne, jakiejś psychice przynależne, ujawniają się w ogóle tylko w ekspresji anestetycznej. W estetycznej się nie ujawniają i stanowią to między jedną a drugą różnicę tak głęboką i zasadniczą, że wprost uniemożliwia znalezienie jakiejś formuły, która by się jako tako poprawnie dała zastosować do obu. (EPE, s. 56)

Skoro w ekspresji estetycznej przeżycia i dyspozycje realne się nie ujawniają, to z definicji nie może ona być ekspresją w sensie właściwym.

Taki tryb ekspozycji może się wydawać nieco mylący: Elzenberg zapewnia nas, że bada wyłącznie ekspresję w sensie właściwym i tylko w jej ramach poszukuje jej estetycznej odmiany. Oczekujemy więc zawężenia kategorii ekspresji w sensie właściwym. Tymczasem, ku naszemu zdziwieniu, tok wywodu wyprowadza nas całkiem poza tę kategorię: zamiast obiecywanego zawężenia, uzyskujemy rozszerzenie. Po czym, paradoksalnie, Elzenberg znowu podkreśla, że to o ekspresji w sensie właściwym „cały czas była mowa” (EPE, s. 58) i to nią właśnie „dotąd wyłącznie się zajmowali[śmy]” (EPE, s. 59). Ten mylący tryb ekspozycji wyjaśni się dopiero po prezentacji ostatniego, trzeciego – poza zabarwieniem uczuciowym i animacją – rodzaju ekspresji estetycznej – jako pewne poszerzone, nie w pełni literalne użycie terminu „ekspresja w sensie właściwym”. Tymczasem dla jasności lepiej chwilowo przyjąć, że jest tak, jak na to wskazują wszelkie argumenty, tzn. że ekspresja w sensie właściwym i ekspresja estetyczna wykluczają się nawzajem.

\* \* \*

Pierwszą, najbardziej podstawową i jednocześnie najprostszą odmianą ekspresji estetycznej jest samo postrzeganie pewnych jakości uczuciowych (zabarwienia uczuciowego) w przedmiocie. Elzenberg podkreśla przy tym, że ma na myśli pewne jakości, charakterystyczne między innymi dla stanów psychicznych,

(...) których z tymi stanami, uczuciami czy nastrojami (...) mieszać nie wolno. Będzie to więc nie radość np. jako faktycznie przeżyta, ale charakterystyczna jakość czy to radości, czy to przeżywającego radość podmiotu – więc radość; nie gniew, ale gniewność (...) (EPE, s. 57)

Jakości te jednak i wiele innych, na które brak nazw i określeń, w istocie nie są własnościami samych tylko przedmiotów psychicznych, ale mogą (jako te same! – tu jest żądło i paradoks całej teorii) występować i na zmysłowych. „Ponury” w sensie takiej właśnie jakości (...) może być nie tylko stan duszy i przeżywający go człowiek, ale równie dobrze krajobraz, melodia, układ barwny,

układ światła i cienia. Dla takich jakości jest rzeczą naturalną, że na objawach są dane „bezpośrednio” czy „immanentnie”. (...) Będąc jakościami, są bowiem cechami tych objawów (...) (EPE, s. 57)

Jest to w dziedzinie ekspresji zjawisko względnie ubogie, ale estetycznie bodaj najczystsze, ponadto zaś reprezentujące w sposób typowy pewną stronę bardzo istotną przeżycia estetycznego w ogóle: jego kwalitatywne ujęcie świata i spokojną obojętność na sprawy istniejącej czy nie istniejącej poza jakościami substancji. (EPE, s. 59)

w czym pobrzmiewa oczywiście idea bezinteresownego upodobania Kanta.

Drugi rodzaj ekspresji estetycznej to animizacja:

(...) jakość psychiczna, gdy już na przedmiocie raz wystąpiła, domaga się wprost natarczywie, by do niej dorobić, dokomponować, dofantazjować jakąś psychikę, w której by się mogła „osadzić”. I (...) nim się obserwator obejrzy, już mu automatycznie poniekąd jakości psychikę ową wciągnęły w głąb przedmiotu za sobą. Następuje (...) to, co terminem tym razem klasycznym już i ustalonym nazywamy animizacją: przypisywanie psychiki rzeczom, które obdarzone nią nie są. Psychika oczywiście nie jest neutralna, nijaka; przedmiot otrzymuje te właśnie przeżycia i dyspozycje, które cesze dostrzeżonej [w przedmiocie] odpowiadają (...) (EPE, s. 60)

Tak animizujemy w szczególności wiele przedmiotów naturalnych: „góry i rzeki, wicher i noc”, a psychika im przypisywana z oczywistych względów „jest zupełnie niedwuznacznie fikcyjna” (EPE, s. 61).

Wreszcie trzecia odmiana jest niejako dalszym stadium animizacji i dotyczy wyłącznie przedmiotów, które są jakoś powiązane z psychiką rzeczywistą, tzn. wytworów ludzkich czy części organizmu ludzkiego. Przedmioty takie – w szczególności dzieła sztuki – możemy oczywiście animizować podobnie jak przedmioty naturalne: „to nie Beethoven w pewnej chwili przestaje łamać się wewnątrz i wpada w uniesienie radości, ale (...) sama dziewiąta symfonia, sama treścią przepojona masa dźwiękowa” (EPE, s. 62). Z przedmiotem powiązane są wtedy dwie psychiki: fikcyjna, dofantazjowana, wypełniona dokładnie takimi treściami, które jako jakości psychiczne (zabarwienie uczuciowe) dostrześliśmy w samym przedmiocie (jest to więc „immanentna psychika przedmiotu”, w pełni i wyłącznie wywiedziona z jego ekspresywnych własności), oraz realna psychika twórcy, odrębna, wykraczająca poza przedmiot, powiązana z nim jedynie genetycznie i przysługująca nie jemu, ale jakiejś realnej istocie ludzkiej. W tej sytuacji pojawia się jednak naturalna skłonność, aby te dwie psychiki z sobą utożsamiać:

(...) psychikę, którąśmy przedmiotowi przypisali w drodze animizacji, jakoś sobie teraz utożsamiamy z psychiką rzeczywistej ludzkiej istoty, z którą objaw pozostaje w związku faktycznym; zatracamy poczucie różnicy tak grun-

townie, że już dwóch psychik, fikcyjnej i rzeczywistej, w polu widzenia nie mamy, tylko jedną: jednocześnie przedmiotu i jednocześnie człowieka. Rychło jednak okazuje się, że to nie jest identyfikacja na równych prawach: rzeczywista psychika ludzka jest silniejsza niż urojone, wiotkie życie psychiczne przedmiotu i ma wobec tego tendencję do wypierania go ze świadomości. I u kresu to, co było utożsamieniem, może się nawet stać podstawieniem, substytucją psychiki ludzkiej w miejsce psychiki objawu samego: teraz już nie sama symfonia raduje się lub lamie się w sobie, ale w niej, w nią jakby wcielony, ten ktoś, kto ją tak ukształtował. I tak samo w innych przypadkach: nie poprzez objaw, ale w nim samym, jako jego treść, ujawnia się człowiek. (EPE, s. 63)

Można by wręcz sądzić, że często te dwie psychiki w ogóle nie pojawiają się jako odrębne w świadomości odbiorcy, ale raczej od razu jako twór, będący według Elzenberga rezultatem końcowym procesu utożsamiania, tzn. jako konglomerat obu: jako psychika posiadająca tożsamość twórcy (tzn. taka, o której myśli się, że jest psychiką twórcy), która jednak posiada uposażenie jakościowe całkowicie wyprowadzone z jakości psychicznych samego dzieła. Dzieło więc, w sposób tautologiczny, staje się adekwatnym tej psychiki obrazem i wyrazem, podobnie zresztą jak w animizacji zwykłej. W odróżnieniu jednak od tej ostatniej, psychika wyrażona jest rozumiana jako realna psychika twórcy, a nie – jako jednoznacznie fikcyjna psychika dzieła.

Ponieważ treści psychiczne, które przejawiają się w dziele, przynależą, przynajmniej w wyobrażeniu, pewnej istocie rzeczywiście psychiką obdarzonej (tzn. twórcy) (a nie, jak w animizacji zwykłej, przedmiotowi, który w rzeczywistości nie jest obdarzony psychiką i „posiada” tylko psychikę w sposób niedwuznaczny fikcyjną), możemy uznać, że mamy do czynienia z przypadkiem ekspresji w sensie właściwym. Ponieważ zaś jednocześnie nie są treści owe z dzieła sztuki wywnioskowywane, ale jako jego jakości psychiczne w nim samym bezpośrednio obecne, w nim immanentne, możemy uznać ekspresję tę za estetyczną: „I tak oto by wyglądała ekspresja w sensie właściwym, w swojej estetycznej odmianie; albo zgodniej może ze stanem rzeczy: tak by wyglądało to, w co się owa ekspresja, by być estetyczną, musi przekształcić” (EPE, s. 64). Co znaczy, że nie jest to oczywiście, literalnie rzecz biorąc, ekspresja w sensie właściwym. Treści psychiczne w niej postrzegane nie przynależą tak naprawdę jakiejś psychice realnej, a jedynie je sobie jako takie wyobrażamy<sup>24</sup>. Naprawdę przynależą

<sup>24</sup> W ten sposób tłumaczy się wcześniejsza trudność w trybie ekspozycji Elzenberga: ekspresja w sensie właściwym i estetyczna zdawały się nawzajem wykluczać, a mimo to autor cały czas podkreślał, że poszukuje estetycznej odmiany ekspresji w sensie właściwym, czyli elementu wspólnego dwóch rozłącznych kategorii. Opisane właśnie zjawisko jest tym, do czego wywód Elzenberga zmierzał. Ale wcześniejszego wniosku o rozłączności obu kategorii nie podważa, bo znalezienie ich części wspólnej udało się

one tylko psychice wykreowanej, utworzonej z jakości samego dzieła, a więc tylko fikcyjnej części tego dwugłowego konglomeratu, będącego rezultatem utożsamienia. Inaczej mówiąc, mamy tu dwie możliwości: jeśli treści psychiczne wyrażone w dziele rozumiemy jako przynależne realnej części owej dwoistej psychiki (tzn. psychice twórcy), to przynależność jest wtedy wyobrażona, fikcyjna; natomiast realnie, w sensie dosłownym przynależą one tylko wykreowanej, fikcyjnej części tej psychiki. Czyli w skrócie: albo psychika jest fikcyjna, albo przynależność.

Czyż jednak – mógłby ktoś zgłosić wątpliwość – nie wykraczamy poza dzieło, skoro o realnej psychice twórcy myślimy, czy nie przenosimy się na grunt ryzykownego wnioskowania o tym, co w samym dziele *de facto* nie jest dane, i czy poprzez to nie porzucamy dziedziny tego, co estetyczne? Elzenberg zwraca uwagę, że ten ostatni krok (rzeczywiste wnioskowanie o realnym twórcy, porównywanie wysnutych wniosków z jego biografią itp.), który w istocie byłby przejściem na stanowisko anestetyczne, bynajmniej nie musi mieć miejsca. Otóż cały opisany sposób percepcji jest możliwy wobec dzieła, którego autorem jest ktoś nam nieznany: również wtedy jesteśmy nieraz skłonni, zwłaszcza w wypadku dzieł wysoce indywidualnych, o wyrazistej ekspresywności, postrzegać je jako ekspresję ich „realnych” twórców, których sylwetkę psychiczną jedynie z samego dzieła wyprowadzamy. W sytuacji takiej o wnioskowaniu i porównywaniu wyciągniętych wniosków z realnymi danymi historycznymi w ogóle nie może być mowy, skoro twórca jest nam nieznany i być może nie jesteśmy nawet zainteresowani poznaniem jego tożsamości (a jeśli nawet, to najwyżej w celu możliwości ponownego zidentyfikowania dzieła, które nas zachwyciło). Postrzeganie utworu jako ekspresji jego twórcy pozostaje więc jedynie rozbudowaną figurą retoryczną, nawet jeśli czasem nie w pełni uświadamiamy sobie jej przerośny charakter.

Wydaje się więc, że nie sprzeniewierzymy się duchowi wizji Elzenberga, jeśli nazwiemy ją koncepcją ekspresywności jako *ekspresji fikcyjnego podmiotu*, przez podmiot rozumiejąc jednostkę obdarzoną rzeczywistą psychiką. Elzenberg używa wprawdzie określenia „fikcyjny” wyłącznie w odniesieniu do wymagowanej psychiki przedmiotu ekspresywnego, opisując zaś ostatni, trzeci sposób percepcji dzieła, mówi o rzeczywistej psychice twórcy, którą podstawia się za pierwotną, fikcyjną psychikę przedmiotu ekspresywnego. (Dzięki temu może uznać całe zjawisko za pewną odmianę ekspresji w sensie właściwym). Jednak ściśle rzecz biorąc, zgodnie z opisem Elzenberga, ta „realna psy-

---

tylko dzięki poszerzeniu jednej z nich, a mianowicie ekspresji w sensie właściwym, wskutek rozumienia występujących w jej definicji terminów „przynależność” i „ujawniane” w sensie niedosłownym i słabszym (por. EPE, s. 58).



chika twórcy” w sensie swego jakościowego uposażenia jest nadal psychiką wykreowaną na podstawie jakości ekspresywnych przedmiotu, a więc psychiką fikcyjną, a pozornej realności nabiera jedynie przez nadanie jej tożsamości i ewentualnie imienia twórcy.

Czyż nie ma zatem różnicy pomiędzy fikcyjnością „realnej psychiki twórcy” a fikcyjnością dofantazjowanej psychiki przedmiotu? Wprost przeciwnie! Wydaje się, że jest podobna do tej pomiędzy Panem Młodym a Chochołem w *Weselu* czy też pomiędzy Makbetem a wiedźmami albo rzemieślnikami ateńskimi a królem elfów w dramatach Szekspira: wszystkie są postaciami dramatu<sup>25</sup> i w tym sensie wszystkie są fikcyjne, ale te pierwsze zaliczają się do kategorii postaci realistycznych, prawdopodobnych, te drugie – fantastycznych i „całkowicie zmyślonych”. W podobnej relacji do siebie pozostaje fikcyjna (wymaginowana) psychika przedmiotu (który nie może mieć psychiki) i psychika fikcyjnego podmiotu dzieła, który – wyobrażony jako osoba – oczywiście ją ma, tyle że sam nie jest bytem realnie istniejącym, a jedynie wyobrażonym, wykreowanym na podstawie jakości ekspresywnych dzieła, któremu jedynie czasami nadajemy imię twórcy dzieła. Ale imienia tego powinniśmy używać ostrożnie i nie powinno nas to homonimiczne użycie skłaniać do utożsamiania obu jego właścicieli: fikcyjnego „twórcy”, który jest przede wszystkim podmiotem wyrażonych w dziele treści psychicznych, i realnego twórcy, który jest przede wszystkim faktycznym autorem dzieła.

## 5. Zakończenie

Koncepcja Elzenberga wydaje się oddawać sprawiedliwość silnej i rozpowszechnionej skłonności do rozumienia sztuki jako ekspresji – czego nie można powiedzieć o współczesnych jej koncepcjach Bouwsmy i Beardsleya, dość jednostronnie skazujących ekspresję na wygnanie z języka estetyki – i jednocześnie interpretować ją w sposób, który nie podważa innego silnego przeświadczenia, o autonomii sztuki (psychika „twórcy” jest wszak w całości wyprowadzona z dzieła), co z kolei można było zarzucić klasycznym teoriom ekspresji przełomu XIX i XX wieku.

Niestety, praca Elzenberga nie została chyba przetłumaczona na angielski, przez co estetyka anglosaska znalazła się pod przemożnym

---

<sup>25</sup> Cała sytuacja zdradza zresztą jednoznaczne podobieństwo do sposobu percepcji dramatu: gesty ekspresywne aktorów traktujemy jako ekspresję kreowanych przez nich fikcyjnych postaci, ale czasami, zwłaszcza gdy doskonała gra aktorska i całość inscenizacji wywołuje w nas mocną reakcję emocjonalną, jesteśmy skłonni utożsamiać aktora z postacią i jego ekspresywne gesty traktować jako ekspresję jego realnych emocji.

wplywem jednostronnego stanowiska Bouwsmys i Beardsleya, a wielowymiarowej i wyważonej koncepcji, podobnej do tej stworzonej przez Elzenberga, musiała się dopracowywać przez następne około 40 lat. Bo też stanowisko Bouwsmys i Beardsleya (które może być rozumiane jako odreagowanie przeciwstawnej skrajności uosabianej przez wcześniejsze klasyczne teorie ekspresji) z czasem wywoływało w piśmiennictwie amerykańskim opozycyjną reakcję, zmierzającą ku rehabilitowaniu tak rozpowszechnionego użycia terminu „ekspresja” w odniesieniu do sztuki.

Z jednej strony, powstawały bardziej szczegółowe koncepcje w odniesieniu do poszczególnych sztuk, które – choć podobnie jak oni, w intencji naprawy wad klasycznej teorii ekspresji, kładły nacisk na interpretację treści uczuciowych jako własności – to jednak nie odżegnywały się całkowicie od ich związku z ekspresją i od użycia tego ostatniego terminu. Postulowały jedynie, aby zamiast o realnej ekspresji (w sensie właściwym), mówić o ekspresywności. Typowymi przykładami są dotyczące muzyki koncepcje Petera Kivy’ego i Stephena Daviesa<sup>26</sup>. Ta ostatnia np. w bardzo podobny sposób mówi o „emotion characteristics in appearances” jak Elzenberg o jakościach psychicznych (zabarwieniu uczuciowym) w przedmiotach zmysłowych.

Z drugiej strony, pojawiały się też próby rehabilitowania terminu „ekspresja” w jego bardziej źródłowym, właściwym sensie. Jedną z pierwszych takich prób, raczej nieudaną i mało przekonującą, odnoszącą się wyłącznie do sztuk plastycznych, pochodzi już z roku 1965<sup>27</sup>. W odniesieniu do muzyki (choć przede wszystkim z tekstem) koncepcja ekspresji fikcyjnego podmiotu została zaproponowana po raz pierwszy – jak twierdzi Jerrold Levinson<sup>28</sup> – w roku 1974 przez Edwarda Cone’a<sup>29</sup>. Z kolei o muzyce w ogólności mówi w 1982 roku Donald Callen i zauważa, że ekspresywność może być rozumiana nie tylko jako obecność takich czy innych jakości pewnego bezosobowego przedmiotu (tworu akustycznego), ale także jako fikcyjna ekspresja czyichś stanów emocjonalnych<sup>30</sup>. W odniesieniu do literatury podobne sugestie znajdujemy w roku 1985 u Jenefer Robinson, a w odniesieniu

<sup>26</sup> P. Kivy *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression* Princeton University Press 1980; S. Davies „The Expression of Emotion in Music” *Mind* vol. 89 1980 s. 67–86 oraz *Musical Meaning and Expression* Cornell University Press, Ithaca, N.Y.–London 1994.

<sup>27</sup> G. Sircello „Perceptual Acts and Pictorial Art: a Defence of Expression Theory” *The Journal of Philosophy* vol. LXII No. 22 November 1965 s. 669–677.

<sup>28</sup> J. Levinson „Musical Expressiveness” w: tegoż *The Pleasures of Aesthetics* Cornell University Press, Ithaca, N.Y.–London 1996 s. 90–125 tu: s. 107 przypis 55.

<sup>29</sup> E. Cone *The Composer’s Voice* University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1974. W terminologii angielskiej ten fikcyjny podmiot ekspresji nazywany jest najczęściej „music’s (or work’s) persona”.

<sup>30</sup> D. Callen „The Sentiment in Musical Sensibility” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 40 no. 4 1982 s. 381–393 tu: s. 381.

do sztuki w ogólności – w roku 1986 u Bruce'a Vermazena<sup>31</sup>. Bardziej rozpowszechniona i szerzej dyskutowana stała się koncepcja ekspresji fikcyjnego podmiotu dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Najbardziej dojrzałą, wszechstronną i przekonującą jej wersją – w istocie najbliższą koncepcji Elzenberga – jest ogłoszona w roku 1995 teoria Aarona Riddleya (jedynego Brytyjczyka w tym gronie) – sformułowana znowu w odniesieniu do muzyki<sup>32</sup>. Podobnie jak Elzenberg, Ridley postrzega konstrukcję fikcyjnego podmiotu jako tylko jedną z możliwości percepcji muzyki. Ale już rok później (1996) ukazała się jeszcze jedna praca, „Musical Expressiveness” Jerrolda Levinsona, obarczona znowu – podobnie jak u Bouwsmy i Beardsleya – typową przesadą teoretyka, który chce objąć wszystko za pomocą jednego modelu. Znajdujemy w niej mianowicie sugestię, że konstrukcja (wyobrażenie) fikcyjnego podmiotu pojawia się zawsze, ilekroć słyszymy muzykę jako ekspresywną, że ekspresywność muzyki po prostu jest (zawsze!) słyszeniem jej jako ekspresji fikcyjnego podmiotu<sup>33</sup>. Czyli jest to skrajność z kolei przeciwstawna do tej, jaką znajdujemy u Bouwsmy i Beardsleya. Między innymi wynikiem niezadowolenia z takiego jednowymiarowego poglądu były z kolei niedawne artykuły Roberta Steckera<sup>34</sup> i Saama Trivediego<sup>35</sup>, w których twierdzi się – oczywiście słusznie – że bynajmniej nie zawsze, odbierając muzykę jako ekspresywną, wyobrażamy sobie fikcyjną osobę będącą podmiotem tej ekspresji. Poszukując alternatywnej koncepcji, drugi z nich dokonuje „odkrycia”, że innym, częstym sposobem percepcji ekspresywności muzyki jest... animizacja samej muzyki.

Na tym tle teoria Elzenberga, z jej wszechstronnością, wielowymiarowością i wyważeniem, ciągle jeszcze – niemal pół wieku po jej opublikowaniu – jaśnieje pierwszorzędnym blaskiem. Antycypuje, w nadzwyczaj zwięzłej formie kilkunastostronicowego artykułu, a jednocześnie „podsumowuje” pół wieku rozwoju angielskojęzycznych koncepcji ekspresywności – rozwoju, który miał dopiero nastąpić.

---

uzguczal@cyf-kr.edu.pl

---

<sup>31</sup> J. Robinson „Style and Personality in the Literary Work” *Philosophical Review* 1985 s. 227–247; B. Vermazen „Expression as Expression” *Pacific Philosophical Quarterly* 1986 s. 196–224.

<sup>32</sup> A. Ridley *Music, Value, and the Passions* Cornell University Press, Ithaca, N.Y. and London 1995 rozdz. 8 „Musical Empathies” s. 171–191.

<sup>33</sup> J. Levinson „Musical Expressiveness” s. 107.

<sup>34</sup> R. Stecker „Expressiveness and Expression in Music and Poetry” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 59 no. 1 Winter 2001 s. 85–96.

<sup>35</sup> S. Trivedi „Expressiveness as a Property of the Music Itself” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 59 no. 4 Fall 2001 s. 411–420.