

EMOCJONALISTYCZNE TEORIE SZTUKI

Emocjonalizm w teorii sztuki polega na upatrywaniu istoty sztuki w wyrażaniu, ucieleśnianiu lub komunikowaniu przeżyć emocjonalnych. Teorie, które tak rozumieją istotę sztuki, są teoriami emocjonalistycznymi.

We współczesnej anglo-amerykańskiej estetyce emocjonalistyczne koncepcje sztuki zaliczane są z reguły do teorii klasycznych, jak imitacyjne i formalistyczne. Wybitny estetyk amerykański Morris Weitz w bardzo głośnym artykule *The Role of Theory in Aesthetics* (1956) za wielkie, choć zawodne teorie sztuki uznaje: formalizm, woluntaryzm, emocjonalizm, intelektualizm, intuicjonizm i organicyzm¹.

Emocjonalistycznym teoriom sztuki osobne miejsce w swych pracach poświęcają również autorzy akademickich podręczników estetyki oraz monografii naukowych. Tak np. Jérôme Stolnitz uważa, że emocjonalizm jest jedną z głównych teorii sztuki obok teorii imitacyjnych i formalistycznych². Arnold Berleant za tradycyjne i jednostronne teorie sztuki uznaje: imitacyjne, emocjonalistyczne, ekspresjonistyczne, komunikacyjne i formalistyczne³.

Teoriom emocjonalistycznym najczęściej przeciwstawiane są (z różnych zresztą względów) teorie formalistyczne i intelektualistyczne. Najbliższe zaś emocjonalizmowi są teorie ekspresjonistyczne. Emocjonalizm

¹ M. Weitz, *Rola teorii w estetyce* [w:] *Estetyka w świecie*, M. Gołaszewska (red.), t. I, Kraków 1985, s. 348–350.

² J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston 1960, s. 158–190.

³ A. Berleant, *The Aesthetics Field*, Springfield Ill., 1970, s. 24–38.

i ekspresjonizm nakładają się całościowo na siebie. Niektórzy teoretycy są równocześnie emocjonalistami i ekspresjonistami, uważają bowiem, że istota sztuki sprowadza się do ekspresji emocji. Nie są to jednak teorie identyczne, ponieważ nie wszyscy emocjoniści uważają wyrażenie emocji za istotę sztuki i nie wszyscy ekspresjoniści sądzą, że celem sztuki jest ekspresja emocji właśnie.

Emocjonalistyczne rozumienie sztuki właściwe było wielu twórcom i teoretykom romantyzmu, ale pierwsza taka rozwinięta i usystematyzowana teoria powstała dopiero w końcu XIX w. Jej autorem jest estetyk francuski Eugene Véron. W wydanej w 1878 r. książce *L'Esthétique* podał swą ogólną definicję sztuki, w której stwierdził, że sztuka jest zewnętrzną manifestacją emocji osiągniętą bądź ekspresywnie zorganizowanymi liniami, formami i kolorami, bądź rytmicznie uporządkowanymi gestami, dźwiękami lub słowami. Wychodząc z takiego rozumienia sztuki, za ostateczny miernik wartości dzieła sztuki uznał on siłę manifestowanych przez to dzieło emocji. Sztuka jest według niego swoistym językiem emocji⁴. Jej początków dopatrywał się w ekspresji krzyku i gestu. Naturalna ekspresja cierpienia i radości jest zdolnością właściwą nie tylko ludziom, lecz również zwierzętom. Ale tylko człowiek posiadał zdolność różnicowania, wzbogacania i tworzenia nowych środków wyrażania emocji. Istotnym rysem odróżniającym sztukę od nauki jest, zdaniem Vérona, dominacja subiektywności nad obiektywnością i wielka rola twórczej imaginacji.

Teoria Vérona zdecydowanie, choć niezbyt konsekwentnie zrywała z tradycją określania istoty sztuki za pomocą kategorii piękna. W odróżnieniu od swoich poprzedników Véron uważał, że celem twórczości artystycznej nie jest tworzenie przedmiotów pięknych, lecz ekspresyjnych. Równocześnie zaproponował podział sztuki na dwa zasadnicze rodzaje, podważając uniwersalność głównej swej tezy.

Pierwszy rodzaj to sztuka ekspresyjna, która nie musi być związana z pięknem, gdyż jej celem jest wyrażanie emocji. Istnieje jednak również sztuka czysto dekoracyjna, której celem jest kreowanie piękna. Ten rodzaj dominował jego zdaniem w Grecji antycznej⁵.

⁴ E. Véron, *Estetyka*, Warszawa 1892, s. 109.

⁵ *Ibidem*, s. 130–136.

Pogląd sugerujący, że dominowała tam sztuka dekoracyjna, słusznie został przez wielu autorów zakwestionowany. Wszelako nie w tym upatrywano główny brak teorii Vérona. Jej słabość polega bowiem przede wszystkim na tym, że nie wyjaśnia ona, na czym polega swoistość ekspresji artystycznej i nie pozwala odróżnić sztuki od pozaartystycznych form ekspresji. Véronowi nie udało się również udowodnić, że istota sztuki może być rzeczywiście sprowadzona do wyrażenia emocji. Mimo tych braków i ograniczeń teoria Vérona inspirowała innych autorów poszukujących istoty sztuki. Jednym z nich był wielki pisarz rosyjski Lew Tołstoj.

W 1898 r. opublikował on rozprawę *Co to jest sztuka?*, która do dziś traktowana jest jako jeden z klasycznych tekstów dyskutowanych przez teoretyków i zalecanych studiującym estetykę i teorię sztuki. Zanim ją napisał, zapoznał się gruntownie z literaturą estetyczną. W rezultacie autor *Wojny i pokoju* doszedł do wniosku, że mimo stosu ksiąg poświęconych sztuce dotychczasowa estetyka nie podała zadowalającego określenia sztuki. I ten stan rzeczy był pierwszym powodem, który go skłonił do podjęcia refleksji teoretycznej. Ponadto miał on po temu jeszcze jeden powód, ważniejszy niż fiasko dotychczasowych teorii. Uważał mianowicie, że fałszywe koncepcje teoretyczne usprawiedliwiają, sankcjonują, a nawet uświęcają dziwną, nieprawdziwą i niekomunikatywną elitarną sztukę europejską, uznając ją za uniwersalny wzorzec. Sztukę, która utraciła jego zdaniem zdolność wyrażania religijnej świadomości epoki i przekształciła się w wyrafinowaną, lecz żalosną i szkodliwą imitację sztuki prawdziwej.

Sztuka prawdziwa jest w przekonaniu Tołstoja „wielką sprawą”, odgrywając bardzo ważną rolę w życiu każdego człowieka i w rozwoju ludzkości. Dotychczasowa estetyka nie potrafiła jednak dostrzec i pokazać wielkiej misji sztuki, sprowadzając ją najczęściej do zabawy, rozrywki lub przyjemności. Istniejące estetyki nie udzieliły dotąd zadowalającej odpowiedzi na pytanie: Co to jest sztuka? Nie można bowiem za właściwą odpowiedź uznać twierdzenia, że celem sztuki (której ludzie składają czasem nawet życie w ofierze) jest piękno. Dopóki ludzie za sens i cel sztuki uznawać będą „piękno, czyli swoistą przyjemność dostarczaną przez sztukę”, dopóty wykrycie i określenie jej rzeczywistej istoty nie będzie możliwe. Spośród znanych sobie teorii sztuki za godną uwagi uznał Tołstoj tylko koncepcję Vérona. Choć temu ostatniemu nie udało się dokładniej zdefiniować sztuki, zrozumiał on jednak, że nie można jej określać za

pomocą mglistego pojęcia „piękna” i trafnie dostrzegł, że najistotniejszą jej cechą jest ekspresja emocji.

By odciąć się wyraźnie od błędów swoich poprzedników, Tołstoj uważa za stosowne rozpocząć od odrzucenia fałszywych koncepcji i ustalić, czym sztuka nie jest. Nie jest więc ona „ani przejawem jakiejś tajemniczej idei” piękna lub Boga, ani rozrywką lub „zabawą, w której człowiek wyładowuje nadmiar nagromadzonej energii”. Nie jest też po prostu zewnętrznym wyrazem emocji, tym bardziej zaś nie jest rozkoszą lub wytwarzaniem przyjemnych przedmiotów. Tołstoj konsekwentnie i zdecydowanie zwalcza estetyzm i hedonizm, obarczając je odpowiedzialnością za wszystkie błędy i niepowodzenia dotychczasowej estetyki oraz za szkodliwe tendencje we współczesnej mu sztuce europejskiej.

Tołstoj ma rację krytykując hedonizm estetyczny jako teorię sztuki, nikomu wszakże nie udało się dotychczas sensownie uzasadnić i obronić przekonania, że jedynym celem sztuki i istotą jej oddziaływania na odbiorców jest dostarczenie im swoistej przyjemności. Znacznie bardziej skomplikowana jest sprawa krytyki estetyzmu w teorii sztuki. Pisarz uważał, że sztuki nie można określić za pomocą kategorii piękna, ponieważ jest ona „dobrem duchowym niezbędnym wszystkim ludziom jak religia”. Będąc dobrem nie musi być wcale pięknem, gdyż pojęcia „piękno” i „dobro” nie tylko nie są tożsame, lecz są raczej swoim przeciwieństwem, „ponieważ dobro przeważnie polega na przewyciężeniu namiętności – piękno zaś jest podstawą wszystkich naszych namiętności”. Poza tym wszelkie sensowne określenia piękna sprowadzają je do swoistej przyjemności. Każda więc koncepcja akcentująca estetyczną naturę sztuki prowadzi w konsekwencji do zwalczanego przez Tołstoja hedonizmu estetycznego.

Tołstoj ewidentnie upraszczał sprawę, zwalczając bowiem zwolenników estetycznej natury sztuki, przypisywał im utożsamianie piękna z przyjemnością. Można by uważać, że istotne i swoiste dla sztuki są wartości estetyczne, nie sprowadzane jednak do wąsko rozumianego piękna, ani tym bardziej do swoistej przyjemności lub rozkoszy doznawanej przez odbiorców dzieła sztuki. Tołstoj nie mógł oczywiście przewidzieć umiarkowanego i antyhedonistycznego estetyzmu fenomenologów, ale już w jego czasach koncepcje wiążące sztukę z pięknem nie zawsze miały charakter hedonistyczny.

Odrzuciwszy dotychczasowe (błędne) koncepcje, autor *Anny Kareniny* sam spróbował odpowiedzieć na pytanie: „Co to jest ta sztuka, której

się składa w ofierze wysiłki milionów ludzi, ba ludzkie istnienia, a nawet moralność?" Uważał przy tym, nie bez racji zresztą, że aby odpowiedzieć na to pytanie, należy wykryć, na czym polega rola sztuki w życiu człowieka i w historii ludzkości. Dociekając tej roli, doszedł on mianowicie do wniosku, że sztuka jest przede wszystkim jednym z najważniejszych środków komunikacji między ludźmi, jest środkiem obcowania niezbędnym do życia i do zbliżenia się poszczególnych jednostek i ludzkości do szczęścia i odgrywa w życiu ludzi podobną funkcję jak język. Za pomocą słów ludzie przekazują innym ludziom swoje myśli, dzięki sztuce zaś wyrażają i przekazują innym swoje uczucia.

Sztuka jest więc według niego działalnością, za pomocą której jedni ludzie przekazują swoje uczucia innym, jest „działalnością ludzką polegającą na tym, że jeden człowiek świadomie za pomocą pewnych znaków zewnętrznych przekazuje innym przeżywane przez siebie uczucia”⁶. Przekazywanie myśli jest możliwe dzięki właściwej ludziom zdolności rozumienia słów, symboli wyrażających myśli, komunikowanie uczuć natomiast jest możliwe dzięki zdolności człowieka do „zarażenia” się uczuciami innego człowieka i dzięki zdolności sztuki do „zarażania” odbiorców uczuciami twórcy wyrażonymi w dziele. Na zdolności człowieka do „zarażania” się uczuciami innych ludzi opiera się sztuka, dzięki tej zdolności jest ona w ogóle możliwa. Sztuka nie jest więc po prostu ekspresją uczuć, lecz tak zorganizowaną ekspresją uczucia przeżytego wcześniej przez twórcę, że „zaraża” ona odbiorcę właśnie tym uczuciem, zmuszając go do przeżywania tego, czego wcześniej doznał artysta. Przedmiotem sztuki, najogólniej rzecz biorąc, są uczucia ludzkie. Każde z nich, silne i słabe, ważne i nieistotne, może być wyrażone przez sztukę. Z kontekstu i podanych przykładów wynika, że pojęcie „uczucie” rozumiane i używane jest przez Tołstoja bardzo szeroko i nieprecyzyjnie, tak że obejmuje ono emocjonalnie zabarwione wrażenia zmysłowe, przelotne nastroje, głębokie wzruszenie, emocje i namiętności ludzkie, jak miłość i nienawiść. Żadnego z uczuć nie preferuje. Nie wyróżnia też Tołstoj żadnych swoistych uczuć estetycznych, które miałyby być najczęściej wyrażane przez artystów

⁶ L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, Kraków 1980, s. 83–91. Wnikliwą analizę Tołstojowskiej koncepcji sztuki znaleźć można w książce Tadeusza Szkofuta, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 19–35.

i doznawane przez odbiorców. Uznaje on tylko jedną swoistą własność uczuć wywołanych przez sztukę. Polega ona na tym, że odbiorca tak się zespala z artystą, że w jego odczuciu percypowany utwór nie jest dziełem cudzym, lecz jego własnym, że wszystko, co ten utwór wyraża, jest tym właśnie, co on sam od dawna chciał wyrazić. Wielkie dzieło sztuki sprawia, że w świadomości odbiorcy rozdział pomiędzy nim a artystą znika.

„Zaraźliwość” emocjonalna jest właśnie według Tołstoja jedyną cechą odróżniającą prawdziwą sztukę od naśladowczej, a stopień tej „zaraźliwości” jest jedynym kryterium wartości dzieła sztuki. Im silniejsze „zarażenie”, tym lepsza sztuka bez względu na swoje treści, tzn. niezależnie od wartości uczuć, jakie wyraża. Tołstoj starał się bardzo konsekwentnie stosować to kryterium wartościowania sztuki, nie wahał się nawet twierdzić, że jeśli pieśń kobiet wiejskich wzrusza nas, a sonata Beethovena nie, znaczy to, że pieśń ta jest prawdziwą sztuką, a sonata tylko nieudaną próbą.

Uznanie każdego wypadku zaraźliwego wyrażania uczuć (bardzo szeroko rozumianych) za fakt artystyczny prowadzi do zbyt szerokiego rozumienia pojęcia sztuki.

Tołstoj zdawał sobie sprawę z tej konsekwencji i świadomie operował szerokim i wąskim rozumieniem tego pojęcia. Za nieuzasadniony uważał pogląd, że ze sztuką mamy do czynienia jedynie wtedy, gdy czytamy powieści lub poematy, słuchamy muzyki na koncertach lub oglądamy obiekty architektoniczne, rzeźby, obrazy czy spektakle teatralne. Tę oficjalnie uznaną sztukę miał tylko za drobną cząstkę sztuki, za pomocą której obcujemy ze sobą. „Całe życie ludzkie wypełnione jest utworami artystycznymi wszelkiego rodzaju, od kołysanki, żartu, przekomarzania się, ozdobnych sprzętów, strojów, przedmiotów codziennego użytku aż do nabożeństw czy procesji kościelnych. Wszystko to jest domeną sztuki”. Tak szerokie i egalitarne rozumienie sztuki nie wyklucza jednak, jego zdaniem, sensowności wyodrębnienia z tej całości pewnej części, której przypisujemy szczególne znaczenie i którą nazywamy sztuką w węższym znaczeniu tego słowa.

Tołstoj uznał przy tym, że „takie szczególne znaczenie przypisywali zawsze wszyscy ludzie tej części owej działalności, która wyrażała uczucia wpływające z religijnej świadomości ludzkiej, i właśnie tę drobną cząstkę sztuki nazywali sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu”⁷. Pojęcia świadomo-

⁷ *Ibidem*, s. 93–94.

mości religijnej niestety bliżej nie określił. W jego przekonaniu ona narzuca ludziom właściwe ich epoce rozumienie sensu życia i szczęścia, rozstrzyga o tym, co dobre i co złe i najogólniej rzecz biorąc, „jest świadectwem nowo powstającego stosunku człowieka do świata”. Jeśli świadomość religijna to „najgłębsze zrozumienie sensu życia, jakie osiągnęli ludzie w danym społeczeństwie”, a także różne w różnych epokach i społeczeństwach rozumienie dobra i zła⁸, to Tołstojowskie rozumienie świadomości religijnej jest dalekie od ortodoksyjnego, religijnego rozumienia tego pojęcia. Myśl Tołstoja można więc chyba wyrazić innymi słowami: sztuką w wąskim znaczeniu jest działalność ludzka wyrażająca uczucia wpływające ze światopoglądu filozoficznego danej epoki i danego społeczeństwa; sztuką najbardziej godną uznania jest ta, która wyraża uczucia związane z najważniejszymi filozoficznymi i etycznymi problemami danego okresu.

Okazuje się więc, że nie wszystkie uczucia wyrażane przez sztukę są równie ważne. Okazuje się też, że nie tylko stopień „zaraźliwości” uczuciowej, ale też rodzaj (wartość) samych uczuć może być brany (i jest brany przez samego Tołstoja) pod uwagę przy wartościowaniu utworów artystycznych. Pisarz wyróżnił jeszcze jedno kryterium wartości sztuki – komunikatywność. Uważał on, że język prawdziwej sztuki jest zrozumiały dla wszystkich, a „wielkie dzieła sztuki są wielkie dlatego, że są przystępne i rozumiałe dla wszystkich”.

Sztuka, która przestaje być komunikatywna, przestaje być sztuką, a w każdym razie przestaje być sztuką wielką. Utrata powszechnej komunikatywności, dążność do bardziej złożonego wyrażania myśli i uczuć, a więc „dziwaczność”, „niejasność” i „elitaryzm” uznał Tołstoj za istotne braki współczesnej mu sztuki europejskiej. Przystała ona wedle niego pełnić swą misję wobec człowieka i ludzkości, przestała spełniać swe funkcje społeczne. Społeczną rolę sztuki sprowadzał Tołstoj w zasadzie do trzech zasadniczych funkcji. Pierwszą stanowi komunikowanie emocji, o czym była mowa. Drugą jest integracja. Dzięki sztuce ludzie nie tylko informują się nawzajem o doznawanych przez siebie uczuciach, lecz także, przeżywając to samo, umacniają więź między sobą. „Sztuka, wszelka sztuka jako taka – pisał Tołstoj – ma właściwości zbliżania ludzi. Sprawia, że ludzie doznający uczucia wyrażonego przez artystę łączą się najsamprzód

⁸ *Ibidem*, s. 256 i 98.

z artystą, a następnie ze wszystkimi ludźmi, którzy doznawali podobnego wrażenia”⁹. Ludzie cenią sztukę między innymi dlatego, że dzięki niej przewyciężają swą izolację i poczucie samotności. Trzecia funkcja sztuki polega na uszlachetnianiu ludzkich uczuć i wewnętrznym doskonaleniu człowieka. Dzięki sztuce następuje przekazywanie najwartościowszych uczuć z pokolenia na pokolenie: człowiekowi staje się „dostępne w dziedzinie uczucia wszystko, co przeżyła przed nim ludzkość”. Tołstoj nie poprzestał jednak na tym słusznym twierdzeniu; uważał on także, że zdolność „zarażania” się uczuciami odegrała równie wielką rolę w rozwoju ludzkości jak zdolność rozumienia myśli wyrażonych słowami. Sztuka stale rozwijała tę zdolność, wzbogacając uczucia i doświadczenia emocjonalne człowieka. Sądził, że bez uczuciowego „zarażenia” się zawdzięchanego sztuce ludzie byliby gorsi, niż są: „jeszcze dziksi, a przede wszystkim jeszcze bardziej rozdzieleni i bardziej wrogo usposobieni do siebie nawzajem”. W ten sposób sztuka, obok języka, jest „jednym z dwóch organów postępu ludzkości”. Pisarz z Jasnej Polany żywił utopijne przekonanie, że w sferze uczuć możliwy jest stały postęp jak w dziedzinie nauki. Podobnie jak dzięki nauce wiedza prawdziwa i potrzebna wypiera wiedzę błędną, tak też dokonuje się ewolucja uczuć za pomocą sztuki: wyparte zostają uczucia niższe, płytsze, mniej potrzebne ludziom do szczęścia, przez wyższe, bardziej potrzebne do szczęścia. Na tym polega powołanie sztuki¹⁰.

Koncepcja Tołstoja zawierała niewątpliwie momenty dyskusyjne. On sam nie zawsze był konsekwentny, nie uściślał dostatecznie podstawowych pojęć, posuwał się w swoich postulatach zbyt daleko, a w ocenach nie zawsze był sprawiedliwy. Jego książka o sztuce była w znacznej mierze połączeniem manifestu artystycznego z traktatem moralisty. Wielki prozaik zawarł w niej swe przemyślenia i credo artystyczne; wypowiadał się w sposób sugestywny i emocjonalny, jak gdyby chciał nie tylko wyrazić swoje myśli i uczucia, lecz również zarazić nimi czytelników. Toteż koncepcja ta stanowi jedną z najbardziej radykalnych wersji emocjonalistycznej teorii sztuki, a jej istotnymi rysami są również antyestetyzm, antyhedonizm i skrajny moralizm. W swej twórczości literackiej Tołstoj nie był na szczęście wierny swej teorii. Nie jedyny to wypadek, w którym uczciwość artys-

⁹ Zob. *ibidem*, s. 266.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 255.

tyczna i prawda życia wzięły górę nad doktryną. Twórczość tego klasyka literatury światowej okazała się znacznie bogatsza, niż można by oczekiwać na podstawie teorii; wyrażała ona nie tylko uczucia autora, lecz również jego myśli; nie była moralizatorstwem i nie stroniła od piękna, skądinąd tak ostro atakowanego przezeń w teorii. Następcy Tołstoja łagodźliwi radykalizm też i maksymalizm postulatów jego teorii. Odrzucali jego nieuzasadniony antyestetyzm i starali się nadać emocjonalistycznej teorii sztuki bardziej konsekwentny i ścisły charakter. Ale nie dorównali mu.

Interesującą polemikę z jego koncepcją przeprowadził wybitny psycholog radziecki Lew Wygotski w *Psychologii sztuki*, ukończonej ostatecznie w 1925 r., a opublikowanej pośmiertnie dopiero 40 lat później.

Konsekwentnym reprezentantem emocjonalizmu w teorii sztuki i kontynuatorem myśli Vérona i Tołstoja w XX w. był estetyk amerykański Curt John Ducasse. Był on profesorem filozofii na uniwersytetach amerykańskich (University of Washington i Brown University) i należał obok Johna Deweya, De Witt Henry Parkera i Davida W. Pralla do współtwórców amerykańskiej estetyki akademickiej. Swoją teorię sztuki i zjawisk estetycznych wyłożył w sposób syntetyczny w *The Philosophy of Art* (1929), która w mniejszym jednak stopniu niż *Aesthetic Judgment* (1929) Pralla i *Art as Experience* (1934) Deweya wytrzymała próbę czasu.

Ducasse nawiązując bezpośrednio do koncepcji Vérona i Tołstoja sądzi, że oni mieli rację uważając sztukę za język uczuć. Zdaniem Ducasse'a Tołstoj mylił się jednak, traktując ją jako bezpośrednią formę przekazywania uczuć. Bliższy Ducasse'owi jest Véron, który dowodził, że istota sztuki polega nie na komunikowaniu uczuć artysty odbiorcom, lecz na ich ekspresji. Véronowi nie udało się wszakże podać ścisłej definicji sztuki, jego określenie jest bowiem za szerokie. Według Ducasse'a sztuką w najszerszym rozumieniu jest każda świadoma i celowa działalność zmierzająca do spowodowania rezultatów odpowiadających szczególnym wymogom naszej natury.

W ramach tak szeroko rozumianej sztuki Ducasse wyróżnił trzy jej zasadnicze formy: ektoteliczną, autoteliczną i endoteliczną. Do tej pierwszej, podporządkowanej zewnętrznym względem niej celom, zaliczył rzemiosło oraz sztukę użytkową i inżynierijską. Sztuka autoteliczna polega na biegłości w grach i zabawach, a sztuka endoteliczna – na świadomym i bacznie kontrolowanym obiektywizowaniu jaźni, a inaczej rzecz okreś-

lając – na świadomej i celowej autoekspresji. Z kolei w obrębie sztuk endotelicznych wyodrębnił trzy odmiany w zależności od tego, jaki element psychiki jest przez nią wyrażany i obiektywizowany: myśl, wola czy uczucie. I otóż tylko w tym trzecim wypadku mamy do czynienia ze „sztuką estetyczną”, czyli sztuką we właściwym tego słowa znaczeniu.

Najogólniej i najkrócej rzecz ujmując, „sztuka estetyczna” to świadoma obiektywizacja czyichś uczuć. Pojęć „ekspresja” i „obiektywizacja” nie traktuje zamiennie. To pierwsze jest szersze. Każda obiektywizacja to forma ekspresji (ekspresja obiektywna), ale nie każda ekspresja jest obiektywizacją. Z obiektywizacją, czyli z obiektywną ekspresją uczuć, mamy do czynienia wówczas, gdy w rezultacie aktu ekspresji powstaje twór spełniający dwa warunki. Po pierwsze, może być kontemplowany przynajmniej przez samego artystę. Po drugie, w trakcie kontemplacji wzbudza on w kontemplującym uczucia, które zostały w nim zobiektywizowane. Jest to przy tym, podkreślał Ducasse, świadoma obiektywizacja uczuć. Sama ekspresja – automatyczna, spontaniczna i nieświadoma – nawet wtedy gdy obiektywizuje się w określonych przedmiotach lub działaniach, nie tworzy jeszcze sztuki¹¹. Swoistą cechą ekspresji artystycznej nie jest, jak sądził Tołstoj, zamierzone dążenie do zarażenia odbiorcy uczuciami artysty, lecz świadome i krytycznie kontrolowane dążenie do osiągnięcia zamierzonego efektu. Tą cechą jest chęć stworzenia takiego przedmiotu, który zdolny będzie wywoływać w odbiorcy uczucia zaprezentowane w dziele przez artystę. Jest więc nią nieustanna „krytyczna kontrola” towarzysząca procesowi obiektywizacji uczuć.

W swym konsekwentnym emocjonalizmie Ducasse posunął się do bardzo ryzykownego twierdzenia, że ekspresja znaczeń i idei nie jest istotną częścią sztuki. Zdawał sobie oczywiście sprawę, że teza taka może wzbudzić wielorakie wątpliwości. Nie traktował ich jednak poważnie. Sztuka może oczywiście wyrażać myśli, ale nigdy nie staje się to celem sztuki. Rzecz bowiem w tym, że nie wszystkie uczucia mogą być zobiektywizowane w bezpośrednio postrzegalnych strukturach materialnych. Znaczna część uczuć ludzkich może być zaprezentowana tylko pośrednio. Tak np. uczucia wyrażane w dramatach mogą być oddane poprzez słowa i określone schematy stosunków międzyludzkich, znaczące i możliwe do pomyślenia.

¹¹ C. J. Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York 1966, s. 112–124.

W tym wypadku obiektywizacja znaczeń i myśli jest według Ducasse'a tylko środkiem do zrealizowania celu, jakim jest obiektywizacja uczuć.

Charakteryzując odbiór dzieła sztuki, Ducasse posługuje się pojęciem kontemplacji. Jak się jednak okazuje, jej istotą nie jest postrzeganie całego przedmiotu, lecz wydobywanie uczuć ucieleśnionych w kontemplowanym przedmiocie, wydobywanie jego uczuciowego waloru (*feeling-import*). Przedmiot estetyczny jest jedynie bezpośrednim, „naturalnym, unikalnym symbolem uczucia estetycznego”¹². Swoje rozumienie roli uczuć w kontemplacji estetycznej przedstawił Ducasse w opozycji do koncepcji Tołstoja i do teorii empatii. Odbiorca nie „zaraża się” wcale uczuciami doznawanymi wcześniej przez artystę, nie „wczuwa się” także w kontemplowany przedmiot, czyli nie wciela weń swoich własnych uczuć. Odbiorca „odczytuje” uczucia ucieleśnione w dziele. Odrzucając koncepcję empatii, Ducasse wprowadza pojęcie „ekpatia”. Polega ona na estetycznym odczytaniu uczuć zaklętych w dziele, na wydobywaniu (*extracting*) uczuć z przedmiotu estetycznego, który je ucieleśnia¹³.

Mimo że od opublikowania *Filozofii sztuki* do śmierci jej autora (1969) minęło 40 lat, czyli cała epoka w filozofii XX w., Ducasse nie wprowadził żadnych zasadniczych zmian do swej teorii. Świadczy o tym artykuł *Art and Languages of Emotions* opublikowany w 1964 r., w którym, starając się wyeliminować wieloznaczność ze swej teorii i nadać jej bardziej precyzyjny kształt, podtrzymał on wszystkie swe główne tezy sformułowane 35 lat wcześniej. Zasadniczym celem artykułu było takie sformułowanie tezy: „Sztuka jest językiem emocji”, aby dawała ona prawdziwą odpowiedź na pytania: Czym jest sztuka? Czym jest dzieło sztuki? Ducasse sądził, że nie można zrealizować tego zadania bez uzyskania odpowiedzi na dwa inne pytania: Na czym polega ekspresja emocji artysty w trakcie tworzenia dzieła sztuki? Co to znaczy, że stworzone już dzieło sztuki wyraża emocje?

Ducasse podkreślał, że zamiast mówić, że sztuka jest językiem emocji, należałoby raczej mówić, że jest ona językiem uczuć. Emocjami nazywamy bowiem tylko niektóre uczucia, jak np. gniew, miłość, strach, radość, niepokój, zazdrość, smutek itp. Oprócz tych uczuć, które mają swoje nazwy, istnieją także uczucia, których nie potrafimy nazwać, bo są zbyt rzadkie,

¹² *Ibidem*, s. 178.

¹³ *Ibidem*, s. 173–177.

zbyt ulotne lub nie dające się wyrazić, by mogły mieć jakieś pragmatyczne znaczenie i by można je było bliżej określić. Jednak i one znajdują jakiś wyraz w ludzkim doświadczeniu i w sztuce. Należy więc uznać, że sztuka jest również językiem wielu takich uczuć, wzruszeń, nastrojów, sentymentów i postaw emocjonalnych, które nie mają nazwy. Należy również odróżniać uczucia rzeczywiście doznawane, np. uczucie smutku, od uczuć tylko wyobrażanych i obrazowanych, np. od wymyślanego uczucia smutku. Jest to różnica podobna do różnicy między rzeczywistym doznaniem zmysłowym (np. doznaniem wrażenia jakiegoś koloru) a doznaniem wrażenia tylko w wyobraźni (wyobrażenie sobie tego koloru). Odróżnienie to jest bardzo istotne dla teorii Ducasse'a, ponieważ według niego ani obiektywizowanie uczuć w procesie twórczości, ani odczytywanie ich w trakcie kontemplacji nie polega na doznawaniu rzeczywistych uczuć.

Autor wyróżnia dwa zasadnicze sensory (znaczenia), w których może być używany zwrot „wyrażać smutek”. Po pierwsze, ktoś może być rzeczywiście smutny i manifestować ten fakt w swoich zachowaniach, tzn. w swoich spojrzeniach, minach, pozach lub wydawanych przez siebie dźwiękach. W tym wypadku wyrażanie smutku polega na wyładowywaniu (*venying*) go. Zachowanie takie ma charakter spontaniczny, a nie intencjonalny i wywołuje zainteresowanie pozaestetyczne (np. psychologiczne, pragmatyczne itp.), a nie estetyczne. Po drugie, w odróżnieniu od takiego spontanicznego i automatycznego wyładowania uczuć tworzenie smutnego dzieła sztuki jest celową, twórczą i krytycznie kontrolowaną operacją. Jeśli twórca chce wyrazić smutek, to sam wcale nie musi być przy tym smutny. Co więcej, nie powinien być aktualnie smutny, lecz skoncentrowany na dążeniu do osiągnięcia zamierzonego efektu, tzn. na komponowaniu muzyki, która będzie smutna nie w sensie przeżywania smutku, bo muzyka uczuć nie doświadcza, lecz w sensie obiektywizowania go. Jeśli mówimy, że jakaś kompozycja muzyczna obiektywizuje smutek, znaczy to, że ma ona zdolność wywołania wyobrażenia smutku u osoby, która jej słucha z zainteresowaniem estetycznym.

Inaczej mówiąc, utwór ten dostarcza słuchaczowi smaku próbki, iluzji smutku bez rzeczywistego zasmucania go. Kontemplacja estetyczna polega właśnie na odczytywaniu uczuć wyrażonych w dziele, na odbieraniu emocjonalnego znaczenia. Możemy przecież zapoznać się z opiniami wyrażanymi językiem pojęć, wcale ich nie dzieląc. Podobnie w kontemplacji estetycznej możemy zapoznawać się z uczuciami wyrażonymi

językiem uczuć, jakim jest sztuka, bez konieczności aktywnego osobistego przeżywania tych uczuć¹⁴.

Ducasse zaproponował znacznie bardziej rozbudowany, zwarty i przejrzysty, choć nie mniej radykalny, wariant emocjonalistycznej teorii sztuki niż jego poprzednicy: Véron i Tołstoj. W stosunku do koncepcji tego ostatniego wprowadził do emocjonalizmu dwa udoskonalenia. Po pierwsze, zawęził trochę pojęcie uczuć, eliminując z jego zakresu wrażenia zmysłowe (*sensations*). Po drugie, odrzucił pogląd, że twórczość polega po prostu na wyrażeniu i komunikowaniu pewnych przeżyć emocjonalnych, a odbiór dzieła sztuki na doznaniu przez odbiorcę dokładnie tych uczuć, które wcześniej przeżywał artysta. Koncepcja Ducasse'a okazała się jednak wcale nie mniej radykalna i jednostronna niż pomysły obu jego poprzedników. Tylko że dzięki akademickiej sprawności warsztatowej Ducasse'a skrajność ta stała się bardziej widoczna: dla niego sztuka jest po prostu językiem uczuć, istotę twórczości artystycznej widzi on w obiektywizowaniu uczuć, dzieło sztuki uważa za bezpośredni symbol uczucia estetycznego, a odbiór dzieła za odczytywanie jego uczuciowego znaczenia.

Z perspektywy drugiej połowy XX w. teoria Ducasse'a wydaje się wyjątkowo anachroniczna i uproszczona. W naszym stuleciu nastąpił przecież wyjątkowy rozwój filozofii języka i fenomenologicznych badań dotyczących dzieła sztuki i przeżycia estetycznego, w latach zaś dwudziestych Ducasse mógł nie znać jeszcze prac Charlesa Peirce'a, Gottloba Fregego, Ludwika Wittgensteina, chociaż w znacznej mierze były już one opublikowane. Może jednak zdumiewać, w jaki sposób udało się Ducasse'owi do lat sześćdziesiątych uniknąć jakiegokolwiek wpływu współczesnej filozofii języka, fenomenologii i historyzmu.

Mniej radykalny i bardziej wyrafinowany wariant emocjonalistycznej teorii sztuki znaleźć można w pracach Susanne K. Langer. Kontynuując i rozwijając na gruncie amerykańskim filozofię symbolizmu Ernsta Cassirera, S. Langer zaproponowała swoistą symboliczno-emocjonalistyczną koncepcję sztuki. Swoje poglądy na sztukę wypowiedziała ona przede wszystkim w trzech następujących książkach: *Philosophy in a New Key* (1942), *Feeling and Form* (1953) oraz *Problems of Art* (1957). W pierwszej

¹⁴ C. J. Ducasse, *Art and the Language of Emotions*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XXII (1964).

z tych książek jej koncepcja nie miała jeszcze ogólnego charakteru, dotyczyła bowiem wyłącznie muzyki. Autorka zakwestionowała w niej dość powszechne przekonanie, że istotą muzyki jest autoekspresja uczuć. Według Langer relacja między muzyką a uczuciami jest bardziej złożona, niż dotychczas sądzono. W swej istocie muzyka nie jest bowiem ani autoekspresją uczuć kompozytora, ani stymulatorem przeżyć i katharsis słuchaczy, ponieważ zjawiska te mają marginesowy charakter i pozaartystyczne znaczenie. Niezadowolające są również dotychczasowe próby traktowania muzyki jako języka emocji. Faktem jest jednak, że nawet muzyka czysto instrumentalna może zawierać „wysoce emocjonalny sens nie odnoszący się specjalnie do nikogo”.

Jeśli można muzykę uznać za formę ekspresji uczuć i za język emocjonalny, to w innym znaczeniu, niż dotąd sądzono. Muzyka nie jest bezpośrednią i osobistą ekspresją uczuć kompozytora, lecz logiczną ekspresją „uczuć w ogóle”, gdyż wyraża ona „przede wszystkim wiedzę kompozytora o uczuciach ludzkich”. Muzyka jest rzeczywiście formą „wyrażania i przedstawiania emocji, nastrojów, napięć i odprężeń psychicznych, ale nie są to określone przeżycia określonych ludzi”. Muzyka ukazuje naturę uczuć i może to robić „z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie”. Zdolność tę zawdzięcza ona zdaniem Langer temu, że formy uczuć ludzkich są bardziej pokrewne formom muzycznym niż formom języka. „Rzeczywista potęga muzyki polega na tym, że może ona oddawać prawdę życia uczuciowego w sposób, jaki jest niedostępny językowi, ponieważ jej formy znaczące cechuje owa ambiwalencja treści, której słowa mieć nie mogą”¹⁵. Podobnie jak słowa mogą opisywać wydarzenia, przedmioty i sytuacje, których przedtem nie widzieliśmy, tak samo „muzyka może przedstawić emocje i nastroje, których przedtem nie znaliśmy”. Swistość muzyki polega na tym, że formy muzyczne przedstawiają nie tylko i nie przede wszystkim pewne treści emocjonalne, lecz „przemijającą grę treści”, gdyż jest ona głównie wiedzą o tym, „co się dzieje z uczuciami”. Naprawdę oddaje ona tylko dynamikę i „morfologię uczucia”¹⁶.

Sformułowaną i zaprezentowaną w *Nowym sensie filozofii* filozofię muzyki w następnych swych książkach *Uczucie i forma* oraz *Problemy*

¹⁵ S. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976, s. 358.

¹⁶ *Ibidem*, s. 330 i 351.

sztuki przekształciła Langer w filozofię wszystkich dziedzin sztuki. Doszła mianowicie do wniosku, że nie tylko muzyka, lecz również malarstwo, taniec, poezja, dramat i wszystkie inne formy twórczości artystycznej są kreacją symbolicznych form wyrażających uczucia ludzkie. Sztuka wyraża „idee uczuć”, a nie rzeczywiste uczucia twórcy lub odbiorcy. Artysta może wyrażać w swym dziele uczucia, których sam nigdy nie doznał. Jest on nim bowiem nie dzięki doznaniom przez siebie uczuciom, lecz dzięki owej zdolności do intuicyjnego uchwycenia symbolicznych form uczucia oraz dzięki skłonności i umiejętności wyrażania swej wiedzy o uczuciach w postrzegalnych formach ekspresyjnych. Uczucia wyrażane w dziele sztuki nie są więc osobistymi przeżyciami artysty, lecz są ideami uczuć uchwyconymi przez artystę w trakcie tworzenia przez niego symbolicznych form prezentujących uczucia ludzkie.

Definicja podana w *Problemach sztuki* mówi, że „dzieło sztuki jest formą ekspresywną przeznaczoną do postrzegania zmysłowego lub imaginacyjnego, a tym, co ono wyraża, jest uczucie ludzkie”¹⁷. Słowo „uczucie” autorka rozumie bardzo szeroko. Uczuciem jest przede wszystkim to, co może być odczuwane (*everything that can be felt*), począwszy od doznań zmysłowych przez wzruszenia, poprzez nastroje, uczuciowe zabarwienia innych przeżyć do najbardziej złożonych emocji i napięć intelektualnych. W tej sytuacji dość trudno znaleźć przeżycie, które nie mogło w jakimś sensie być uznane przez Langer za uczucie. Uczucia związane ze sztuką są więc zawarte w samym dziele, emocjonalny składnik dzieła jest integralnym elementem jego struktury, uczucia właśnie stanowią znaczenie dzieła. Są one wyrażone w dziele symbolicznie. Przez symbol rozumie Langer wszystko, co może być użyte do konceptualizowania i abstrakcyjnego ujmowania czegoś, np. uczucia. Dzieła sztuki są przeto symboliczną prezentacją uczuć dzięki podobieństwu między elementami, relacjami i formami artystycznymi a formami przebiegu procesów uczuciowych.

Kontemplując dzieło sztuki, odbiorca w jej przekonaniu nie nawiązuje kontaktu z artystą (choć wielu pisarzy, np. Tołstoj czy Giraudoux, tak sądzi), lecz z samym dziełem. Rozpoznaje on w dziele to, co składa się na jego uczuciowe znaczenie. To uchwycenie uczuciowego sensu dzieła,

¹⁷ S. Langer, *Problems of Art*, New York 1957, s. 15. Zob. też *idem*, *Feeling and Form*, New York 1953, s. 40.

dowodzi dalej, nie ma charakteru intelektualnego, ale i nie ma nic wspólnego z ewentualnymi rzeczywistymi uczuciami doznawanymi przez odbiorcę w trakcie percypowania dzieła. Jest to natomiast akt bezpośredniego rozpoznania, akt intuicyjnego chwytania symbolicznych form i ich znaczeń. Autorka przyznaje więc, że w trakcie kontemplacji dzieła odbiorca może doznać rzeczywistej emocji, która jest czymś różnym zarówno od uczuciowego znaczenia utworu, jak też od aktu chwytania tego znaczenia. Emocja ta nazywana jest najczęściej emocją estetyczną. Langer woli jednak w swej koncepcji unikać takich terminów, jak „emocja estetyczna” lub „przyjemność”, ponieważ nie wnoszą one jej zdaniem nic istotnego do rozważanych przez nią kwestii.

W *Nowym sensie filozofii* Langer skłonna była uznać, że muzyka jest „rodzajem języka” emocji, który wyraża wiedzę kompozytora o uczuciach ludzkich; w *Uczuciu i formie* uznała jednak, że tak nie jest. W odróżnieniu bowiem od słów elementy muzyki nie mają ustalonych przez konwencję znaczeń i odniesień refencjonalnych¹⁸.

Teoria Susanne Langer wzbudziła autentyczne zainteresowanie, inspirowała żywe dyskusje teoretyczne i dotąd nie przestała być traktowana jako jeden z najbardziej oryginalnych wariantów emocjonalistycznej teorii sztuki. Koncepcji tej nie da się zresztą do emocjonalizmu sprowadzić, jest to bowiem teoria symboliczna-emocjonalistyczna, która swą żywotność w znacznej mierze zawdzięcza powiązaniom z filozofią symbolizmu, a tę drugą z wartościami intelektualnymi, które są od sztuki nieodłączne.

Niemniej to skojarzenie emocjonalizmu z symbolizmem nie pozwoliło rozwiązać wszystkich problemów i dylematów emocjonalistycznej teorii sztuki i przewyciężyć jej ewidentnej jednostronności. Słusznie krytykując wcześniejsze wersje emocjonalizmu, Langer nie zawsze potrafiła zaproponować lepsze rozwiązanie. Tak np. ma ona rację, twierdząc, że chociaż dzieło sztuki może wyrażać emocje artysty i stymulować przeżycia odbiorcy, to jednak nie musi spełniać tych funkcji, nie tracąc wcale swego artystycznego statusu. To samo można powiedzieć o tej koncepcji. Dzieło sztuki może wyrażać i prezentować w sposób symboliczny wiedzę o uczuciach, ale nie jest to ani konieczny, ani wystarczający warunek, by jakiś twór ludzki mógł być uznany za dzieło sztuki. Przekonanie, że sztuka

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 393–410.

oddaje dynamikę i morfologię uczuć, wydaje się dość prawdopodobne w odniesieniu do muzyki, ale znacznie mniej wobec innych form sztuki, np. architektury i rzeźby.

Langer konsekwentnie odrzuca koncepcje mówiące o istotnej roli rzeczywistych przeżyć emocjonalnych doznawanych przez odbiorców dzieł sztuki, mimo że koncepcje te opierają się na faktach empirycznie stwierdzalnych. Poglądom tym przeciwstawia ona tezy, które osiągnęły taki stopień abstrakcji, że choć trudno ją obalić, równie trudno zweryfikować je doświadczalnie. Jej teoria ma w znacznym stopniu spekulatywny charakter.

Słabością omawianej koncepcji jest również niezmiernie szerokie rozumienie pojęcia „uczucie”. Jeśli prawie każde przeżycie psychiczne jest uczuciem, to oczywiście łatwiej wtedy bronić uniwersalności tezy, że istotą sztuki jest symboliczna ekspresja uczuć, ale informacyjna i interpretacyjna wartość takiej koncepcji jest znacznie mniejsza.

W sumie mimo niewątpliwie interesujących spostrzeżeń i inspirujących hipotez Langer zaproponowała koncepcję, która jako ogólna teoria sztuki jest jednostronna i dlatego nie może być uznana za zadowalającą.

Z powyższej prezentacji wybranych emocjonalistycznych koncepcji sztuki wynika, że emocjonalizm w teorii sztuki zyskał sobie zwolenników wśród reprezentantów odmiennych kierunków filozoficznych i orientacji metodologicznych. Nie jest to coś wyjątkowego, gdyż podobna sytuacja zachodzi również w kilku innych teoriach sztuki, jak formalizm, koncepcja imitacyjno-mimetyczna, a częściowo także strukturalizm. W rezultacie nie ma jednej uniwersalnej emocjonalistycznej teorii sztuki, lecz jest kilka różnych jej wersji, co sugeruje już sam tytuł niniejszego eseju.

Moralistyczny emocjonalizm Tołstoja różni się dość znacznie od ekspresjonistycznego emocjonalizmu Ducasse'a, a jeszcze bardziej – od symbolicznego emocjonalizmu Langer. Dlatego też koncepcja tego pierwszego może być omawiana również w ramach moralistycznych teorii sztuki, a teoria tej ostatniej – w ramach teorii symbolicznych. Uznanie Langer za reprezentantkę jednej z wersji emocjonalizmu może wydać się dyskusyjne, choć przy szerokim rozumieniu emocjonalizmu jest dopuszczalne.

Atrakcyjność emocjonalistycznych interpretacji sztuki dla reprezentantów różnych nurtów filozoficznych ma swoje przyczyny. Jedną z nich jest fakt, że sztuka we wszystkich swych podstawowych ogniach (proces twórczy – dzieło sztuki – odbiór) ma niewątpliwą związek z uczuciami.

Wrażliwość emocjonalna twórcy oraz jego doświadczenie w tej mierze odgrywają z reguły niebagatelną rolę w procesie tworzenia dzieła, wyciskając na nim swe piętno i określając jego charakter. Emocjonalne jakości dzieła sztuki nie tylko w muzyce, lecz w ogóle we wszystkich dziedzinach sztuki należą do konstytutywnych jego elementów. Wreszcie dość powszechnie uważa się, że pewien stopień i typ wrażliwości emocjonalnej jest nieodzowną kwalifikacją odbiorcy sztuki, a doznawane w trakcie odbioru emocje odgrywają istotną rolę w estetycznym obcowaniu z dziełem sztuki, w procesie chwytania jego jakości i wartości. Przeżycia emocjonalne decydują także w znacznym stopniu o wartości samego przeżycia estetycznego i mogą wpływać w sposób przejściowy lub trwały na wrażliwość, doświadczenie emocjonalne i nastawienie odbiorcy. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że zaspokojenie emocjonalnych potrzeb człowieka jest jedną z głównych funkcji sztuki.

To, jak istotne i intensywne są związki sztuki z emocjami człowieka, zależy od wielu czynników, m.in. od dziedziny sztuki, od kierunku i gatunku artystycznego, od osobowości twórcy i odbiorcy, a także od epoki historycznej i typu kultury, w którym funkcjonuje sztuka. Generalnie jednak rzecz biorąc, związki sztuki ze sferą uczuć są faktem. Dlatego też antyemocjonalizm w teorii sztuki jest trudny do obrony i ma mało zwolenników. Nie znaczy to wcale, że emocjonalistyczną teorię sztuki można przyjąć i zaakceptować bez zastrzeżeń. Żaden z wariantów konsekwentnie emocjonalistycznej teorii sztuki nie wyjaśnia w sposób wyczerpujący i trafny ani procesu twórczego, ani dzieła sztuki, ani procesu jego percepcji. We wszystkich tych trzech zasadniczych ogniach sztuki czynnik emocjonalny odgrywa ważną rolę, nie będąc jedynym czynnikiem konstytuującym twórczość, dzieło i jego odbiór. Sztuka jest znacznie bogatsza i angażuje wszystkie sfery ludzkiej psychiki.