

Filip Maj

La Salle Universitat Ramon Llull
w Barcelonie

La Salle Ramon Llull University
in Barcelone

PROBLEM TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ W TEORII HENRYKA BERGSONA

Henri Bergson's Conception of Artistic Creativity

Słowa kluczowe: ewolucja, sztuka, twórczość, techniki tworzenia, życie, estetyka, metafizyka.

Key words: evolution, art, creativity, creativity techniques, life, aesthetics, metaphysics.

Streszczenie

Tekst omawia myśl Henryka Bergsona na temat twórczości artystycznej jako efekt „ewolucji twórczej”. Wyłanianiu się dzieła twórczego towarzyszą dwa główne procesy, które utrwalają relację świata duchowego i materialnego: sympatia i asymilacja. Tworzenie można opisać za pomocą różnych technik, np. skupianie, mentalizacja, wykraczanie poza plan, selekcyjonowanie, odwracanie przebiegów fizycznych w stronę przeciwną, obramowanie dzieła itd. Na poziomie analizy metafizycznej Bergson opisuje twórczość nie tyle jako relację artysta–człowiek, ale jako relację duszy artysty i świata natury, które wymykają się regułom logicznym.

Abstract

The paper discusses Henri Bergson's conception of artistic creativity as an effect of “creative evolution”. The emergence of a work of art is accompanied by two main processes, which consolidate the relationship between the spiritual and material world: sympathy and assimilation. The act of creating can be described by means of different techniques, e.g. concentrating, mentalization, going beyond the plan, selecting, reversing the physical course in the opposite direction, framing the work. On a metaphysical level Bergson describes creativity not as a relationship of the artist and man, but as a relationship between the soul of the artist and the world of nature.

Wstęp

Henryk Bergson (1859–1941), francuski filozof pochodzenia angielsko-polsko-żydowskiego, interesował się nie tylko „zwykłą ewolucją” świata i człowieka, ale „ewolucją twórczą”. Jego zdaniem życie ludzkie objawia się nie tylko jako dzieło stworzenia, ale także jako podmiot twórczy.

Ewolucyjnym podłożem twórczości człowieka jest zmienność i zróżnicowanie struktury świata. Różnokierunkowość przebiegów tych zmian umożliwia ciągle

odradzanie się nowych układów i stworzeń. Ontologiczne podłoże twórczości wskazuje na możliwość aktu twórczego jako jednoczącego to zróżnicowanie i dowolność kierunków ewolucji w jedno dzieło.

Metafizyczny problem sztuki to kwestia uchwycenia tego, co ukryte i nieokreślone, jako tego, co jawne. Artyści podejmują wysiłek odsłonięcia zmysłem i świadomości ukrytego wymiaru świata. Ich rola jest „współtwórcza”, rekonstruują świat, który został stworzony, ale jest w dużej mierze niewidzialny. Twórczość ma charakter ożywiania (witalizacji i rewitalizacji), obraz trwa dalej w tym, co jest w dziele wykorzystane i niewykorzystane, skończone i nieskończone.

Współczesna refleksja filozoficzna nad twórczością opiera się na analizie danych psychologii i psychopatologii, jest antymetafizyczna (postmodernizm). Sprawadza techniki tworzenia do procedur dekonstrukcji i ich interpretacji opartej na założeniach psychoanalizy. Zasadami dochodzenia do syntezy stają się procedury strukturalistyczne lub asocjacionistyczne, które Bergson zwalczał, a które są wraz z estetyzacją rozmaitych procesów destrukcji¹.

Tworzenie – jako *techne*, *episteme* i *fabrication*

Filozofia twórczości ma swoje początki w starożytnej Grecji, jednak: „Grecy nie mieli terminów, które odpowiadałyby terminom „tworzyć” i „twórca”. I rzecz można – nie były im potrzebne. Wystarczył im wyraz „robić” (*poiein*)”². A i tak w odniesieniu do sztuki używali słowa „naśladowanie” (*mimesis*), jak np. Platon w *Państwie* (597 D), gdy mowa była o czynności malarza. A sztukę definiowano jako „wykonywanie rzeczy według reguł” (*nomoi* – prawa).

Istnieje kilka analogii pojęciowych, które można byłoby wydobyć z analiz Bergsona, nawiązujących do kategorii twórczości rozumianej na sposób grecki. Jeden z przykładów dotyczy np. pojęcia „wyrabiania” (*fabrication*), co ukazuje związek twórczości z poziomem aktywności fizycznej, a drugi odnieść można do poszukiwania przez Bergsona „praw tworzenia”, które próbuję tu opisać jako techniki (idąc za greckim rozumieniem słowa *techne*).

Tworzenie jest według Bergsona „pracą w rzeczach”. Polega ona na ich przekształcaniu, kondensacji i rozpraszaniu, syntetyzowaniu i analizie, łączeniu i dzieleniu, konkretyzowaniu i materializowaniu, ożywianiu i uduchowianiu. *Techne* spotyka się tu z *episteme*. Wyrabianie spotyka się z poznaniem. Dzięki temu tworzenie

¹ Por. A. Strzałecki, *Psychologia twórczości, Między tradycją a postnowoczesnością*, UKSW, Warszawa 2003; por. też T. Kobierzycki, *Od twórczości do osobowości*, Stakroos, Warszawa 1995.

² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. PWN, Warszawa 1975, s. 288.

nie jest naśladowaniem natury, ale realizacją jej praw. Bergson w swoich rozważaniach o twórczości zauważa: „ewolucja jest odnawiana bez przerwy twórczością, tworzy ona stopniowo nie tylko formy życia, ale również myśli, pozwalające umysłowi je pojąć, terminy służące do ich wyrażenia”³. Wyłanianiu się dzieł twórczych towarzyszą dwa sposoby ich przyjęcia: sympatia i asymilacja. Sympatia jest swego rodzaju więzią wpisaną w świat, która łączy rośliny, zwierzęta, byty niższe i świat człowieka⁴. Asymilacja rzeczywistości do myśli ludzkiej jest możliwa dzięki tworzeniu form, które powstają pomiędzy życiem a wyobrażeniem. Świat materialny i duchowy w dziele sztuki powiązany jest ze sobą dzięki trwałemu przenikaniu się form.

Zmiana form, przekształcanie się pod naciskiem tego, co tworzymy, jest istotą tworzenia: „I podobnie, jak talent malarza kształtuje się lub zniekształca, w każdym razie zmienia się pod wpływem samychże dzieł wytwarzanych, tak też każdy z naszych stanów, wyłaniając się z nas, jednocześnie zmienia naszą osobę, ponieważ jest nową postacią, którąśmy sobie w tej chwili nadali”⁵. Dzieło sztuki jest obrazem twórcy, jest jego żywym *alter ego*.

Zanim dziełu sztuki zostanie przypisana ostateczna forma, podlega ono interpretacji: „Wykończony obraz może być wytłumaczony przez fizjonomię modelu, przez naturę artysty, przez farby, rozarte na palecie; ale nawet znając to, co potrzebne do jego wytłumaczenia, nikt, nawet sam artysta, nie mógłby być przewidzieć dokładnie, czym będzie portret, gdyż przepowiedzieć go znaczyłoby go wytworzyć, zanim został wytworzony [...]. Tak samo z momentami naszego życia, których wytwórcami jesteśmy”⁶. Tworzenie jest przybliżaniem się do formy, która stanowi ostateczną granicę ewolucji twórczej, jej elementy zawarte są wcześniej w akcie twórczym.

Techniki konstrukcyjne twórczości artystycznej

Przechodzenie form zawartych w akcie twórczym do dzieła uwidacznia się w rozmaitych technikach tworzenia. Do pierwszej z nich należy porządkowanie tego, co rozproszone, zbieranie pojedynczych elementów w większe zbiory, układanie poszczególnych elementów w całość: „Rozpatrzmy wszystkie litery abecadła,

³ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, wstęp L. Kołakowski, Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 108. Autonomia przedmiotu twórczego ma swoją analogię w autonomii aktu twórczego w teorii rozwoju K. Dąbrowskiego.

⁴ Por. *ibidem*, s. 119: „Zwierzęcość, jak mówiliśmy, polega na zdolności do użytkowania mechanizmu wyzwającego, aby przemieniać w czyny »wybuchowe« jak największą ilość nagromadzonej energii potencjalnej”.

⁵ *Ibidem*, s. 43.

⁶ *Ibidem*.

wchodzące w skład wszystkiego, co było kiedykolwiek napisane: nie możemy sobie wyobrazić, aby nowe litery powstały i dodały się do tamtych, wytwarzając nowy poemat”⁷. Rozproszona struktura znakowa lub językowa nie wystarcza dla powstania tekstu, ale jest ona potrzebna dla utworzenia sensu całości.

Do technik twórczych według Bergsona trzeba zaliczyć procedurę składania w kontekście rozpraszania. Inną techniką tworzenia jest „mentalizacja” tego, co materialne i materializacja tego, co mentalne. Przykładem może być zastosowanie reguł poetyckich do budowania poematu. Myśl wkładana jest w litery i słowa, ale może być z nich wycofana „i dość, aby czynność jego się zatrzymała, zamiast się urzeczywistniać w dalszym ciągu w nowej twórczości, a sama z siebie rozproszy się ona w słowach, które się rozdziela na litery, i te ostatnie dodadzą się do wszystkich liter, jakie już istniały na świecie”⁸. Technika mentalizacji-materializacji może być za taką uznana, przy założeniu, że myśl bytuje także poza słowami, a nie tylko w słowach.

Do technik tworzenia zalicza się na ogół „układanie planu”. Tymczasem Bergson sądzi, że „Plan jest granicą, wyznaczoną dla pewnej pracy: zamyka on przyszłość, zakreślając jej formę. Przeciwnie zaś, przed ewolucją życia bramy przyszłości pozostają szeroko otwarte. Jest to twórczość odbywająca się bez przerwy mocą ruchu początkowego”⁹. A więc twórczość jest wykraczaniem poza granice planu, który tylko unieruchamia impulsy twórcze.

Do technik tworzenia zalicza się także kondensowanie, które działa tak, jak siła prądu twórczego, która gromadzi treści w określonej formie, albo na podobieństwo opiłków żelaznych, zbierających się wokół magnesu. Takie zjawiska obserwujemy w literaturze, gdy „Autor, rozpoczynając powieść, wkłada w swego bohatera mnóstwo rzeczy, których rzec się jest zmuszony w miarę, jak posuwa się naprzód”¹⁰. Kondensowanie cech jest przygotowaniem do ich rozrzedzenia lub nawet oderwania od całości.

Zbliżoną do kondensacji jest technika fragmentacji, podział treści na części, z których część jest używana do konkretnego dzieła sztuki, a część odłożona „na bok”. Ta ostatnia aktualnie nie będzie wykorzystana, ale nie zginie i może być ponownie wykorzystana. Tak postępują pisarze, a niejeden z nich: „Może kiedyś później, w innych książkach, powróci do nich, aby zbudować z nich nowe osobistości, które przedstawiać się będą jako wyciągi lub raczej jako dopełnienia pierwszej”¹¹.

Między artystą a jego dziełem istnieje relacja rozwojowa, gdyż dzieło jest postacią wyłaniającą się z nas: „[...] naprężamy do najwyższego stopnia sprężynę

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 201.

⁹ Ibidem, s. 109.

¹⁰ Ibidem, s. 106.

¹¹ Ibidem.

naszej działalności i tworzymy tym sposobem to, czego dać nie mogło żadne proste nagromadzenie materiałów (jakież uszeregowanie znanych krzywych zrównoważy kiedykolwiek rys ołówka wielkiego artysty?), zawsze jednak są tu elementy, które istniały przed swoją organizacją i te organizacje przeżyją¹². Dzieło jako nagromadzenie treści i form wymyka się organizacji formalnej aktu twórczego.

Ewolucyjna płaszczyzna tworzenia – ruch i zatrzymanie

Ewolucyjna dynamika tworzenia opiera się na powstrzymywaniu tego, co rucho i uruchamianiu tego, co oparte na naturalnej tendencji do zastygania materii w ruchu. „Gdyby jednak samo powstrzymanie działalności, rodzącej formę, mogło stanowić jej treść (czyż linie oryginalne, zakreślone przez artystę, nie są już same przez się ustaleniem i jak gdyby zastygnięciem ruchu?), tworzenie treści nie byłoby ani niepojętne ani niedopuszczalne¹³. Tworzenie granic zewnętrznych dzieła dotyczy twórczości materialnej, a nie duchowej.

Ewolucyjna dynamika tworzenia obejmuje także łączenie treści i formy: „Chwytny bowiem od wewnątrz, przeżywamy w każdej chwili tworzenie formy, i właśnie tam, w wypadkach, gdy prąd twórczy przerywa się na mgnienie oka, byłoby to tworzeniem treści¹⁴. Przeżycie, które ujmuje od wewnątrz jakości zewnętrzne dzieła, dzięki syntezie treści i formy umożliwia twórcom kształtowanie tematów. Tematy dzieła stanowią podstawę ich wariantów opartych na technikach transpozycji: „Znajdujemy się [...] jak gdyby wobec pewnego tematu muzycznego, który naprzód sam transponował się całkowicie na pewną ilość tonów; następnie zaś na ten sam, również całkowity, temat wykonały się różne warianty, jedno bardzo proste, inne nieskończenie uczone. Co się tyczy pierwotnego tematu, jest on wszędzie i nigdzie go nie ma¹⁵. Znaki, motywy, tematy i warianty jakiegos przedstawienia wzbogacają układ dzieła poprzez pojawianie się coraz to innych form.

Do ewolucyjnej dynamiki tworzenia należy odwracanie przebiegów fizycznych w stronę przeciwną. Zaprzeczanie kierunku aktów twórczych jest wyznaczone przez świadomość: „Zapewne życie, rozwijające się na powierzchni naszej planety, jest przywiązane do materii. Gdyby było czystą świadomością, a tym bardziej nadświadomością, byłoby czystą działalnością twórczą¹⁶. Tak więc tworzenie przybiera postać syntezy aktów rozbieżnych lub wzajemnie zaprzeczonych.

¹² Ibidem, s. 201.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 154.

¹⁶ Ibidem, s. 205.

Do najbardziej znanych technik tworzenia należy odgraniczanie treści (obramowanie obrazu), początek i koniec tekstu, gdyż każde dzieło twórcze dąży do wyodrębnienia się i do zamknięcia. Dzieło twórcze, zmierzając do indywidualności, „usiłuje wytwarzać układy, z natury swej odosobnione, z natury swej zamknięte”¹⁷. Istnienie takich układów umożliwia ich wewnętrzne zróżnicowanie i uzyskanie swoistej autonomii.

Do ewolucyjnej dynamiki tworzenia, która dokonuje się poza autorem, jest niekiedy efekt nieoczekiwanych wpływów zewnętrznych. Nie dzieje się tak zawsze: „Ale nie jest to czymś niedopuszczalnym, aby pewna rzeczywistość zupełnie innego rodzaju, różniąca się od atomów tak samo, jak myśl poety od liter abecadła, wzrastała przez nagłe dodatki”¹⁸. Wszechświat nie jest gotowy, tworzy się bez przerwy, przez dołączanie się myśli ludzkiej do coraz to nowych przedmiotów. Dzieło sztuki, które powstaje, nie ginie, jeżeli ciągłość istnienia zapewnia mu żywość myśli w nim zawarta¹⁹.

Oddziaływanie sztuki: hipnoza, uczucia, zasłony poznawcze

Jak twierdził W. Tatarkiewicz²⁰, zainteresowanie autora koncepcji ewolucji twórczej sztuką było marginalne („wtórne”): „Nie miał zamiaru konstruować estetyki, a tylko konstruowanie metafizyki i psychologii doprowadziło go do idei estetycznych”²¹.

Opinia Tatarkiewicza wydaje się tylko częściowo trafna.

Bergson sądził, że sztuka wolna od spraw praktycznych daje trafniejszy obraz świata niż inne rodzaje poznania, np. nauka. Przekonanie to stało się podstawą pierwszej teorii estetycznej Bergsona, którą przedstawił w rozprawie *O bezpośrednich danych świadomości*. Nieco inne stanowisko znajdujemy w drugiej teorii estetycznej, dzięki *tekstom Ewolucja twórcza i Dwa źródła moralności i religii*.

Pierwsza teoria estetyczna, widzi istotę sztuki w dziele artysty, druga widzi ją w akcie wewnętrznym. Idąc za podziałem Tatarkiewicza, można rozdzielić zadania (psychologiczne) i cele (estetyczne) sztuki.

Pierwszym zadaniem sztuki, na poziomie psychologicznym, jest według Bergsona wywołanie u twórcy i odbiorcy stanu zachwyty lub czegoś w rodzaju este-

¹⁷ Ibidem, s. 48.

¹⁸ Ibidem, s. 201.

¹⁹ Por. ibidem.

²⁰ W. Tatarkiewicz, *Estetyka Bergsona i sztuka jego czasów*, (w:) idem, *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972, s. 409–418.

²¹ Ibidem, s. 409.

tycznej hipnozy. Umożliwia to działanie rytmu, który obecny jest w dziele sztuki. Rytm zaciera granicę między rzeczą i świadomością, np. w hipnozie, śnie czy iluzji. W dziełach sztuki działają czynniki transowe, które umożliwiają zacieranie granic między formą a treścią dzieła: „W czynnikach sztuki znajdują się pod postacią złagodzoną, wyszukaną i poniekąd uduchowioną czynniki, przez które wywołuje się zwykle stan hipnotyczny”²². Hipnoza wzmożona poprzez rytm wyzwała specjalne stany pozwalające przekraczać schematy percepcyjne.

Do wyraźnych efektów w zakresie zmian percepcyjnych człowieka prowadzi rytm w muzyce: „tak w muzyce, rytm i miara zawieszają normalny bieg naszych czuć i myśli, zmuszając naszą uwagę do obracania się wśród pewnych stałych punktów i opanowują nas z taką siłą, że naśladownictwo, nawet nieskończenie subtelne, jęczącego głosu wystarczy, żeby nas przejąć najwyższym smutkiem”²³. Dzieło sztuki transformuje swój odbiór poprzez oddziaływanie na wnętrze człowieka przez rytm.

Do ważnych zadań sztuki należy wiązanie tworzonych obrazów z uczuciami, dzięki czemu uczucia uzyskują swoisty nośnik i poddawane są rytmowi: „Mając przed oczyma te obrazy, my z kolei doświadczamy uczucia, które poniekąd było ich równoważnikiem wzruszeniowym”²⁴. Sztuka odzwierciedla uczucia lub je podaje. Dzieło sztuki rozwija się w uczuciach w taki sposób, że zagarnia je i przez naśladownictwo wywołuje odpowiedni rezonans emocjonalny.

Zadaniem sztuki jest też oderwanie percepcji człowieka od systemu zasłon poznawczych: „Toteż czy będzie to malarstwo, rzeźba lub poezja, celem sztuki jest zawsze jedno: odrzucić praktycznie użyteczne symbole, umiłowanie i powszechnie przyjęte ogóły, wreszcie to wszystko, co przesłania rzeczywistość, żeby postawić nas z nią oko w oko”²⁵. Bergson przeciwstawia się tu jak najwyraźniej teorii symboli, znanej np. z koncepcji zakładającej, że zasłaniają rzeczywistość, choć w istocie czynią to tylko częściowo.

Do kolejnego zadania sztuki trzeba zaliczyć odsłanianie tego, co ukryte w rzeczywistości. Przecież np. poeta i powieściopisarz, wyrażając jakiś stan duszy, nie tworzą go całkowicie, bo nie mogliby być zrozumiani, gdyby w odbiorcy nie było w jakimś stopniu tego, co oni mówią w swoich dziełach: „W miarę jak nam to mówią, pojawiają się w nas samej odcienie uczuć i myśli, które mogłyby się wyrazić w nas od dawna, lecz pozostawały ukryte, niczym fotografia nie zanurzona jeszcze w roztworze wywoływacza”²⁶. Ta technika tworzenia umożliwia odkrywanie

²² H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, przeł. K. Bobrowska, Księgarnia E. Wende i S-ka, Warszawa 1913, s. 12.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 13.

²⁵ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, KR, Warszawa 1995, s. 105.

²⁶ H. Bergson, *Postrzeżenie zmiany. Wykład I*, (w:) idem, *Myśl i ruch, dusza i ciało*, przeł. K. Błęszyński, PWN, Warszawa 1963, s. 105.

w rzeczach więcej jakości i więcej odcieni, które są znakami rzeczywistości istniejącej w ukryciu.

Istotnym zadaniem sztuki jest rozszerzenie ludzkich „władz postrzegawczych”²⁷ w zakresie tego, co daje się najlepiej uchwycić na powierzchni rzeczywistości. Do poznania głębi powołana jest zdaniem Bergsona filozofia. Sztuka pomaga filozofii, ponieważ zmusza do zerwania z istniejącymi konwencjami. Sztuka przygotowuje człowieka do odnowienia bezinteresowności zmysłów i bezinteresowności świadomości oraz sprzyja pewnemu odmaterialnieniu życia²⁸.

Sztuka jako intensyfikacja świadomości i unifikacja poznania

Ważnym zadaniem sztuki jest ukazywanie rzeczy, które nie uderzyły wyrażnie naszych zmysłów i naszej świadomości. Służą temu techniki wytwarzania sympatii i śmiechu. Sztuka oparta na śmiechu oznacza „zerwanie z życiem społecznym i powrót do natury”²⁹. Przykładem tego jest komedia, która jest czymś pośrednim między sztuką i życiem. Jej zadaniem jest odwrócenie się do sztuki plecami.

Ewolucyjnym zadaniem sztuki jest łączenie mowy i myśli. Nie chodzi tu tylko o fakt, że mowa jest niemożliwa bez myśli, ale o to, że każdy człowiek, podobnie jak pisarz, szuka harmonii między światem fizycznym i wyobrażonym: „Harmonia, której szuka, jest pewną łącznością między ruchami jego umysłu i mowy. Łącznością tak doskonałą, że wyrażone w zdaniu falowanie jego myśli zostaje przekazane naszej myśli, i wtedy żadne ze słów wzięte z osobna już się nie liczy, a istnieje ruchomy sens przebiegający przez słowa, tylko dwa umysły, które zdają się wibrować od razu, bez żadnych pośredników, unisono”³⁰. Zatem zadaniem sztuki jest ujawnienie „ruchomego sensu”, który pojawia się na granicy myśli i słów.

Głównym celem estetycznym sztuki jest też zróżnicowanie ludzkiego poznania i nadanie mu zasady jednoczącej w taki sposób, aby nie oddzielać niepotrzebnie poznania idealistycznego i realistycznego. A to dlatego, że „realizm jest obecny w dziele, kiedy idealizm obecny jest w duszy, i że tylko za pomocą idealności wchodzi się w styczność z rzeczywistością”³¹. W ten sposób sztuka pełni rolę kryterium poznania (realizmu i idealizmu), osiągając status filozoficzny.

²⁷ Ibidem, s. 106.

²⁸ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie...*, s. 106.

²⁹ Ibidem, s. 113.

³⁰ H. Bergson, *Świadomość i życie*, (w:) idem, *Energia duchowa*, przeł. K. Skorupski, P. Kostyło, IFiS PAN, Warszawa 2004, s. 152.

³¹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie...*, s. 106.

Sztuka ma za zadanie ominąć poznanie intelektualne i utożsamić percepcję z przedmiotem. Ma ona za pomocą hipnozy zbudować równoważniki uczuciowe obrazów, dokonać swoistej desymbolizacji percepcji (myślowych), antycypować to, co niewidzialne, dematerializować postrzeganie i uczynić bezinteresownymi zmysły i świadomość, dystansować myślenie i postrzeganie, harmonizować. Głównym celem estetycznym sztuki jest więc nadanie ludzkemu poznaniu przez twórczość zasady jednoczącej.

Zgodnie z podziałem przeprowadzonym wspólnie przez Marię Gołaszewską³², można mówić o estetyce empirycznej (definiowanie doświadczenia) i estetyce filozoficznej (definiowanie poznania). Można więc powiedzieć, że Bergson próbował zarysować swoje stanowisko w obu obszarach estetyki. Już w jego czasach została rozwinięta estetyka oparta na analizie odmiennych stanów świadomości, marzenia i snu, projekcji i stanów pogranicznych.

Współcześnie dominuje twórczość oparta na metodzie asocjacionistycznej, Bergson był jednak dysocjacionistą, który poszukiwał zasady jedności w ewolucji twórczej i świecie sztuki. Dlatego być może nie ma go we współczesnych słownikach estetyki, poza specjalistycznymi opracowaniami o charakterze historycznym lub przy okazji metafizycznej analizy twórczości.

Między religią stworzenia a metafizyką twórczości

W swoim ostatnim dziele Bergson konfrontuje „postawę mistyczną” z „postawą twórczą”. Twórca ma szansę odkryć, że to, co sam tworzy, ma swój wzór nie tylko w świecie materialnym, ale i duchowym w postaci stwórcy: „Dzieło stworzenia objawi mu się jako przedsięwzięcie Boga, który stwarza stwórców, by korzystać z pomocy bytów godnych jego miłości”³³.

Zwrócenie się Bergsona do świata religii, jako sfery istniejącej równolegle do świata sztuki, nie unieważnia jego wcześniejszych ewolucyjnych ustaleń na temat twórczości, ale stanowi ich metafizyczną koronę³⁴. Bergson ukazuje poziomą i hierarchiczną paralelność oraz ekwiwalencję religijnej więzi Boga i stworzeń do tej

³² M. Gołaszewska, *Estetyka empiryczna*, (w:) *Encyklopedia psychologii*, red. W. Szewczuk, Fundacja Innowacja, Warszawa 1998, s. 104–109.

³³ H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, przedmowa B. Skarga, przeł. P. Kostyło, K. Skorupski, przejrzał i poprawił S. Borzym, Znak, Kraków 1993, s. 248.

³⁴ *Ibidem*, s. 250: „Energia stwórcza, która byłaby miłością i która chciałaby wydać z siebie byty godne tej miłości, mogłaby również rodzić światy, których materialność, jako przeciwieństwo duchowości boskiej, wyrażałoby po prostu różnicę pomiędzy tym, co jest stwarzane, a tym, co stwarza, pomiędzy następującymi po sobie nutami symfonii, a niepodzielną emocją, która pozwoliła im przyjść na świat. W każdym z tych światów pęd życiowy i pierwotna materia byłaby dwoma uzupełniającymi się elementami stworzenia”.

więzi sympatii, jaka istnieje między wszystkimi bytami. Odkrycie tego, w jaki sposób opisana została metafizyczna funkcja sztuki, staje się głównym osiągnięciem filozofii twórczości Henryka Bergsona. Biologiczne i duchowe podstawy zasady sympatii od strony fenomenologicznej opisał niemal w tym samym czasie Max Scheler.

Dylematy metodologiczne filozofii twórczości Bergsona ukazuje Sartre, który zarzuca mu nieudolność w prezentowaniu tez psychologicznych i metafizycznych: „Tak więc, Bergson odróżniając pieczołowicie (na poziomie metafizycznym) wyobrażenie od percepcji, zostaje zmuszony do zatarcia tej różnicy na planie psychologicznym”³⁵. Bergson staje się, zdaniem Sartre’a, niepotrzebnie zależny od metafizyki spirytualistycznej.

Do głównych kategorii analizy metafizycznej, których używa Bergson, badając zagadnienie twórczości, należą: obraz-rzecz, wyobrażenie-wspomnienie, świadomość-materia, pamięć-trwanie, ciało-dusza, zmiana-trwanie, wiele-jedno itp. Bergson (inaczej niż J.P. Sartre, czy M. Bierdiajew) metafizykę zalicza do pragmatycznej teorii poznania, która w jakimś stopniu jest zależna od nauki i na tym, jego zdaniem, polega jej słabość³⁶. Bierdiajew stwierdził: „W istocie Bergson broni filozofii jako aktu twórczego i dąży do zbliżenia jej do sztuki. W filozofii Bergson postrzega poryw ku twórczości, ku wyjściu poza granice determinizmu. Bergson ma świadomość, że filozofia jako akt twórczy nie jest nauką i nie przypomina nauki. Jest jednak połowiczny, jak i wszyscy współcześni filozofowie. Bergson boi się nauki i zależy od nauki”³⁷. Bierdiajew nie waha się nazwać zależności Bergsona od biologii „skandalem jego filozofii”.

Jacques Maritain, rozwija metafizyczne odkrycia swojego mistrza Bergsona: „Sztuka w swej głębi pozostaje zasadniczo twórcą i robotnikiem. Sztuka jest zdolnością tworzenia (bez wątpienia nie *ex nihilo*, lecz z materii już istniejącej), nowego stworzenia, istoty oryginalnej, zdolnej wzruszać z kolei duszę ludzką. To stworzenie nowe jest owocem małżeństwa duchowego, które łączy czynność artysty z biernością danej materii”³⁸.

Metafizyka, której odkrywcą jest w końcu swego życia Bergson, nie jest tylko metafizyką rzeczy. Odsłania pierwiastek twórczy ukryty w materii i w akcie wewnętrznym ludzkiego ducha, dzięki czemu twórca odkrywa w sobie transcendentny wymiar twórczości.

³⁵ J. P. Sartre, *Wyobrażenia*, przeł. A. Śpiewak i P. Mróz, Wyd. Aureus, Kraków 1998, s. 72.

³⁶ M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, przeł. H. Pa-procki, Antyk, Kęty 2001, s. 25: „Historia filozofii jest ostatecznie historią samoświadomości ducha ludzkiego, całościowej relacji ducha na całość bytu. Arystoteles i Tomasz Akwinu byli bardziej naukowymi myślicielami niż wielu myślicieli XIX wieku, niż Schelling i Schopenhauer, Franz von Baader i Włodzimierz Sołowiow, Nietzsche i Bergson”.

³⁷ Ibidem, s. 31–33.

³⁸ J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, przeł. K. I. K. Górcsey, F, Warszawa 2001, s. 68.

Rzeczywistość twórcza poza podmiotem i przedmiotem

W funkcji metafizycznej sztuki u Bergsona istnieje coś, co odróżnia ją od innych funkcji, i różnicę tę stanowi zasada jednostkowości (osobowości, ja). Nie wystarczają tu tylko przeżycia i uczucia. Dzięki uczuciom chwytemy bezosobowe zarysy tego, co poznajemy: „Najczęściej jednak uprzytamniamy sobie tylko zewnętrzny wykwit stanu naszej duszy. Chwytemy we własnych uczuciach jedynie bezosobowe zarysy, te, które mowa raz na zawsze utrwaliła wyłącznie dlatego, że są w tych samych warunkach mniej więcej te same dla wszystkich ludzi”³⁹. Ten negatywnie prezentujący się jednakowy i bezosobowy stosunek do świata może mieć swoje pozytywne znaczenie poza sztuką.

Zorientowanie natury na to, co gatunkowe i ogólne, na bezosobowe symbole, na użyteczność i działanie powoduje, że „żyjemy w jakiejś pośredniej strefie pomiędzy rzeczami a nami, poza rzeczami i poza sobą. Od czasu do czasu atoli, wskutek roztargnienia, natura nieci do życia dusze jeszcze bardziej odeń oderwane. Nie myślę tu o oderwaniu, które jest dziełem refleksji i filozofii, o oderwaniu upragnionym, wyrozumowanym, systematycznym. Gdyby to było oderwanie zupełne, gdyby dusza nie mogła żadnym swoim postrzeżeniem przywrzeć do czynu, byłaby duszą artysty, jakiego świat nie widział. Celowałaby we wszystkich sztukach naraz albo raczej stopiłaby je wszystkie w jedną. Oglądałaby wszystkie rzeczy w ich pierwotnej czystości, zarówno kształty, kolory, dźwięki przynależne do materialnego świata, jak najsubtelniejsze poruszenia życia wewnętrznego. Lecz nie można wiele żądać od natury”⁴⁰.

Przedstawiony opis natury i artysty hamuje Bergsona przed zabsolutyzowaniem funkcji sztuki. Dzięki temu musi dokonać jej transferu do sfery religijnej, w której podmiot twórczy stoi obok podmiotu stwórczego (Bóg). Człowiek może być jako artysta uzdolniony do zaglądania poza „zasłony natury”, zaś natura: „Nawet dla tych spośród nas, których uczyniła artystami, uniosła zasłonę tylko przypadkiem i tylko z jednej strony. Tylko w jednym kierunku zapomniała nagiąć postrzeżenie potrzeb. A ponieważ każdy z tych kierunków odpowiada temu, co zwiemy zmysłem, toteż jednym z owych zmysłów i tylko jednym jest artysta oddany sztuce. Stąd ta idąca od samych pierwocin, różnorodność sztuk”⁴¹. Poznanie artystyczne jest wyzwaniem dla twórcy, prowadzi go bowiem daleko, ale wąską drogą. Zejście z niej może mu grozić życiową katastrofą.

Istnieje wyraźna rozdzielność funkcji metafizycznej związanej ze sztuką i innymi rodzajami działań ludzkich: „Stąd też odrębność pierwotnych usposobień. Jeżeli ktoś przywiąże się do barw i kształtów, a umiłuje barwę dla barwy samej,

³⁹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie...*, s. 104.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

kształt dla kształtu samego, i jeżeli ogląda je dla nich samych, a nie przez wzgląd na siebie, to przez kształty i barwy będzie ku niemu wyzierać ich życie wewnętrzne. Będzie je wprowadzał powoli do naszego, zrazu jeszcze niezbornego postrzeżenia i przynajmniej na chwilę oderwie nas od przesądów związanych z barwą i kształtem, zaległych pomiędzy naszym wzrokiem a rzeczywistością. Wówczas to urzeczywistni najwyższą ambicję sztuki, jaką jest odsłonięcie natury. – Ktoś inny pochyli się raczej nad sobą⁴². Człowiek uzdolniony do pochylania się nad sobą korzysta z innej funkcji estetycznej, staje się nie tylko twórcą rzeczy, ale tworzy siebie, stając się mistykiem.

Inne metafizyczne aspekty twórczości

Jean Paul Sartre miał pretensje do Bergsona o to, że wyszedł od rozumienia twórczości na sposób realistyczny (biologiczny i psychologiczny), a doszedł do rozumienia jej na sposób spirytualistyczny, że porzucił opis psychologicznych reguł tworzenia na rzecz opisu reguł metafizycznych⁴³.

Bergson przenikliwie zauważa, że świat jest wokół nas i w nas, ale nie możemy go uchwycić bezpośrednio i jasno: „Gdyby rzeczywistość uderzała prosto w nasze zmysły i naszą świadomość, gdybyśmy mogli bezpośrednio obcować z rzeczami i samymi sobą, to, jak sadzę bez wahania, sztuka byłaby zbyt prosta czy też wszyscy byłibyśmy artystami, gdyż nasza dusza bez przerwy pobrzmiwałaby naturą⁴⁴. Artyści i tylko oni mają potrzebną siłę poznawczą zdolną odsłonić to, co zasłonięte jest przed ludzkimi zmysłami i świadomością.

Świat sztuki w ujęciu Bergsona jest światem „potencjalnie zrealizowanym”, gdzie wszystko jest wszystkim i we wszystkim. Rzeczywistość sztuki istnieje tak, jak obrazy pamięci w ludzkiej świadomości. Można mieć co do tego pewne wątpliwości. Ale gdyby tak mogło być, wtedy: „Wspomagane pamięcią oczy wykrywałyby w przestrzeni i utrwały w czasie obrazy niezrównane. Spojrzenie chwyciłoby w przelocie rzeźbione w żywym marmurze ludzkiego ciała fragmenty posągów dorównujących pięknem tym, które zostawili rzeźbiarze starożytni. W głębi dusz rozbrzmiewałaby raz pełna wesela, a raz znowu smutku, stale jednak oryginalna, nigdy nie milknąca melodia życia wewnętrznego⁴⁵.

Pamięć i wyobrażenie nie są same w stanie poznać świata ukrytego. Umożliwiają jednak wydobywanie z ukrycia tego świata, który żyje w dziełach sztuki jako obrazy ukrytego świata. Cały świat już jest stworzony, ale jest w dużej części

⁴² Ibidem, s. 104–105.

⁴³ Por. J. P. Sartre, op. cit., s. 59–82.

⁴⁴ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie...*, s. 101.

⁴⁵ Ibidem.

niewidzialny: „Wokoło nas jest to wszystko, a także jest w nas, lecz nie możemy nic z tego uchwycić wyraźnie. Pomiedzy przyrodą a nami, co mówię? Pomiedzy nami a naszą własną świadomością rozpostarła się zasłona, dla większości ludzi gęsta i nieprzenikliwa, lekka i nieomal przezroczysta dla artystów i poetów. Jakaż bogini utkała tę zasłonę? Czy uczyniła to przez nienawiść, przez miłość?”⁴⁶. Rola artysty, czyli tego, który poznaje i pracuje w świecie sztuki, polega na odsłanianiu boskich zasłon bytu. Czasem rozrywa je w nienawiści do tego, co widzi, czasem dodaje do własnych spostrzeżeń uczucie miłości.

Gdy Bergson dochodzi do poziomu analizy metafizycznej funkcji sztuki, nie mówi tylko o samym człowieku, artyście czy twórcy, ale o ich duszy w relacji do świata natury. Można odnieść wrażenie, że w przypadku ewolucji twórczej pojawienie się artystów jest zdarzeniem, które nie mieści się w pełni w jej logice. Jest zjawiskiem, które byłoby zbyt ogólne, nie jednostkowe, a więc zaprzeczałoby zasadzie ewolucji twórczej.

Powody tego stanu rzeczy mogą być co najmniej dwa, jeden związany z ewolucją i budową świata zewnętrznego, drugi związany z ewolucją i budową świata wewnętrznego. Albowiem: „Nie tylko zewnętrzne przedmioty, ale także stany naszej duszy zatajają przed nami to wszystko, co jest wewnętrznym, osobistym oryginalnym przeżyciem. A może wówczas, kiedy przeżywamy miłość lub nienawiść, kiedy doznajemy radości lub smutku, czyste uczucie dociera do świadomości z tysiącem ulotnych odcieni, z tysiącem głębokich oddźwięków nadających mu nasze własne, wyłączone piętno? Gdyby tak się działo, wszyscy bylibyśmy powieściopisarzami, poetami, kompozytorami”⁴⁷. A jednak, dlaczego nie jesteśmy wszyscy ani poetami, ani powieściopisarzami, ani kompozytorami?

Zakończenie

Koncepcja ewolucji twórczej Bergsona – teoria powstawania i rodzenia się nowych form – pozwala widzieć pewne analogie i wspólne podłoże metafizyki świata ewolucyjnego z metafizyką sztuki, a na koniec także z metafizyką o charakterze religijnym.

Techniki twórcze, które charakteryzują pracę artysty „rzeźbiącego swój świat”, mają źródła zarówno w biologiczności, jak i duchowości świata. Ewolucja twórcza jest procesem trwającym nieustannie, stąd trudność czasoprzestrzennego usytuowania jej początków. Dzięki nieustannemu „czystemu trwaniu” istnieje życie, ciągła przemiana materii i form, przechodzenie wzajemne, ruch materii i energii, życia nieorganicznego i organicznego.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 103–104.

Jako podmiot zdolny do tworzenia, artysta jest nie tylko częścią ruchu globalnej ewolucji twórczej. Stoi jakby obok i naprzeciw niej, jego akt jest aktem przeciwnym i alternatywnym wobec ruchu fizycznego. Dzięki temu zderzeniu lub po prostu zatrzymaniu ruchu materii powstaje coś nowego, nowa mieszanina formy i treści.

Pierwszym aktem artysty – odwrotnym do aktu pierwszego poruszyciela – jest zatrzymanie procesu fizycznego w nim samym i skierowanie nagromadzonej we wnętrzu treści na zewnątrz. Najpierw polega to na odwróceniu przebiegów fizycznych na duchowe, a następnie duchowych na fizyczne. Akt mentalizacji-asymilacji jest uzupełniony przez materializację treści w nowej formie – akcie twórczym.

Artysta, ponieważ odważył sprzeciwić się ruchowi materii i celowej, przyczynowo-skutkowej ewolucji rozpoczętej przez ruch Boga, musi zbudować alternatywną formę-materię, alter-świat dla swojej alter-ewolucji. To wycofanie się z świata realnego jest wędrówką mistyczną, opisywaną niekiedy jako demoniczna, urojona i psychotyczna, w czasie której twórca wyłania z siebie swoje dzieło. Odbudowuje nowy „para-fizyczny”, a nawet „para-organiczny” świat, który żyje własnym losem.

Literatura

- Bergson H., *Dwa źródła moralności i religii*, przedmowa B. Skarga, przeł. P. Kostyło i K. Skorupski, Znak, Kraków 1993.
- Bergson H., *Energia duchowa*, przeł. K. Skorupski, P. Kostyło, IFiS PAN, Warszawa 2004.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, wstęp L. Kołakowski, Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Bergson H., *Mysł i ruch. Dusza i ciało*, przeł. P. Beylin i K. Błeszyński, PWN, Warszawa 1963.
- Bergson H., *O bezpośrednich danych świadomości*, przeł. K. Bobrowska, Księgarnia E. Wende i S-ka, Warszawa 1913.
- Bergson H., *Oeuvres. Editions du centenaire*, ed. A. Robinem, PUF, Paris 1959.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, KR, Kraków 1995.
- Borzym S., *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, IFiS PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1984.
- Ingarden R., *Intuicja i intelekt u Henryka Bergsona – przedstawienie teorii i próba krytyki*, (w:) *Z badań nad filozofią współczesną*, PWN, Warszawa 1963, s. 11–191.
- Kłoskowski K., *Filozofia ewolucji i filozofia stworzenia*, ATK, Warszawa 1999.
- Kobierzycki T., *Gnothi Seauton: dusza, charakter, jaźń, osobowość, osoba. Dzieje pięciu pojęć*, AMFC, Warszawa 2001.
- Kobierzycki T., *Od twórczości do osobowości*, Stakroos, Warszawa 1995.
- Kołakowski L., *Bergson*, PWN, Warszawa 1997.
- Romanowski H., *Renan i Bergson*, Warszawa 1931.
- Sobeski M., *Filozofia sztuki. Dzieje estetyki. Zagadnienie metody. Twórczość artysty*, Fisher i Majewski, Poznań 1924.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka Bergsona i sztuka jego czasów*, (w:) *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972, s. 409–418.