

Międzyuczelniany Instytut Filozofii i Socjologii w Lublinie

Bohdan DZIEMIDOK

**Spór o naturę przeżyć emocjonalnych doznawanych podczas
obcowania z dziełem sztuki**

Проблема эмоциональных переживаний ощущаемых во время общения
с произведением искусства

Controversy over the Emotional Experience Resulting from Contact with the Work
of Art

We współczesnej myśli estetycznej dość powszechne jest przekonanie, że problematyka przeżyć estetycznych należy do najbardziej fundamentalnych zagadnień estetyki.¹ Nie powstała jednak dotąd taka teoria przeżycia estetycznego, która zyskałaby sobie uznanie jeśli nie wszystkich, to przynajmniej większości estetyków. We wszystkich podstawowych kwestiach teorii przeżycia estetycznego istnieją odmienne lub wręcz wykluczające się koncepcje.

Do kontrowersyjnych zagadnień należy również, rozważany w tej pracy, problem roli czynników emocjonalnych w przeżyciu estetycznym. Znaczna większość teoretyków skłonna jest jednak przyznać, że zjawiska emocjonalne (bardzo różnie zresztą rozumiane) odgrywają ważną rolę w przeżyciach uznawanych za estetyczne.

Przeżycia emocjonalne należą do najbardziej złożonych i wciąż jeszcze niedostatecznie zbadanych czynników życia psychicznego.² W psychologii nie istnieje dotąd ani powszechnie przyjęta koncepcja zjawisk emocjonalnych, ani jednolite rozumienie podstawowych pojęć (np. jedni badacze odróżniają uczucia od emocji, inni zaś używają tych pojęć zamiennie), ani uniwersalna i niepodważalna klasyfikacja tych zjawisk.

Rozstrzygnięcie powyższych kwestii, lub przynajmniej ustosunkowanie się do głównych koncepcji zjawisk emocjonalnych przekracza zakres tej pracy i kompetencje jej autora. Obszerny, analityczny przegląd głównych teorii emocji dokonany został przez J. Reykowskiego w książce *Eksperymentalna psychologia emocji*.³ Na ustaleniach Reykowskiego opierają się w pewnej mierze rozbocze rozróżnienia pojęciowe przyjęte w tej pracy.

¹ Przekonanie to ma szczególnie wielu zwolenników wśród estetyków anglosaskich. Por. np. J. Hospers: *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946, s. 3; J. Stolnitz: *Aesthetics and Philosophy of Art*, Boston 1960, s. 32; H. Osborne (ed): *Aesthetics*, Oxford 1972, s. 5 i 11.

² J. Reykowski, autor monografii podsumowującej dorobek współczesnej psychologii emocji, stwierdza, że stan wiedzy w tym zakresie wciąż jeszcze nie pozwala na ujęcie jej w poprawny system teoretyczny. Por. Reykowski: *Eksperymentalna psychologia emocji*, wyd. II, Warszawa 1974, s. 7.

³ Por. *Ibid.*, s. 16—43.

Przy referowaniu poglądów poszczególnych autorów zachowana będzie oczywiście terminologia przez nich przyjęta. Jednak dla formułowania problemów i wyrażania stanowiska autora tego artykułu konieczne jest zaproponowanie przynajmniej dwóch ustaleń terminologicznych. Po pierwsze, tak podstawowe terminy jak: „emocje”, „uczucia”, „wzruszenia” używane będą zamiennie. Odróżnianie „emocji” od „uczuć”⁴ nie jest bowiem przyjęte powszechnie jako obowiązujące we współczesnej psychologii. Po drugie, rodzajowe pojęcie „przeżycia (zjawiska) emocjonalnego” rozumiane będzie bardzo szeroko, obejmować będzie bowiem emocje (uczucia), afekty i nastroje.

Zadaniem pracy jest problemowe przedstawienie poglądów polskich estetyków okresu międzywojennego dotyczących kwestii miejsca, roli i specyfiki przeżyć emocjonalnych doznawanych podczas estetycznego obcowania z dziełami sztuki.⁵ Problemowe ujęcie przedstawionego materiału pozwala wyróżnić w pracy dwa zasadnicze zagadnienia:

I Miejsca i roli czynników emocjonalnych w procesie obcowania estetycznego z dziełem sztuki,

II Specyfiki tzw. „emocji (uczuć) estetycznych” wzbudzonych przez dzieło sztuki.

Ad I. Rozstrzygnięcie zagadnienia miejsca i roli czynników emocjonalnych w estetycznym obcowaniu z dziełem sztuki wymaga, jak sędzę, odpowiedzi na następujące pytania:

1. Czy reakcja emocjonalna jest istotnym i koniecznym składnikiem każdego przeżycia estetycznego, czy też jest to czynnik drugorzędny i nie zawsze konieczny? Pozytywna odpowiedź na powyższe pytanie prowadzi do pytania następnego:

2. Czy przeżycie estetyczne wzbudzone przez dzieło sztuki może zostać sprowadzone do reakcji emocjonalnych (elementarnych emocji (uczuć) estetycznych lub złożonych przeżyć emocjonalnych)?

3. Które z wyróżnionych przez psychologię głównych odmian przeżyć emocjonalnych (emocje, afekty i nastroje) odgrywają szczególnie ważną rolę w procesie obcowania z dziełem sztuki?

4. Czy rozważany problem może znaleźć jedno uniwersalne rozwiązanie wspólne dla wszystkich odmian przeżyć estetycznych, zupełnie niezależnie od panującego typu kultury, rodzaju i gatunku sztuki oraz osobistych predyspozycji odbiorcy?

Dla omawianego w tej pracy problemu najistotniejsze są odpowiedzi na pytanie pierwsze oraz, organicznie z nim związane lecz dalej idące, pytanie drugie. Każdy, kto na pytanie drugie odpowiada pozytywnie, zajmuje tym samym stanowisko radykalnego emocjonalizmu w teorii przeżyć estetycznych i w sposób oczywisty nie może negować istotnej roli czynników emocjonalnych w obcowaniu z dziełem sztuki.

Ad II. Rozstrzygnięcie zagadnienia specyfiki emocji (uczuć) estetycznych lub, przy bardziej ostrożnym ujęciu, zagadnienia specyfiki reakcji uczuciowych

⁴ Rozróżnienie to jest dość powszechnie przyjęte w psychologii radzieckiej. Por. np. A. Smirnow, A. Leontiew, S. Rubinsztein, B. Tiepłow: *Psychologia*, Warszawa 1966, s. 365; G. Szingarow: *Emocji i czuństwa jak forma otażenija dziejstwitelności*, Moskwa 1971, s. 148—158; Rozróżnienie powyższe zostało zaaprobowane również przez niektórych psychologów polskich. Por. np. S. Szuman: *Zagadnienie psychologii uczuć w świetle nauki Pawłowa*, Poznań 1956.

⁵ Przeżycia estetyczne wzdzone przez przedmioty pozaestetyczne (np. twory przyrody lub przedmioty użytkowe) interesować nas będą w mniejszym stopniu.

wchodzących w skład przeżycia estetycznego nie jest możliwe bez próby udzielenia odpowiedzi na następujące pytania:

1. Czy istnieje specjalna odmiana (gatunek) emocji estetycznych różniących się jakościowo od emocji pozaestetycznych? Czy istnieją emocje (uczucia) *sui generis* estetyczne? Czy też każda emocja może stać się emocją estetyczną, jeśli spełniony zostanie jakiś konieczny i wystarczający warunek (np. jeśli dane uczucie doznawane jest w postawie estetycznej)?

2. Czy każda emocja doznawana w trakcie estetycznego obcowania z dziełem sztuki ma naturę estetyczną, czy też doznajemy wówczas obok emocji swoiście estetycznych również emocji pozaestetycznych (życiowych)? Czy istniejące teoretyczne i praktyczne możliwości odróżnienia tych dwóch odmian emocji?

3. Czym się różnią emocje estetyczne od emocji życiowych (pozaestetycznych)?

4. Jeśli nie można mówić o istnieniu emocji swoiście estetycznych, to być może, uzasadnione jest pytanie o specyfikę emocji doznawanych w trakcie obcowania z dziełem sztuki (wchodzących w skład przeżyć estetycznych wzbudzonych przez sztukę) w stosunku do analogicznych emocji doznawanych w życiu (poza przeżyciem estetycznym)? Dlaczego np. w sztuce chętnie szukamy emocji (uczuć), których unikamy w życiu?

5. Na czym polega (w czym się ujawnia) specyfika emocji stanowiących składnik przeżycia estetycznego?

Referowanie koncepcji polskich estetyków dwudziestolecia rozpocznę od przedstawienia poglądów tych autorów, którzy reprezentują stanowisko konsekwentnego emocjonalizmu estetycznego. Jeśli uznać, że emocjonalistyczne stanowisko w teorii przeżyć estetycznych zajmuje ten, kto bądź sprowadza przeżycie estetyczne do procesów emocjonalnych, bądź też uznaje te czynniki za najistotniejszy składnik omawianego przeżycia, to za emocjonalistów uchodzić mogą autorzy reprezentujący bardzo różne, a często nawet przeciwstawne orientacje aksjologiczne i metodologiczne, np. moralista L. Tołstoj, formalisci C. Bell i R. Fry, ekspresjonści E. Veron i C. J. Ducasse, a także naturalisci J. Dewey i S. C. Pepper, jungista H. Read oraz marksiści: L. Wygotskij, G. Szin-garow i L. Nowikowa. Wśród polskich teoretyków okresu dwudziestolecia międzywojennego za reprezentantów emocjonalizmu w teorii przeżyć estetycznych uznani być mogą: Władysław Witwicki, Tadeusz Czeżowski i Leon Petrażycki. Najbardziej rozwiniętą emocjonalistyczną koncepcję przeżyć estetycznych stworzył we wspomnianym okresie Władysław Witwicki.

EMOCJONALIZM WŁADYSŁAWA WITWICKIEGO

Władysław Witwicki był w Polsce najwybitniejszym reprezentantem psychologii introspekcyjnej. Za estetyka nigdy się nie uważał, ale fundamentalnej problematyce estetyki poświęcił w swoich pracach wiele miejsca. Nie bez racji więc uważany jest za czołowego reprezentanta estetyki psychologicznej w polskiej myśli omawianego okresu. Problematyka przeżyć estetycznych stanowiła jeden z głównych wątków w refleksji estetycznej Witwickiego.⁶

⁶ Poglądy estetyczne W. Witwickiego były omawiane przez kilku autorów. Por. S. Dziamski: *O subiektywizmie w wersji psychologicznej w polskiej myśli estetycznej XX wieku*, Poznań 1968; J. Rybicki: *Teoria przeżyć i wartości estetycznych Władysława Witwickiego*, „Studia Estetyczne”, t. VIII, Warszawa 1971, s. 189—208; B. Dziedidok: *Teoria zjawisk estetycznych Władysława Witwickiego*, „Ann. Univ. Mariae Curie-Skłodowska”, 1973, sectio F, vol. XXVIII, s. 23—46.

Elementarne uczucia estetyczne

Najprostszą formą przeżyć estetycznych i najistotniejszym składnikiem bardziej skomplikowanych ich odmian są, według Witwickiego, uczucia estetyczne. W obu tomach swej *Psychologii* (szczególnie zaś w tomie II) poświęca on wiele miejsca ogólnej charakterystyce natury uczuć, ich znaczenia życiowego oraz klasyfikacji podstawowych odmian przeżyć uczuciowych.

W odróżnieniu o wielu innych reprezentantów psychologii introspekcyjnej (np. W. Wundta, E. B. Titchenera lub Władysława Heinricha), Witwicki nie uznawał uczuć za osobną klasę zjawisk psychicznych. Uczucia są, według niego, rodzajem wrażeń zmysłowych.⁷

Podobnie jak wielu innych psychologów, Witwicki wyróżnia dwa zasadnicze rodzaje uczuć prostych: przyjemność i przykreść.⁸ Dzieli on również uczucia na autopatyczne i heteropatyczne. Stanami autopatycznymi są uczucia doznawane bez koniecznego związku z innymi istotami żywymi, „bez względu na myśl o stosunku walki lub spółki z innymi istotami żywymi”.⁹ Uczucia heteropatyczne zaś rodzą się właśnie na tle współzycia z innymi istotami żywymi. Interesujące nas uczucia estetyczne zalicza autor *Psychologii* do grupy stanów autopatycznych. Uczucia autopatyczne dzieli ze względu na stosunek ich do przedmiotu, na przekonaniowe i przedstawieniowe. Przekonaniowe łączą się z wiarą w rzeczywiste istnienie przedmiotu, którego dotyczą. Dla uczuć przedstawieniowych natomiast, sprawa istnienia lub nieistnienia ich przedmiotu nie jest istotna; dla ich wzbudzenia wystarczy przedstawienie przedmiotu.

Następnie wyróżnia Witwicki trzy rodzaje uczuć przedstawieniowych w zależności od tego, z czym są one związane: z przedmiotem, którego dotyczą, z samym aktem przedstawień, czy wreszcie z treścią przedstawień. Odmianą uczuć przedstawieniowych związanych z treścią przeżyć są właśnie **u c z u c i a e s t e t y c z n e**.

Zainteresowania estetyczne — to zainteresowania treścią przeżyć, a „elementarnymi uczuciami estetycznymi nazywamy stany przyjemne i stany przykre, które przeżywamy, kiedy skupiamy uwagę na treści naszych przeżyć i cieszymy się lub brzydymy wyglądem przedmiotów i sytuacji bezpośrednio. To znaczy: nie ze względu na jakiś świadomy cel, inny niż sam wygląd. Innymi słowy, kiedy zajmujemy postawę estetyczną.”¹⁰ Znacznie krótszą i prostszą definicję uczuć estetycznych podaje Witwicki w opublikowanej w 1947 r. broszurze pt. *Uczucia estetyczne*. „Uczucia przyjemne lub przykre — pisze tam — które przeżywamy w związku z wyglądem przedmiotów, nazywają się uczuciami estetycznymi”.¹¹ Uczucia estetyczne mogą, jego zdaniem, dotyczyć bądź treści poszczególnych wrażeń zmysłowych, bądź też pewnych układów spoiw, złożonych z prostych jakości zmysłowych. Witwicki jest przy tym przekonany, że należy zerwać z poglądami, iż tylko wzrok i słuch pozwalają nam doznawać uczuć estetycznych. Przez przeszło 25 lat dowodził, że także inne zmysły, takie jak dotyk, węch i smak mogą dostarczać przeżyć estetycznych. Już w 1921 r. w komentarzu do platońskiego *Hippiasza większego* kwestionował on słuszność poglądu wypowiedzianego w tym dialogu przez Sokratesa,

⁷ Por. W. Witwicki: *Psychologia*. Do użytku słuchaczy wyższych zakładów naukowych, t. I, Lwów 1930, s. 204—208.

⁸ Por. *Ibid.*, s. 219.

⁹ Witwicki: *Psychologia*, t. II, s. 76.

¹⁰ *Ibid.*, s. 130.

¹¹ W. Witwicki: *Uczucia estetyczne*, Warszawa 1947, s. 4.

że „przeżycia węchowe nie mogą stanowić materiału dla stanów estetycznych”. Przekonanie to nie może być, jak sądzi, uznane za odkrycie prawdy wiecznej i nie powinno być traktowane jako niepodważalny dogmat. Nie mówiąc o „pięknie zapachów” i „pięknie dotykowym” Grecy „ciasno używali wyrazu piękno. Nas dziś nic nie może zmusić do używania wyrazu «piękno» w tym samym greckim zakresie”.¹²

Do problemu tego wraca Witwicki zarówno w *Psychologii*, jak też w *Uzuciach estetycznych*. Nie kwestionuje faktu, że dzieła sztuki przemawiają albo do uszu, albo do oczu, uważa jednak, że fakt ten nie może być dostatecznym uzasadnieniem dla popularnego poglądu, że „jedynie tylko barwy, kształty i dźwięki mogą być piękne — a dotknięcia, wonie, smaki tylko przyjemne”.¹³ Pogląd ten ma, jego zdaniem, charakter czysto konwencjonalny, nie widać bowiem „rzecowego powodu, dla którego by tylko w dziedzinie dwóch zmysłów można było mówić o pięknie”.¹⁴ Po pierwsze, „skojarzenia dotykowe, węchowe, smakowe, skórne są ważnymi składnikami estetycznymi wyglądu przedmiotów widzianych. Kombinacje marmuru gładkiego i łupanego w rzeźbie zawdzięczają swój efekt estetyczny skojarzeniom dotykowym. Dobrze malowane róże zdają się pachnąć i to nie jest obojętne dla wartości obrazu”.¹⁵ Po drugie zaś, możemy mówić nie tylko o pięknej barwie czy pięknym dźwięku, lecz także o „pięknej woni”, pięknie dotykowym lub smakowym czy też nawet o pięknym kompleksie wrażeń nastrojowych. „Dobre perfumy pachną pięknie i zestawienia woni bywają harmonijne albo niezgodne, podobnie jak zestawienia dźwięków. Tak samo wonie ze smakami jedne się godzą, a drugie nie. Rosół nie powinien pachnąć różami ani kiełbasa bżem, bo to nie będą zestawienia piękne.”¹⁶

Doznania smakowe też mogą mieć, zdaniem autora *Psychologii*, charakter estetyczny. Cukierki, czekoladki i bakalie nazywa on „pięknymi kombinacjami smakowo-węchowymi do oglądania językiem”.

Nie inaczej jest z wrażeniami dotykowymi, np. zabytkowe oprawy dawnych książek (aksamit, perłowa masa, gładka skóra itp.) „były powabne dla rąk — nie tylko dla oczu”.¹⁷

Uzucia estetyczne mogą więc występować w każdej dziedzinie wrażeń zmysłowych. Doznajemy ich zawsze wtedy, gdy przyjemności lub przykrości wywołane są nie przez przedmioty naszych wrażeń, lecz przez treść tych wrażeń. „Zatem nie ma powodu mówić o uczuciach estetycznych jedynie tylko w zakresie wzroku i słuchu. Każde wrażenie zmysłowe z wyjątkiem bardzo silnych bólów i wstrętów może się stać materiałem dodatnim przeżycia estetycznego, jeżeli zwrócimy uwagę na jego treść, wyosobnimy ją od reszty przeżyć, albo włączymy ją w jakąś całość zajmującą i oddamy się jej oglądaniu. Smakosz, który się lubuje w smakach i zna się na nich, czerpie stąd również zadowolenie estetyczne.”¹⁸ Jest to wyraźnie emocjonalistyczna i hedonistyczna koncepcja przeżyć estetycznych.

¹² Por. Objaśnienia i uwagi Witwickiego do *Hippiasza większego* Platona, Warszawa 1958, s. 141.

¹³ Witwicki: *Psychologia*, t. II, s. 89.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ Witwicki: *Uzucia estetyczne*, s. 5.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ Witwicki: *Psychologia*, t. II, s. 89—90.

Złożone przeżycia estetyczne

Elementarne uczucia estetyczne wywoływane przez bodźce proste i jednorodne, np. przez treść jakiegoś konkretnego wrażenia zmysłowego, rzadko występują jako przeżycie samodzielne. Najczęściej są one składnikami bardziej złożonych stanów estetycznych. Ponieważ zaś tylko elementarne uczucia estetyczne są prostymi i czystymi przyjemnościami lub przykrościami, przeżycia estetyczne — to najczęściej uczucia złożone i mieszane, a właściwie całe procesy uczuciowe, niejednorodne pod względem zabarwienia i jakości. Jako przykłady złożonych uczuć estetycznych wymienia Witwicki „przeżycie komizmu lub tragizmu”.¹⁹ Tragizm np. „mieści w sobie” tak różnorodne uczucia, jak „strach, litość, współczucie, a zarazem pochwałę, uznanie, sympatię dla bohatera”.²⁰ Podobnie złożone są również inne doznania estetyczne, będące z reguły przeżyciami mieszanymi, „w których przyjemność występuje jednocześnie z przykrością, rozkosz z bólem”.²¹ Niekiedy przyjemność i przykrość wchodzące w skład złożonego przeżycia estetycznego są tak organicznie ze sobą związane, że zlewają się wzajemnie, tworząc sploty lub stopy uczuciowe. „Takimi splotami uczuciowymi są, z reguły, przeżycia estetyczne w obcowaniu z przedmiotami naturalnymi lub z dziełami sztuki. Rzadko kiedy treść dzieła wolna jest od składników przykrych — gotowa być wtedy mdła i bez smaku, ale najczęściej przykrość składowa tonie w dodatnim uczuciu wywołanym przez piękną całość.”²²

W złożonych, pozytywnych przeżyciach estetycznych przyjemność nie przestaje być czynnikiem dominującym. W złożonych stanach estetycznych przyjemności i przykrości nie tylko łączą się czy stapiają ze sobą — mogą one wzmacniać się wzajemnie i dlatego przez odpowiednie stopniowanie lub zestawianie uczuć różnych, a nawet przeciwnych, można osiągnąć efekt silniejszy, na mocy prawa kontrastu uczuciowego. Prawo to formułuje Witwicki następująco: „Uczucie przyjemne i przykre staje się silniejsze, jeżeli kontrastuje i innym współczesnym lub poprzedzającym przeciwnej jakości, a nawet przyjemne z innym mniej przyjemnym, albo przykre z innym mniej przykrym”.²³

Wszyscy ci twórcy, których dzieła wywołują intensywne przeżycia, liczą się z tym prawem w swej praktyce twórczej. Biorą je np. pod uwagę muzycy, gdy rozwiązują problem dysonansów, wiedzą bowiem, że „harmonijny akord jest jeszcze miłszy dla ucha, niż normalnie, jeżeli go bezpośrednio poprzedza dysonans. I na odwrót”.²⁴ Podobnie, pisarze oraz twórcy teatralni i filmowi zdają sobie sprawę, że „sytuacja straszna jest tym bardziej straszna, jeżeli ją poprzedza nastrój błazeński, komizm. Stąd używany środek sceniczny u Sofoklesa, Szekspira czy Słowackiego: wprowadzenie błaznów, figur i scen zabawnych tuż przed okropnościami. U Sienkiewicza niekiedy, a bez porównania częściej, jeżeli nie stale, u Żeromskiego — tylko na to oglądamy sielanki, żeby mieć później tym wyraźniejszy smak krwi i grozę brutalnej zbrodni. Toż samo w noweli rosyjskiej.”²⁵ Prawo to tłumaczy również urok i niebywałą popularność happy endu po przeżytych niebezpieczeństwach. „W nowelach,

¹⁹ *Ibid.*, s. 2.

²⁰ *Ibid.*, s. 48.

²¹ *Ibid.*, t. I, s. 217.

²² *Ibid.*, t. II, s. 47.

²³ *Ibid.*, s. 43.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

powieściach, filmach stosują też nierzadko ten efekt, że pomyślne zakończenie poprzedza właśnie największa groza, trwoga, przykrości omal że nie rozpacz".²⁶

Jeżeli podniety są jednego rodzaju, (np. mają charakter w różnym stopniu przyjemny), to należy je, by zyskać przyjemność możliwie największą, układać w szeregu od najmniejszej ku największej: „każda przyjemność umieszczona w takim szeregu, zyskuje pewną nadwyżkę dzięki kontrastowi z poprzedzającą mniejszą, stąd cały szereg jest w tych warunkach maksymalnie przyjemny”.²⁷

Mimo wielu ciekawych spostrzeżeń i uwag szczegółowych psychologia przeżyć estetycznych W. Witwickiego jest teorią jednostronną i uproszczoną. Jest to koncepcja hedonistyczna i sensualistyczno-emocjonalistyczna. Jednostronność jej ujawnia się nie tylko w konsekwentnym hedonizmie, lecz jeszcze silniej w przekonaniu o czysto uczuciowym charakterze przeżyć estetycznych. Przeżycia estetyczne są dla Witwickiego zawsze uczuciami prostymi lub złożonymi (procesami uczuciowymi). Złożoność przeżyć estetycznych polega, jego zdaniem, przede wszystkim na niejednorodności uczuciowej, na tym, że przyjemności są w nich zmieszane z przykrościami. Nawet w najbardziej złożonych i bogatych przeżyciach estetycznych Witwicki nie dostrzega elementów refleksji, nie dostrzega aktywności intelektualnej odbiorcy. Jego koncepcja swoistości i struktury przeżycia estetycznego znacznie ustępuje pod tym względem koncepcjom innych polskich teoretyków przeżyć estetycznych okresu dwudziestolecia, traktujących estetykę jako główny lub jeden z podstawowych przedmiotów zainteresowania badawczego.

Emocjonalizm i aintelektualizm zaprezentowane przez Witwickiego w teorii przeżyć estetycznych są, pod pewnym względem, częściową kontynuacją tradycji Edwarda Abramowskiego, mimo wszystkich różnic, jakie zachodzą między teoriami tych autorów. Nawet jednak i w ten kwestii stanowiska ich są tylko częściowo zbieżne. Są to różne odmiany aintelektualizmu w teorii przeżyć estetycznych. Abramowski, mimo wyraźnego i zdecydowanego aintelektualizmu w tej kwestii (zawieszenie czynności intelektu uznawał za podstawowy warunek doznawania przeżyć estetycznych), podkreślał równocześnie doniosłą wartość poznawczą przeżyć estetycznych, Witwicki natomiast kwestionował w zasadzie poznawcze walory sztuki i percepcji estetycznej.

TADEUSZ CZEŻOWSKI O „UCZUCIACH ESTETYCZNYCH”

Za przedstawiciela emocjonalizmu w teorii przeżyć estetycznych może być również uznany filozof i logik Tadeusz Czeżowski. Jego koncepcja „uczuc estetycznych” jest bliska (nie identyczna jednak) teorii Witwickiego. Swoje poglądy na ten temat wyraził Czeżowski w *Propedeutyce filozofii* (1938). W rozwinętej i nieznacznie skorygowanej postaci powtórzył je w powojennych, rozszerzonych i poprawionych edycjach tej pracy, wydanej pod zmienionym tytułem: *Główne zasady nauk filozoficznych* (1946 i 1959). Przy referowaniu poglądów Czeżowskiego uwzględnione będą edycje: pierwsza (1938) i ostatnia (1959).

Już w *Propedeutyce* autor wyróżnił uczucia proste, czyli „uczucia zmysłowe” („przyjemności lub przykrości dołączające się do wrażeń zmysłowych”).²⁸ W przeciwieństwie do Witwickiego Czeżowski nie sprowadza jednak uczuć prostych do przyjemności lub przykrości. W skład każdego uczucia wchodzi,

²⁶ *Ibid.*, s. 44.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ Por. T. Czeżowski: *Propedeutyka filozofii*, Lwów 1938.

według niego: jakości uczuciowe, czyli przyjemność lub przykrość oraz przekonanie lub przedstawienie, stanowiące podstawę psychologiczną jakości uczuciowych. Każde uczucie ma swój „przedmiot intencjonalny” dany przez podstawę psychologiczną, tzn. „przedstawiony w przedstawieniu lub stwierdzony w przekonaniu”.²⁹

Wszystkie uczucia dzieli filozof na dwie grupy: „uczucia przedmiotowe” i „uczucia doznaniowe”. Jeśli uczucia skierowane są ku przedmiotom przedstawienia lub przekonania, mamy wówczas do czynienia z „uczuciami przedmiotowymi”, jeśli natomiast skierowane są ku samemu doznaniu (przedmiotem intencjonalnym uczucia staje się jego własna podstawa psychologiczna), „to są to uczucia doznaniowe lub funkcyjne”.³⁰ Do tej grupy właśnie, obok uczuć „introspekcyjnych” i „instynktywnych”, należą wspomniane już „uczucia zmysłowe”.

Interesujące nas „uczucia estetyczne” zalicza Czeżowski do uczuć przedmiotowych. „Uczucia przedmiotowe — pisze autor — dzielimy na uczucia estetyczne, czyli upodobania, i uczucia wartości, czyli wzruszenia”.³¹ Cechą wspólną uczuć przedmiotowych jest to, że składnikiem zarówno wzruszeń jak też upodobań jest ocena; można by je przeto nazwać „uczuciami oceny”.³²

Wzruszenia są, zdaniem Czeżowskiego, uczuciami przekonaniowymi, ponieważ warunkiem ich powstania jest przekonanie o istnieniu przedmiotu uczucia. Uczucia estetyczne natomiast są uczuciami przedstawieniowymi ze względu na to, że przedstawienie przedmiotu, ku któremu kieruje się uczucie estetyczne, jest warunkiem wystarczającym doznawania tego uczucia. Przedmiot uczucia estetycznego nie musi istnieć realnie i nie musi być postrzegany, wystarczy jeśli jest wyobrażony. Dalszymi cechami uczuć estetycznych są, według autora *Propedeutyki*, bezinteresowność i kontemplacyjność. Czeżowski podziela więc dość popularne w estetyce przekonania (wywodzące się od Kanta i Schopenhauera), upatrujące w kontemplacyjności i bezinteresowności przeżyć estetycznych ich istotne i swoiste właściwości. Bezinteresowność uczuć estetycznych rozumie autor w tym sensie, że „nie wywołują one postępowania, które miałyby za cel zrealizowanie, pozyskanie czy utrwalenie przedmiotu uczucia”.³³

Problematyka estetyczna nigdy nie zajmowała wiele miejsca w pracach naukowych Czeżowskiego. Nic więc dziwnego, że nie znajdujemy u niego rozwiniętej teorii przeżycia estetycznego. Zreferowane myśli dotyczące uczuć estetycznych zostały wypowiedziane przy okazji ogólnej, na użytek podręcznika filozofii przeznaczonej, charakterystyki uczuć. Materiał ten pozwala przypuszczać, że Czeżowski sprowadza przeżycie estetyczne do „uczuć estetycznych”, czyli uczuć złożonych, przedmiotowych, przedstawieniowych, bezinteresownych i kontemplacyjnych, których istotnymi składnikami są przedstawienia przedmiotu, jego ocena oraz przyjemność lub przykrość. Zreferowane rozważania Czeżowskiego nie dają jednak dostatecznych podstaw, by można było określić, jakie jest stanowisko tego autora wobec innych ważnych problemów teorii przeżycia estetycznego. Na przykład czy, jego zdaniem, przeżycia wzbudzone przez dzieło sztuki sprowadzalne są do uczuć estetycznych, czy też uczucia te stanowią tylko istotny składnik przeżycia doznawanego podczas estetycznego obcowania z dziełem sztuki? Czeżowski nie udziela więc

²⁹ T. C z y ż o w s k i: *Główne zasady nauk filozoficznych*, Wrocław 1959, s. 190.

³⁰ Por. *Ibid.*, s. 190—192.

³¹ *Ibid.*, s. 192.

³² Por. *Ibid.*, s. 197.

³³ T. C z e ż e w s k i: *Propedeutyka...*, s. 123.

bezpośredniej, pełnej i jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o miejsce i rolę czynników emocjonalnych w procesie estetycznego obcowania z dziełem sztuki.

Mimo różnic zachodzących między stanowiskami Witwickiego i Czeżowskiego, różnic ujawniających się zarówno w ogólnej teorii zjawisk emocjonalnych, jak też w rozumieniu „emocji (uczuć) estetycznych”, jedna cecha niewątpliwie je łączy. Łączy je mianowicie skłonność do wyolbrzymiania roli czynników emocjonalnych w przeżyciu estetycznym, tendencja do sprowadzania przeżyć estetycznych do określonej odmiany przeżyć emocjonalnych, do uczuć estetycznych *sui generis*. Ten emocjonalny punkt widzenia może znaleźć częściowe uzasadnienie w odniesieniu do najprostszych postaci pozaarty- stycznych doznań estetycznych. Stanowisko to nie da się jednak utrzymać jako uniwersalna koncepcja przeżyć estetycznych wzbudzanych przez sztukę. Jeśli nawet istnieją elementarne lub nierozwinięte formy przeżyć wzbudza- nych przez dzieła sztuki pewnego typu, takich które mają wyłącznie zmysło- wo-emocjonalną naturę i wyzbyte są z elementów refleksji, aktywności inte- lektu i wyobraźni, to nie mogą one stanowić uniwersalnego modelu przeżyć estetycznych doznawanych w obcowaniu ze sztuką.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ O „UCZUCIU METAFIZYCZNYM” ORAZ O „UCZUCIACH ŻYCIOWYCH” DOZNAWANYCH W TRAKCIE OBCOWANIA Z DZIEŁEM SZTUKI

S. I. Witkiewicz traktował przeżycia estetyczne jako skomplikowany nie- jednorodny i wielofazowy proces psychiczny, którego ostatecznym celem jest doznanie, w jego kulminacyjnej fazie, „uczucia metafizycznego” umożliwia- jącego bezpośrednio, uczuciowe pojmowanie „Tajemnicy Istnienia”.³⁴

Przedstawienie, nawet skrótowe, podstawowych założeń i twierdzeń onto- logicznych S. I. Witkiewicza wykracza poza granice tej pracy.³⁵ Należy jednak kilka zdań poświęcić Witkiewiczowskiej charakterystyce pojęcia istnienia. Jest ono jego główną kategorią filozoficzną, z której stara się on wyprowadzić pozostałe zasadnicze tezy i pojęcia swego systemu filozoficznego. Pojęciami implikowanymi przez pojęcie istnienia są, zdaniem Witkiewicza, jedność i wie- lość.³⁶ Jedność i wielość są istotnymi konstytutywnymi cechami istnienia i to zarówno Istnienia jako całości, jak też elementów tej całości, którymi są IP (istnienia poszczególne). W jaki sposób możliwe, konieczne nawet, jest współ- istnienie i ścisłe powiązanie tych przeciwieństw (jedności i wielości) pozostaje tajemnicą, którą Witkiewicz nazywa Tajemnicą Istnienia. Tajemnica Istnienia

³⁴ Koncepcję przeżycia estetycznego S. I. Witkiewicza przedstawiła w sposób, jak dotąd, najpełniejszy K. Kowalik: *Koncepcja procesu twórczego i percepcji dzieła sztuki w este- tyce Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Studia Estetyczne”, t. X, Warszawa 1973, s. 128—131; Por. również B. Szymańska: *Teoria przeżyć Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Studia Estetyczne”, t. VIII, Warszawa 1971, s. 176.

³⁵ O poglądach ontologicznych Witkiewicza pisał m. in. T. Kotarbiński, J. Leszczyński, B. Mi- chalski, K. Pomian, J. Sarna. Por. T. Kotarbiński: *Filozofia Stanisława Ignacego Witkie- wicza* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, Warszawa 1957; J. Leszczyński: *Filozofia metafizycznego niepokoju* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek...*, op. cit.; B. Michalski: *System „Ontologii ogólnej” S. J. Witkiewicza* [w:] *Studia o Stanisławie Igna- cym Witkiewiczu*, Warszawa 1972, 4. K. Pomian: *Człowiek wśród rzeczy*, Warszawa 1973, s. 181 i n.; w J. W. Sarna: *O obiektywną interpretację filozofii Stanisława Ignacego Witkie- wicza*, „Studia Filozoficzne”, nr 8, 1974, s. 79—90.

³⁶ Por. S. I. Witkiewicz: *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcia istnienia*, Warszawa 1935.

dotyczy więc powiązania istotnych cech istnienia, dotyczy jedności w wielości jako istoty istnienia.

Istotą każdego prawdziwego dzieła sztuki jest natomiast forma estetyczna, czyli „Czysta Forma” rozumiana przez Witkacego jako „konstrukcja dowolnych elementów, a więc dźwięków, barw, słów lub działań”, musi to być jednak taka konstrukcja, która jest „pewną wielością elementów ujętych w jedność, w całość”.³⁷ Jedność elementów stanowiących konstrukcję artystyczną nie może być przy tym sprowadzona do innych pojęć, ani też w inny sposób racjonalnie wyjaśniona. Witkiewicz definiuje ją jako „pewną jedność wielości, posiadającą cechę jedności samą w sobie”.³⁸ Obcowanie z dziełami Czystej Formy wzbudza u czytelników, widzów i słuchaczy uczucie metafizyczne.³⁹ Uczucie metafizyczne wywołane przez dzieło sztuki polega na tym, że odbiorca dzieła doznaje bezpośrednio poczucia jedności osobowości jako pewnej jedności w wielości.⁴⁰ To poczucie jedności osobowości dane bezpośrednio, uczuciowo, jest właśnie „przeżywaniem Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości”.⁴¹

Sztuka umożliwia więc „pojmwanie Tajemnicy Istnienia poprzez konstrukcję wielości elementów”.⁴² Uczucie metafizyczne i pojmwanie Tajemnicy Istnienia nie są przy tym żadnymi ubocznymi pozaestetycznymi efektami obcowania z dziełem sztuki. Witkacy podkreśla kilkakrotnie, że „celem całej sztuki” jest wywołanie „uczuciowego pojmwania Tajemnicy Istnienia”⁴³, że „sztuka jest środkiem do spotęgowania przeżywania jedności osobowości”.⁴⁴ Uczucie metafizyczne jest dla S. I. Witkiewicza najistotniejszym elementem kulminacyjnej fazy przeżycia estetycznego. Do uczucia metafizycznego sprowadza się właśnie głębsza forma zadowolenia estetycznego. Autor *Nowych form w malarstwie* odróżnia bowiem „zadowolenie estetyczne czysto zmysłowe” od „głębokiego zadowolenia estetycznego”, które „daje poczucie jedności w wielości”.⁴⁵ Tę drugą formę zadowolenia estetycznego nazywa również „upojeniem artystycznym” albo „metafizycznym estetycznym zadowoleniem”.⁴⁶ Witkacy określa nawet, w jakiej fazie przeżycia estetycznego doznajemy metafizycznego zadowolenia estetycznego, czyli uczucia metafizycznego. W *Nowych formach w malarstwie* wyróżnia cztery zasadnicze fazy przeżycia estetycznego wzbudzonego przez dzieło sztuki. Przeżycie to rozpoczyna się od pierwszego wrażenia całości dzieła, które pozbawione jest jeszcze świadomości wielości jego części. Pojmwanie elementów dzieła jako części całości i analiza szczegółów stanowi drugą fazę przeżycia estetycznego. Faza trzecia — to proces „całkowania” części utworu i włączenia cząstkowych wrażeń do pierwotnego wrażenia całości, co prowadzi w rezultacie do spotęgowania pierwotnego wrażenia. To stadium przeżycia stanowi jego fazę kulminacyjną, ponieważ faza czwarta polega na zmęczeniu procesem całkowania i osłabieniu ogólnego wra-

³⁷ S. I. Witkiewicz: *Teatr* [w:] *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. I, Warszawa 1974, s. 317.

³⁸ Witkiewicz: *Szkice estetyczne* [w:] *Pisma...*, t. I, s. 166.

³⁹ Sztuka nie jest jedynym źródłem uczuć metafizycznych. Według Witkiewicza, uczucia te mogą być również wzbudzone przez religię, mity, rozmyślania filozoficzne oraz „silne napięcia uczuć życiowych”. Witkiewicz: *Teatr*, op. cit., s. 317.

⁴⁰ Por. *Pisma filozoficzne...*, t. I, s. 10, 187, 317, 372–373.

⁴¹ Witkiewicz: *Teatr*, op. cit., s. 246.

⁴² Loc. cit.

⁴³ *Ibid.*, s. 249.

⁴⁴ Witkiewicz: *Szkice estetyczne*, op. cit., s. 199.

⁴⁵ Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienie* [w:] *Pisma filozoficzne...*, t. I, s. 10.

⁴⁶ Por. *Szkice...*, op. cit., s. 232, Por. również *Nowe formy...* op. cit., s. 75.

zenia.⁴⁷ Wbrew przypuszczeniu niektórych interpretatorów, sugerujących, że uczucie metafizyczne pojawia się po fazie całkowania,⁴⁸ sam Witkacy dwukrotnie (w *Drugiej odpowiedzi recenzentom „Pragmatystów”*, oraz w *Dalszym ciągu polemiki z Leonem Chwistkiem*) stwierdza *explicito*, że „Czysta Forma działa bezpośrednio, wywołując w nas w chwili całkowania (podkr. B. D.) wielości elementów w jedność, spotęgowane «uczucie metafizyczne»”.⁴⁹ Uczucie metafizyczne spełnia w Witkiewiczowskiej koncepcji estetycznego obcowania z dziełem sztuki rolę analogiczną do Ingardenowskiej emocjonalnej odpowiedzi na wartość. Przy tym jest to zawsze pozytywna odpowiedź na wartość, wyraz uznania dla dzieła, ponieważ tylko dzieła Czystej Formy (czyli w koncepcji Witkacego dzieła najwyższej wartości estetycznej) mogą wzbudzić uczucie metafizyczne.

Doznanie uczucia metafizycznego w obcowaniu z dziełem sztuki jest więc sprawdzianem i świadectwem jego wartości artystycznej. Na tym właśnie polega istotne, estetyczne działanie sztuki w odróżnieniu od działania nieistotnego, polegającego na wzbudzaniu „bebehowych wstrząsów” czyli „uczuc zyciowych”.⁵⁰

Witkacy namiętnie i konsekwentnie zwalczał takie interpretacje sztuki, jak też takie rzeczywiste postawy wobec utworów artystycznych, które traktują sztukę jako efektywny środek wzbudzania czy intensyfikowania uczuć życiowych. Odrzucał też, jako niedorzeczne, przypuszczenie, że ludzie mogliby chodzić do teatru po to, „aby nasycić się bólem urojonych, a przy tym tak rzeczywistych [...] pań i panów”, aby „współczuć nieszczęściom, dopingować ospałe narodowe uczucie lub wyładowywać to wszystko z siebie, co w życiu ich nie znalazło wyrazu, zaczynając od świąństw najgorszych a kończąc na największych wspaniałościach duszy ludzkiej”.⁵¹

„Klanem wyjącego psa” nazywa tych słuchaczy, którzy „pojmują muzykę tylko jako środek przeżywania bebehowych wstrząsów ciała”, którzy od sztuki oczekują oddziaływania „czysto uczuciowego, w znaczeniu zyciowym”.⁵²

ROMAN INGARDEN O ROLI I SWOISTOŚCI PRZEŻYĆ EMOCJONALNYCH W ESTETYCZNYM OBCOWANIU Z DZIEŁEM SZTUKI

R. Ingarden podkreślał wielokrotnie, że przeżycie estetyczne wzbudzone przez dzieło sztuki nie może być sprowadzone do żadnego z czynników czysto emocjonalnych: ani do przyjemności (lub przykrości), ani do „podobania się”, ani też emocjonalnego „odczuwania” lub „wczuwania się”.⁵³ Przeżycie estetyczne zawiera bowiem również bardzo istotne dla jego spełnienia czynniki poznawcze. Równocześnie jednak nie ulega wątpliwości, że Ingarden uważa emocje za konstytutywny (istotny i konieczny) składnik przeżycia estetycznego. Z przeprowadzonych przez niego analiz wynika, że doznanie estetyczne pozbawione w ogóle czynników emocjonalnych nie jest po prostu możliwe.

Autentyczne przeżycie estetyczne, niezależnie od właściwości konkretnego

⁴⁷ *Nowe formy...*, loc. cit.

⁴⁸ Por. Kowalik: op. cit., s. 129.

⁴⁹ Witkiewicz: *Teatr*, op. cit., s. 379, por. również ibid. s. 424.

⁵⁰ Por. *Pisma filozoficzne i estetyczne*, op. cit., s. 194, 199, 208, 284, 287, 288, 317, 345, 355.

⁵¹ Witkiewicz: *Teatr*, op. cit., s. 287.

⁵² S. I. Witkiewicz: *O artystycznym teatrze*, [w:] *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 352.

⁵³ Por. np. R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 119 i 132 i d.; *O budowie obrazu* [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 108 i n. *Poglądy J. Volkelta na wczucie*, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 116–117.

dzieła sztuki (niezależnie również od gatunku artystycznego i rodzaju sztuki), którego dotyczy oraz niezależnie od predyspozycji i nastawień podmiotu tego przeżycia, musi zawierać komponentę emocjonalną. Naczelną funkcją sztuki jest bowiem, według Ingardena, umożliwienie odbiorcy bezpośredniego obcowania z wartościami estetycznymi. Funkcja ta realizowana jest „przez działanie na życie wzruszeniowe człowieka”.⁵⁴

Nieodłącznymi emocjonalnymi składnikami każdego rozwiniętego przeżycia estetycznego są: emocja wstępna, od której zaczyna się wszelkie przeżycie estetyczne oraz uczuciowa odpowiedź na wartość (emocjonalne uznanie wartości), występująca w fazie końcowej i kulminacyjnej tego przeżycia. W trakcie estetycznego obcowania z dziełem sztuki można doznawać także przeżyć uczuciowych innego rodzaju. Można np. reagować wzruszeniem na sytuacje i zdarzenia przedstawione w utworze literackim lub współprzeżywać losy sfigowanych postaci. Są to jednak, jak powiada Ingarden, „poboczne uczucia”, które nie mają istotnego znaczenia dla prawidłowego przebiegu przeżycia estetycznego, czasem zaś mogą nawet ten przebieg zakłócać i utrudniać realizację głównej jego funkcji.⁵⁵ Głównym zadaniem przeżycia estetycznego jest dokonanie konkretyzacji estetycznej dzieła sztuki, tj. stworzenie przedmiotu estetycznego i umożliwienie bezpośredniego naocznego obcowania z wartościami estetycznymi. Tylko dwa rodzaje emocji są konieczne dla osiągnięcia tego celu. Ingarden stwierdza to *explicite*, pisząc: „dla ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego niezbędne jest dokonanie się wstępnej emocji estetycznej jak też estetycznej odpowiedzi emocjonalnej, która jak już stwierdziłem, jest specyficzną formą doświadczenia estetycznego (można powiedzieć, iż stwarza dostęp do wartości estetycznych)”.⁵⁶

Najpełniejszą charakterystykę emocji wstępnej, która „otwiera właściwy proces przeżycia estetycznego”,⁵⁷ daje Ingarden w 24 paragrafie książki *O poznawaniu dzieła literackiego*. Emocja wstępna nie jest wcale prostym (chwilowym i często uczuciowym) doznaniem. Nie jest ona ani „podobaniem się”, ani po prostu przyjemnością. Nie ma również wyłącznie uczuciowego charakteru, ponieważ zawiera momenty natury pożądaniowej. Podobnie jak całe przeżycie estetyczne, emocja wstępna rozwija się w czasie, stanowi proces kilkufazowy.

Pierwsza faza — pisze Ingarden — „to stan pewnego podniecenia jak ościcia, która nam się narzuciła”, która nas „nęci ku sobie”, pobudza „do zwrócenia się ku niej, do jej posiadania w bezpośrednim naocznym kontakcie”.⁵⁸ Podniecenie to, zawierające moment zdziwienia (przeważnie miłego), „przeradza się w pewną formę zakochania się (erosu) w jakości nam się narzucającej”.⁵⁹ W dalszej swej fazie emocja wstępna staje się złożonym procesem emocjonalnym, w którym Ingarden wyróżnia następujące istotne momenty: „a) e m o c j o n a l n e i na razie wciąż jeszcze zarodkowe, bezpośrednio obcowanie z doznawaną jakością, b) pewnego rodzaju głód posiadania tej jakości i pomnożenie rozkoszy, którą nam z a p o w i a d a jej naoczne posiadanie, c) dążenie do nasycenia się jakością, do utrwalenia jej posiadania”.⁶⁰ Właśnie

⁵⁴ Ingarden: *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze, Studia z estetyki*, t. I, s. 463.

⁵⁵ R. Ingarden: *O poznawaniu...*, s. 144 i 218.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 179.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 130.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 130—131.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 131.

⁶⁰ *Loc. cit.*

ten ostatni moment jest, jak łatwo się domyśleć, sygnalizowanym już czynnikiem natury pożądaniowej, skierowanym na samą jakość.

Emocja wstępna odgrywa bardzo ważną rolę w przeżyciu estetycznym, ponieważ pojawiając się w strumieniu przeżyć człowieka, prowadzi „do pewnego z a h a m o w a n i a poprzedniego „normalnego” toku [...] przeżyć”.⁶¹ Następuje wówczas, jak powiada Ingarden, „przygaszenie” lub nawet zupełne usunięcie aktualnych przeżyć dotyczących realnego świata oraz „znaczne przytłumienie” zarówno pogłosu przeżyć poprzednich jak też perspektywicznego nastawienia na przyszłość.⁶²

Dzięki emocji wstępnej następuje zerwanie więzi z bezpośrednią przeszłością i przyszłością i „wyodrębnienie się przeżycia estetycznego z biegu spraw codziennego życia i zatopienie się w aktualnym przeżywaniu estetycznym”.⁶³ W rezultacie „dochodzi do zmiany zasadniczego nastawienia podmiotu, który doznał emocji wstępnej: z naturalnego nastawienia właściwego życiu praktycznemu w «nastawienie specyficznie estetyczne»”.⁶⁴ Ta zmiana postawy z naturalnego nastawienia na fakty świata realnego, na nastawienie swoiście estetyczne, czyli nastawienie na naoczne obcowanie z jakościami, jest zdaniem Ingardena najważniejszą funkcją emocji estetycznej.

Druga faza przeżycia estetycznego wymaga, zdaniem Ingardena, znacznej i wielorakiej aktywności podmiotu, w szczególności aktywności władz poznawczych i wyobraźni. Jest to, w myśl omawianej koncepcji, proces konkretyzacji dzieła sztuki w postawie estetycznej, doprowadzający w przypadku pomyślnego przebiegu do powstania przedmiotu estetycznego. W tej środkowej fazie przeżycia estetycznego emocje nie odgrywają tak istotnej roli, jak w fazach początkowej i końcowej. Nie znaczy to jednak, że w fazie kształtowania przedmiotu estetycznego czynniki emocjonalne w ogóle nie spełniają żadnej funkcji. Ingarden nie wyklucza możliwości udziału przeżyć uczuciowych w procesie konkretyzacji, w szczególności wtedy, gdy perceptor dzieła sztuki dokonuje do danych mu jakości psychiczny lub psychofizyczny podmiot cech. Może wówczas mieć miejsce „emocjonalne współodczuwanie”, prowadzące do swoistego „wczuwania” określonych emocji lub stanów emocjonalnych sfingowanym, fikcyjnym postaciom.⁶⁵

Z rozważań Ingardena wynika jednak, że udział przeżyć emocjonalnych nie należy do istoty procesu konkretyzacji. Bez przeżyć uczuciowych nie może natomiast urzeczywistnić się końcowa, kulminacyjna faza przeżycia estetycznego. W fazie tej „dokonuje się kontemplacyjne, emocją przesycone intencjonalne odczuwanie ukonstytuowanego już przedmiotu estetycznego. Odczuwanie to stanowi swoiste doświadczenie czegoś estetycznie wartościowego.”⁶⁶ W końcowej fazie przeżycia estetycznego muszą, według Ingardena, występować: 1) kontemplacyjne percypowanie przedmiotu estetycznego jako tworu jakościowego oraz 2) odczucie i bezpośrednie, emocjonalne uznanie jego wartości estetycznej.

Ingarden uważa, że ocena estetyczna wyrażona w sądach wartościujących w postawie czysto poznawczej jest wtórną postacią wartościowania estetycznego. Jest ona poprzedzona przez pierwotną estetyczną odpowiedź na „wartość” (odpowiednik niemieckiego pojęcia Wertantwort wprowadzonego przez Ditr-

⁶¹ *Ibid.*, s. 133.

⁶² *Por. Ibid.*, s. 133 i 134.

⁶³ *Ibid.*, s. 135.

⁶⁴ *Ingarden: Przeżycia estetyczne [w:] Studia z estetyki*, t. III, s. 98.

⁶⁵ *Por. Ingarden: O poznawaniu...*, s. 143, 144.

⁶⁶ *Ingarden: Przeżycie estetyczne*, s. 101.

cha v. Hildebranda), czyli „specyficzną formę doświadczenia estetycznego”. Mówiąc o tym istotnym składniku kulminacyjnej formy przeżycia estetycznego Ingarden używa następujących określeń: „emocjonalne uznanie wartości”, „odczuciowe uznanie wartości”, „specyficznie estetyczna odpowiedź emocjonalna”, „estetyczna odpowiedź emocjonalna”.⁶⁷ Estetyczna odpowiedź emocjonalna może być pozytywna lub negatywna. Odpowiedź negatywna jest odrzuceniem dzieła jako bezwartościowego, co znajduje wyraz w lekceważącym potraktowaniu, w potępieniu, a w skrajnych przypadkach nawet w postaci „odrazy wstrętu i nienawiści”⁶⁸ wobec utworu. Natomiast najprostszą i najniższą formą uznania czyli pozytywnej odpowiedzi na wartość jest tzw. „podobanie się”. Wyższym stopniem uznania estetycznego są: „zachwyty”, „podziw”, lub „korne uwielbienie”.⁶⁹

Doznawanie różnorodnych emocji podczas obcowania z dziełem sztuki nie może być więc celem samym w sobie. W przeżyciu estetycznym uprawnione i konieczne są tylko emocje, które służą wytworzeniu przedmiotu estetycznego i bezpośredniemu uchwyceniu wartości estetycznej.

Wszystkie pozostałe przeżycia uczuciowe towarzyszące percepcji dzieła sztuki, nawet najbardziej intensywne i przyjemne mają charakter pozaestetyczny. Taki pozaestetyczny charakter mają przede wszystkim emocje odczuwane od samego dzieła, nie nadbudowane na jego jakościach, nie związane z adekwatną i sprawną percepcją dzieła. Ingarden uznaje za niestosowną postawę marzeniową wobec dzieła sztuki oraz wszelką taką postawę, w której dzieło traktowane jest wyłącznie jako środek wywoływania wzruszeń lub przyjemnych doznań. Dla Ingardena jest to typowo dyletancka „postawa konsumenta estetycznego”.⁷⁰ Pozaestetyczny charakter mają również, jak sądzi, wielorakie uczuciowe reakcje na postaci przedstawione w dziele, na stany psychiczne i perypetie tych postaci. Dochodzi wówczas „do szczególnego współżycia z osobą sfingowaną przez nas [...]. Budzą się w nas uczucia podobne do tych, jakie żywilibyśmy, gdybyśmy «naprawdę» w życiu realnym obcowali z tego rodzaju osobą w takim jej stanie psychicznym, a więc np. akty współradowania się czy współzachwyty.”⁷¹ Ludziom naiwnym i mało kulturalnym wydaje się przy tym — kontynuuje Ingarden — że im intensywniejsze i bogatsze są ich reakcje emocjonalne tego typu, tym sprawniejsze jest ich przeżycie estetyczne i tym wartościowsze samo dzieło, które te uczucia wywołało.⁷² Przekonanie to uznaje filozof za podwójnie błędne: bogactwo i intensywność przeżyć emocjonalnych towarzyszących percepcji dzieła sztuki nie świadczą bowiem ani o sprawności przyżycia estetycznego, ani też nie są sprawdzianem wartości danego dzieła.

„Otóż ta reakcja uczuciowa, zazwyczaj w naturze swej zupełnie obca przeżyciu estetycznemu, lub z nim często ściśle spleciona [...] uchodzi za jego istotną funkcję. Tymczasem jest mu ona w gruncie rzeczy obca, a nawet zwykle przeszkadza jej swobodnemu rozwinięciu się. W wielu wypadkach to właśnie bogactwo związanych z przeżyciem estetycznym uczuć obniża też jego sprawność.”⁷³ Warunkiem sprawnego przebiegu przeżycia estetycznego jest bowiem

⁶⁷ Por. *Ibid.*, s. 101 oraz Ingarden: *O poznawaniu...*, s. 148, 159, 179, 212.

⁶⁸ Por. Ingarden: *Przeżycie estetyczne*, s. 101 oraz *O poznawaniu* s. 212.

⁶⁹ Por. *Ibid.*, s. 212 oraz Ingarden: *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, *Studia z estetyki*, t. III, s. 134.

⁷⁰ Por. Ingarden: *O poznawaniu...*, s. 119—120.

⁷¹ *Ibid.*, s. 144.

⁷² Por. *Ibid.*, s. 212—218.

⁷³ *Ibid.*, s. 218.

skupienie uwagi na dziele, opanowanie i spokój. Intensywne i burzliwe wzruszenia odbiorcy nie są więc wcale czynnikiem sprzyjającym. Nie mogą też być uznane za sprawdzian wartości artystycznej dzieła. W związku z tym, Ingarden słusznie powołuje się na fakt, że „dzieła tanie, puste i «sensacyjne» itp. wywołują żywe i różnorodne uczucia pozaestetyczne i dzięki temu tylko mogą sobie zdobyć naiwnych i mało kulturalnych konsumentów”.⁷⁴ Trudno jednak przyznać mu rację, gdy twierdzi, że arcydzieła nie wzbudzają intensywnych przeżyć emocjonalnych, że „wszystkie tzw. dzieła głębokie i stojące na najwyższym poziomie artystycznym nie znoszą burzliwości przeżyć czytelnika”.⁷⁵

Mimo wszystkich istotnych różnic, jakie zachodzą między koncepcjami przeżycia estetycznego Witkacego i Ingardena, w interesującej nas kwestii stanowiska tych autorów są częściowo zbieżne. S. I. Witkiewicz i R. Ingarden nie sprowadzają przeżycia estetycznego wzbudzonego przez dzieło sztuki do przeżyć czysto emocjonalnych, obaj jednak przypisują bardzo istotną rolę czynnikom uczuciowym, w szczególności na początku (Ingarden) oraz w fazie kulminacyjnej przeżycia estetycznego (Witkacy i Ingarden).

Chociaż ani Witkacy, ani Ingarden (w odróżnieniu np. od W. Witwickiego lub C. Bella) nie bronią *explicite* koncepcji emocji *sui generis* estetycznej, to jednak uważają, że tylko niektóre emocje doznawane w trakcie estetycznego obcowania z utworem artystycznym mają charakter estetyczny. Obok emocji swoiście estetycznych (uczucie metafizyczne wzbudzone przez Czystą Formę — Witkacy i „emocja wstępna” oraz „emocjonalne uznanie wartości” — Ingarden) odbiorca sztuki doznawać może emocji życiowych, pozaestetycznych. Obaj ci teoretycy protestują gorąco przeciwko mieszaniu emocji życiowych, które mogą towarzyszyć obcowaniu z dziełem sztuki z estetycznymi reakcjami emocjonalnymi. Witkacy uważa przy tym, że wszelkie uczucia życiowe („wstrząsy bebechowe”) należy całkowicie wyeliminować z procesu obcowania z dziełem sztuki. Ingarden jest mniej radykalny, uważa jednak, że uczucia „życiowe” (np. smutek lub współczucie wywołane przez los bohatera) mogą działać destrukcyjnie na przebieg przeżycia estetycznego.

Pewne zasygnalizowane zbieżności między stanowiskami Witkiewicza i Ingardena nie powinny sugerować, że są to stanowiska w równej mierze uzasadnione. Znacznie trudniejsza do obrony jest koncepcja Witkacego. Po pierwsze, samo pojęcie „uczucia metafizycznego” jest o wiele mniej jednoznaczne i mniej dokładnie określone niż pojęcia, którymi posługuje się Ingarden. Po drugie, jeśli nawet niektóre dzieła sztuki mogą wywoływać przeżycie emocjonalne, które Witkacy nazwał uczuciem metafizycznym, to można mieć duże wątpliwości, czy każdy wartościowy utwór artystyczny może i powinien wzbudzać takie uczucia. Pogląd Ingardena natomiast, że każde rozwinięte przeżycie estetyczne wywołane przez dzieło sztuki musi wywierać takie czynniki uczuciowe jak „emocja wstępna” i emocjonalne uznanie dla walorów estetycznych wydaje się trafny i uzasadniony. Po trzecie wreszcie, Witkacy nie podał dostatecznie mocnego uzasadnienia, które skłaniałoby do uznania właśnie „uczucia metafizycznego” za swoiście estetyczną reakcję emocjonalną na sztukę. Nie wystarczy powoływać się na fakt, że jest to uczucie wywoływane przez jedyną, według Witkacego, wartość estetyczną dzieła — Czystą Formę, można mieć bowiem wątpliwości dotyczące samej Czystej Formy. Istnieje przy tym niebezpieczeństwo błędnego koła w rozumowaniu, którego nie uniknął inny wybitny repre-

⁷⁴ Loc. cit.

⁷⁵ Loc. cit.

zentant formalizmu estetycznego Clive Bell. Określał on „emocję estetyczną” jako przeżycie wywoływane przez znaczącą formę. Kiedy jednak przechodził do definiowania pojęcia „znacząca forma”, nie potrafił się obyć bez „emocji estetycznej”.⁷⁶

Również w tej kwestii Ingarden ma wyraźną przewagę nad Witkacym (nie tylko zresztą nad nim). Jeśli w ogóle istnieją przeżycia swoiście estetyczne, a „emocja wstępna” i „odczuciowe uznanie wartości” są istotnymi elementami tego przeżycia, to można uznać, że są to swoiście estetyczne reakcje emocjonalne. Dlaczego jednak emocje estetyczne (emocje konstytutywne dla przeżycia estetycznego) miałyby zostać sprowadzone do tylko tych dwóch przeżyć emocjonalnych? Na to pytanie Ingarden nie daje odpowiedzi przekonującej. Skazanie na banicję poza granice przeżycia estetycznego różnorodnych reakcji emocjonalnych na postaci i wydarzenia przedstawione w dziele sztuki nie jest uzasadnione, nie wytrzymuje konfrontacji z doświadczeniem estetycznego obcowania ze sztuką u zdecydowanej większości jej odbiorców. Uznanie, że więcej niż 95% odbiorców sztuki reaguje na nią niewłaściwie, jest aktem bardzo odważnym i ryzykownym zarazem.

W odróżnieniu od większości autorów posługujących się pojęciem „uczucie estetyczne” („emocja estetyczna”), którzy nie zadają sobie trudu wyjaśnienia, w jakim znaczeniu (nie zawsze zresztą konsekwentnie) używają tego pojęcia, Ingarden precyzyjnie i jednoznacznie określił, co rozumie przez „emocję estetyczną” i nie można mu zarzucić niekonsekwencji. Nie wydaje się też, by ktokolwiek mógł w sposób uzasadniony zakwestionować estetyczny charakter „emocji wstępnej” lub „emocjonalnego odczucia wartości”. Nawet Ingarden nie potrafił jednak uzasadnić przekonująco swego lekceważąco-dyskryminacyjnego stosunku do różnorodnych wzruszeń wzbudzonych przez sztukę, które uznał za „pozaestetyczne” i nieistotne dla obcowania z utworem artystycznym. Gdyby ten wybitny filozof miał rację, to albo sztuka nie odgrywałaby istotnej roli w życiu człowieka, albo też, przez wieki całe, obcowanie człowieka ze sztuką nie miałyby charakteru estetycznego. Mimo gruntowności, konsekwencji i subtelności swoich analiz Ingarden nie dowiódł, że koncepcja rozróżniania estetycznych i „pozaestetycznych” emocji doznawanych w trakcie estetycznego obcowania z dziełem sztuki jest słuszna, że takie rozróżnienie jest możliwe i potrzebne.

Przekonanie o konieczności odróżniania w przeżyciu estetycznym emocji estetycznych od pozaestetycznych podzielali również inni teoretycy dwudziestolecia. Niektóre z ich koncepcji zbieżne były częściowo z rozwiązaniami proponowanymi przez Witkacego, inne szły raczej tropem Ingardena. Poglądy te (jednego i drugiego typu) były jednak, z reguły, mniej radykalne oraz mniej konsekwentne niż teoria Witkiewicza i Ingardena. Na przykład psycholog Stefan Baley oraz teoretyk i krytyk literacki Ignacy Fik nie twierdzili, jak Witkacy, że tylko forma utworu artystycznego może być źródłem wzruszeń estetycznych, uważali jednak, że przy nastawieniu odbiorcy wyłącznie na treść dzieła jego emocje mają z reguły charakter pozaestetyczny.⁷⁷

Autor kilku interesujących prac z pogranicza estetyki i psychologii Leopold Blaustein zajmował się m.in. rolą emocjonalnych składników doznania este-

⁷⁶ Por. co na ten temat pisze M. C. Beardsley: *The Discrimination of Aesthetic Enjoyment*, "The British Journal of Aesthetics", 1963, vol. III, no 3, s. 291.

⁷⁷ Por. S. Baley: *Zarys psychologii w związku z rozwojem psychiki dziecka*, Lwów 1933, s. 368; I. Fik: *Czas artystyczny [w:] Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 112.

tycznego.⁷⁸ Poglądy Blausteina na wiele podstawowych zagadnień estetyki inspirowane były przez Ingardena. W kwestii nas interesującej jednak stanowiska tych autorów nie są identyczne. Blaustein miał bowiem bardziej tolerancyjny stosunek do emocji pozaestetycznych wywoływanych przez sztukę. Zdawał sobie dobrze sprawę i liczył się z faktem, że swą wartość społeczną i znaczną popularność zawdzięcza sztuka (w szczególności muzyka i film) m. in. temu, że dostarcza odbiorcom przyjemnych wzruszeń. W przeciwieństwie do Ingardena nie określił on wyraźnych kryteriów odróżniających uczucia estetyczne od pozaestetycznych. Być może w pewnej mierze wynikało to ze świadomości, że odróżnienie tych dwóch odmian emocji nie jest sprawą łatwą, granice między nimi nie są bowiem ostre.

Obok uczuć „estetycznych” i „pozaestetycznych” wyróżnił Blaustein jeszcze uczucia „półestetyczne”⁷⁹ (np. „odpowiednio zmodyfikowane uczucia zgrozy i wzniosłości”), nie podał jednak ich wyczerpującej i jednoznacznej charakterystyki.

STANISŁAW OSSOWSKI O ROLI I SWOISTOŚCI EMOCJI WCHODZĄCYCH W SKŁAD PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO

S. Ossowski, reprezentant socjologicznej orientacji w estetyce dwudziestolecia, wielokrotnie twierdził, że emocje są ważnym czynnikiem konstytuującym przeżycie estetyczne.⁸⁰ Nie wyodrębniał on specjalnego gatunku emocji estetycznych *sui generis*, nie negował jednak specyfiki emocji wchodzących w skład przeżycia estetycznego. Swoistość tych emocji upatrywał w ich mniejszej intensywności⁸¹, oraz bezinteresowności. Bezinteresowność wzruszeń wzbudzonych przez dzieło sztuki rozumiał następująco: pojawienie się przedmiotu wywołującego uczucie „jest wprawdzie przyczyną wesołości, podniecenia lub smutku, ale nie jest ich motywem: jestem smutny, gdy choruje mój przyjaciel i jestem smutny, gdy grają *Adagio* z III symfonii Beethovena; ale tam pogrąża mnie w smutek fakt choroby, a tu fakt odegrania *Adagia* nie martwi mnie zupełnie (smutno mi, bo grają, ale nie smutno że grają)”.⁸² Bezinteresowność wzruszeń artystycznych (wzbudzonych przez sztukę) polega, zdaniem Ossowskiego, na tym, że utwór wywołuje w nas pewne stany uczuciowe „bez widocznego powodu” przez same swoje układy formalne.⁸³ Poddając się tym „bezinteresownym wzruszeniom” przyjmujemy postawę estetyczną wobec przedmiotów, które je wywołały, i dopiero wtedy nasze emocje stają się swoiście estetyczne. Teoretycznie rzecz biorąc — pisze Ossowski — „w przeżyciach tego rodzaju emocja estetyczna jest emocją wtórną: źródłem jej jest jakaś inna emocja, emocja, która [...] wywołana przez jakieś dźwięki albo przez układ barw i form wywołuje naszą estetyczną postawę względem owych przedmiotów. Oczywiście w introspekcji niepodobna oddzielić emocji estetycznej od tamtej podstawowej; możemy jednak zdać sobie sprawę ze złożoności takiego stanu: emocja podstawowa

⁷⁸ Protestował on, podobnie jak Ingarden, przeciwko sprowadzaniu przeżycia estetycznego do reakcji emocjonalnej, przyznawał jednak równocześnie, że emocja jest obok percepcji czynnikiem konstytuującym każde przeżycie estetyczne. Por. L. Blaustein: *Rola percepcji w doznawaniu estetycznym*, „Przegląd Filozoficzny”, 1937, z. IV, s. 399, 404 oraz id: *Wpływ wychowawczy filmu*, „Ruch pedagogiczny”, R. XXVI, 1936/37, s. 261.

⁷⁹ Por. L. Blaustein: *Przedstawienie schematyczne i symboliczne. Badania z pogranicza psychologii i estetyki*, Lwów 1931, s. 14.

⁸⁰ S. Ossowski: *U podstaw estetyki*. Dzieła t. I, Warszawa 1966, s. 220 i 279.

⁸¹ Por. *Ibid.*, s. 179.

⁸² *Ibid.*, s. 214.

⁸³ Por. *Ibid.*, s. 220.

zabarwia nasze przeżycia wesoło lub smutno, a równocześnie inny — ten wtórny — czynnik emocjonalny sprawia, że to jest przeżycie uczuciowe dodatnie, choćby podłożem jego był smutek, ból.”⁸⁴

Ossowski wyróżnia więc „emocję podstawową” i „emocję ściśle estetyczną”, której rola polega na nadawaniu każdej emocji podstawowej dodatniego zabarwienia. Emocja estetyczna (nie określona zresztą przez autora w sposób pełny) jest niejako nadbudowana na podstawowej i nierozzerwalnie z nią związana. Wyodrębnienie czysto estetycznych składników przeżycia estetycznego byłoby, jak sądzi autor, zadaniem jeszcze trudniejszym niż podanie adekwatnej charakterystyki przeżycia estetycznego.⁸⁵

Ossowski zwraca uwagę na to, że teoretycy nie są jednomyślni w sprawach podstawowych: np. czy nastrój wesoły lub smutny wywołany przez utwór muzyczny albo współczucie dla bohatera są uczuciami *par excellence* estetycznymi, czy też tylko pozaestetycznymi domieszkami przeżycia estetycznego. Problem wydaje się być rozstrzygnięty na gruncie określonych koncepcji wartości estetycznych, takich jak formalizm estetyczny, który przypisuje walory estetyczne tylko formalnym aspektom dzieła, odmawiając ich treści. Wówczas można uznać, że uczucia estetyczne wywoływane są przez formę, uczucia pozaestetyczne natomiast — przez treść. Ossowski dowodzi jednak, że nawet ewentualne przyjęcie założeń formalizmu estetycznego (zresztą dowolnie przyjętych) nie pozwala w praktyce odróżnić estetycznych i pozaestetycznych emocji wchodzących w skład przeżycia estetycznego. „Wszak owe rzekome «pozaestetyczne» czynniki — pisze autor — współdziałają z czynnikami estetycznymi w wywoływaniu «bezinteresownej» kontemplacji, i to nieraz współdziałają w takim stopniu, że to im właśnie należy się pierwsze miejsce pod tym względem. Podniecenie uczuciowe, jakie w nas wywołuje «pozaestetyczny» czynnik jakiegoś dzieła sztuki, zabarwia cały nasz kontemplacyjny stosunek do tego dzieła, połączając także te emocje, które chciałyby się wyodrębnić jako emocje estetyczne we właściwym sensie. Toteż wydaje mi się, że próby wyodrębnienia w stanach kontemplacji estetycznej czynników emocjonalnych w ściśle estetycznych (w myśl takiej lub innej koncepcji) i czynników «anestetycznych» są z punktu widzenia psychologicznego chybione.”⁸⁶

Ossowskiemu obcy jest puryzm estetyczny w kwestii emocjonalnych przeżyć wzbudzonych przez sztukę. Jeśli nawet „uczucia melancholii, wesela czy tryumfu”, „nastroje wzniosłości lub tęsknej zadumy” wywołane przez utwór artystyczny nie są emocjami czysto estetycznymi, to nie znaczy, by je można było uznać za ściśle „pozaestetyczne” i wyrugować poza przeżycie estetyczne. Socjologiczna orientacja refleksji estetycznej Ossowskiego pozwoliła mu na uniknięcie normatywizmu w kwestii przeżyć estetycznych, normatywizmu ignorującego praktykę obcowania ze sztuką.

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ O ROLI EMOCJI W PRZEŻYCIACH WZBUDZONYCH PRZEZ RÓŻNE TYPY SZTUKI

W teorii przeżycia estetycznego, podobnie jak w teorii wartości estetycznych, W. Tatariewicz zajmuje konsekwentnie pluralistyczne stanowisko.⁸⁷ Uważa

⁸⁴ *Ibid.*, s. 221.

⁸⁵ *Por. Ibid.*, s. 278.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 279.

⁸⁷ *Por. B. Dziemińdok: Pluralizm estetyczny Władysława Tatariewicza, „Studia Filozoficzne”, 1971, nr 6.*

on, że nie istnieje jednolita klasa przeżyć estetycznych. W ramach przeżyć uchodzących za estetyczne wyróżnia: przeżycie estetyczne w ścisłym znaczeniu przeżycie literackie i przeżycie poetyckie. Tworzywa i struktury artystyczne obrazu, powieści i utworu muzycznego są tak odmienne, że te — różniące się od siebie w sposób istotny — przedmioty estetyczne nie mogą wywoływać przeżyć jednego typu. Rola czynnika emocjonalnego w tych różnych typach przeżyć, uchodzących za estetyczne, też nie jest jednakowa. W przeżyciach literackich i poetyckich rola uczuć jest z reguły większa. Przeżycia te zawierają często „silny czynnik emocjonalny i pochłaniają całą osobowość tego, kto ich doznaje”.⁸⁸ Czytelnika utworów literackich może „opanować wzruszenie silniejsze niż to, które występuje w bezosobistej postawie estetycznej. Gdy zaś wzruszenie go pochłania, znika dystans wewnętrzny, dzielący go od przedmiotu kontemplowanego”.⁸⁹

Tatarkiewicz uważa więc, że w każdym przeżyciu uznawanym potocznie za estetyczne musi występować komponenta emocjonalna. W swojej słynnej alternatywnej definicji sztuki, mówiąc o działaniu sztuki stwierdza, że dziełem sztuki jest tylko taki twór ludzki, który „jest zdolny wzbudzić zachwyt, wzruszenie bądź wstrząs”.⁹⁰

Każdy utwór artystyczny wywołuje więc u odbiorców reakcję emocjonalną, ale ani jakość tych reakcji (zachwyt, wzruszenie i wstrząs różnią się od siebie), ani ich rola i intensywność nie są takie same w różnych typach przeżyć. Niejednakowe są również źródła emocji (nawet emocji tego samego typu) oraz ich proporcje i powiązania z pozostałymi składnikami przeżycia estetycznego. „Pojęcie przeżycia estetycznego obejmuje zarówno przeżycia o charakterze biernym, jak i o aktywnym, zarówno przeżycia z wyraźnym składnikiem intelektualnym, jak i czysto emocjonalne; obejmuje zarówno stany kontemplacji jak stany upojenia, wzmożonej uczuciowości. Jedne i drugie mieszczą się w zwykłym pojęciu przeżycia estetycznego i mają prawo jedne i drugie do nazwy przeżyć estetycznych.”⁹¹

W. Tatarkiewicz nie odczuwa potrzeby odróżniania — w ramach przeżyć estetycznych wzbudzonych przez sztukę — uczucia estetycznego od uczuć pozaestetycznych. Dla niego estetyczny charakter ma zarówno zachwyt, jak też różnorodne formy wzruszeń wywoływanych przez dzieła. Jest tolerancyjny nawet wobec bardzo osobistych wzruszeń pojawiający się w uprawnionej, według niego, postawie marzeniowej. Historyczna świadomość zmienności sztuki i jej funkcji oraz sposobów reagowania na nią skłania Tatarkiewicza do unikania normatywizmu w teorii przeżyć estetycznych. Rezygnuje on zarówno z podziału sztuki na prawdziwą (wyższą) i popularną, jak też z podziału przeżyć emocjonalnych przez sztukę na: prawdziwe, czysto estetyczne i pośrednie, nieważne, pozaestetyczne.

W estetyce polskiej okresu dwudziestolecia nie było teoretyków, którzy twierdziliby, że możliwe jest przeżycie estetyczne pozbawione w ogóle składników emocjonalnych. Antyemocjonalizm w teorii przeżyć estetycznych, reprezentowany w historii myśli estetycznej m.in. przez takich teoretyków jak Ed-

⁸⁸ W. Tatarkiewicz: *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* [w:] *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 82.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 85.

⁹⁰ Tatarkiewicz: *Definicja sztuki* [w:] *Droga...*, s. 35 i 27.

⁹¹ W. Tatarkiewicz: *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia*, „*Studia Filozoficzne*”, 1973, nr 6(91) s. 23.

ward Hanslick⁹² i Eliseo Vivas⁹³, nie znalazł zwolenników wśród estetyków polskich.

Antyemocjonalizm ujawnił się raczej w teorii wartości i wartościowania w postaci dość powszechnego przekonania, że intensywność przeżyć emocjonalnych wzbudzonych przez utwór artystyczny nie może być miernikiem jego wartości.

Emocjonalistyczne próby sprowadzenia przeżyć estetycznych do uczuć pewnego typu (Witwicki) nie uzyskały potwierdzenia w doświadczeniu estetycznym i nie wytrzymały próby czasu.

Nie straciły natomiast aktualności i walorów poznawczych dążenia do konstruowania uniwersalnych strukturalnych modeli miejsca i roli emocji w estetycznym obcowaniu z dziełami sztuki (Ingarden). Jeszcze bardziej prawdopodobne wydaje się pluralistyczne przekonanie, że w kwestii roli emocji w przeżyciu estetycznym monistyczne i uniwersalne rozwiązanie nie jest możliwe (Tatarkiewicz).

W kwestii specyfiki „emocji estetycznych” wyróżnić można, jak sądzę, trzy zasadnicze koncepcje, które znalazły zwolenników również w polskiej estetyce okresu dwudziestolecia.

1. Koncepcja emocji estetycznych *sui generis* (Witwicki i Czeżowski), która nie potwierdziła się i w naszych czasach, jest głoszona bardzo rzadko.

2. Przekonanie, że w trakcie estetycznego obcowania z dziełem sztuki doznawać możemy zarówno specyficznych emocji estetycznych, jak też emocji pozaestetycznych życiowych (Witkacy i Ingarden). Koncepcja ta ma ciągle jeszcze wielu zwolenników.

3. Najbardziej trafny wydaje się trzeci punkt widzenia: nie ma ani uczuć estetycznych *sui generis*, ani też nie da się wyodrębnić w przeżyciu estetycznym estetycznych i pozaestetycznych emocji. Faktem jest natomiast, że emocje wchodzące w skład przeżycia wzbudzonego przez utwór artystyczny różnią się (mają swoją specyfikę) od analogicznych emocji doznawanych w sytuacjach życiowych. W estetyce współczesnej stanowisko takie reprezentują m.in. S. C. Pepper⁹⁴ i L. Wygotskij.⁹⁵ Z estetyków polskich omawianego okresu najbliżsi takiej koncepcji są: S. Ossowski i W. Tatarkiewicz.

РЕЗЮМЕ

Настоящая работа посвящена одному из важнейших вопросов теории эстетических переживаний, а именно проблеме роли и специфики эмоциональных переживаний вызванных произведением искусства. В этой статье автор поставил перед собой задачу систематически представить те позиции, которые были заняты по этому вопросу польскими эстетиками междувоенного периода (1918—1939). В работе излагаются концепции В. Витвицкого, Т. Чезовского, С. И. Виткевича, Р. Ингардена, С. Оссовского и В. Татаркевича. Эти теории относятся непосредственно к двум основным вопросам:

⁹² Por. E. Hanslick: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, Warszawa 1903.

⁹³ Por. E. Vivas: *Definition of the Esthetic Experience*, "The Journal of Philosophy", 1937, vol. 34, no 23, s. 629—630.

⁹⁴ Por. S. C. Pepper: *Aesthetic Quality. A Contextualistic Theory of Beauty*, New York 1937, s. 105. O poglądach Peppera pisałem w pracy *Stephen C. Pepper o formach i efektach emocjonalnego oddziaływania sztuki* [w:] *Sztuka i społeczeństwo*, red. A. Kuczyńska, Warszawa 1973.

⁹⁵ Por. L. Wygotskij: *Psychologija iskusstwa*, Moskwa 1968.

1) какую роль играют эмоциональные факторы в переживании вызванном произведением искусства?

2) в чем заключается специфика так наз. „эстетических эмоций (чувств)” вызванных искусством?

Все вышеупомянутые авторы считали, что эмоциональные факторы играют существенную роль в эстетическом переживании. Самую крайнюю позицию по этому вопросу заняли Витвицкий и Чэжовский, сводящие эстетические переживания к определенному виду чувств. Остальные авторы подчеркивали, что на эстетические переживания складываются и другие (внеэмоциональные) психические факторы. Виткевич и Ингардэн предлагают монистическое, общее для всех типов эстетических переживаний, решение проблемы существенной роли эмоции в переживаниях вызванных искусством. Оссовский и Татаркевич склоняются к поддержке плюралистической точки зрения считая, что роль эмоции в разных видах эстетических переживаний далека не одинакова. По вопросу специфики „эстетических эмоций (чувств)” в работе выделены три основных точки зрения, которые нашли сторонников также и в польской эстетике:

1) концепция особого вида чувств, эстетических чувств *sui generis* (Витвицкий Чэжовский),

2) убеждение, что хотя особый вид эстетических чувств (эмоции) не существует, то однако не все эмоции, ощущаемые нами во время общения с произведением искусства являются эстетическими эмоциями, ибо тогда тоже ощущаем обыденные жизненные эмоции, которые чужды природе эстетического переживания (Виткевич, Ингардэн).

3) Наиболее верной, по мнению автора работы, является третья точка зрения утверждающая, что нет эстетических эмоций *sui generis* и нет возможности выделить в эстетическом переживании эстетических и внеэстетических эмоций. Однако не вызывает сомнения факт, что эмоции, входящие в состав переживаний, вызванных произведением искусства, отличаются (ибо имеют свою специфику) от аналогичных жизненных эмоций. Среди польских эстетиков этого периода самыми близкими этой концепции являются С. Оссовский и В. Татаркевич.

S U M M A R Y

The paper deals with an essential problem belonging to the theory of aesthetic experience, i.e. with the question of the role and specificity of emotional experience inspired by the work of art. It aims at a systematic presentation of the different ways in which the problem was viewed by the Polish aestheticians of the interwar period (1918—1939). The relevant concepts of the following authors are discussed in the paper: W. Witwicki, T. Czeżowski, S. I. Witkiewicz, R. Ingarden, S. Ossowski and W. Tatarkiewicz. These concepts concern two fundamental problems:

1. What is the role of emotional factors in the experience inspired by the work of art?
2. In what does the specificity of the aesthetic emotions, or feelings, caused by art consist?

All the authors mentioned above believed that emotional factors play a significant role in aesthetic experience. An extreme position in the matter was represented by Witwicki and Czeżowski, both of whom reduced aesthetic experience to emotions of a certain kind. The other authors were convinced that aesthetic experience is also constituted by other, non-emotional factors. Witkiewicz and Ingarden proposed a universal and monistic solution of the problem of essential role of emotions

in art-inspired experience. Ossowski and Tatarkiewicz, on the other hand, were inclined to accept the pluralistic notion that the role played by emotion differs significantly in accordance with the type of aesthetic experience.

Concerning the specificity of aesthetic emotions the author of the paper distinguishes three basic concepts which had advocates also in Polish aesthetics: 1) the concept of aesthetic emotions *sui generis* (Witwicki, Czeżowski); 2) the conviction that, though there is no separate class of aesthetic emotions, yet all emotions present during a contact with the work of art deserve the name of aesthetic emotions, because we have then also some real-life emotions, irrelevant for the aesthetic experience (Witkiewicz, Ingarden); 3) the opinion that there are no aesthetic emotions *sui generis*, nor is it possible to distinguish the aesthetic from the non-aesthetic emotions in aesthetic experience. It is certain, however, that the emotions which are a part of the experience caused by the work of art have their specific character and are different from the analogous real-life emotions.

The author of the paper regards the third notion as the most convincing. Among the Polish aestheticians of the period considered here S. Ossowski and W. Tatarkiewicz approximate it most closely.