

Artykuły teoretyczne i historyczne

Теоретические и исторические статьи

Przemysław Suchodolski

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Koncepcja odbiorcy sztuki w estetyce Romana Ingardena

Концепция восприятия искусства в эстетике Романа Ингардена

Dociekania estetyczne Romana Ingardena, będące teoretycznym konstruktem, którego podstawę stanowią rozważania filozoficzne połączone z wykorzystaniem eidetycznego oglądu swoistości rozpatrywanych przedmiotów, przyniosły polskiemu filozofowi największy rozgłos i splendor. Ich precyzja, systematyczność i oryginalność, przyczyniły się do zaliczenia Ingardena do grona najznamienitszych estetyków współczesności.

Prezentowane niżej poglądy stanowią redukcję estetyki filozofa wyłącznie do opisu przeżycia estetycznego, gdyż chęć uchwycenia całości myśli o filozofii piękna Ingardena byłaby czynnością wykraczającą poza ramy tegoż artykułu. Dla lepszej przejrzystości prezentowanego wywodu postanowiłem na początku ukazać, czym jest przeżycie estetyczne, następnie skonfrontować percepcję odbioru sztuki wysnutą przez Romana Ingardena z psychologiczną relacją odbiorca – piękno zaproponowaną w analizie bytu ludzkiego Antoniego Kępińskiego, ażeby później dokonać wyjaśnienia wszystkich powstałych na jej bazie niejasności. Zabieg ten będzie mi pomocny przy próbie wyłuskania podstawowych błędów narosłych przez lata wokół chęci doprecyzowania odbioru sztuki, jak i późniejszej segregacji twierdzeń fenomenologa.

Przeżycie estetyczne w ujęciu Romana Ingardena

Optyka Ingardenowskiej koncepcji przeżycia estetycznego zasadza się na fundamencie spotkania rozumianego jako stosunek poznawczy podmiotu o otwar-

tej świadomości z różną od siebie istnością, gdzie zachowanie odbiorcy przybiera dwojaką postać: pozornie bierną i aktywną. Obydwa czynniki, choć wydają się być z gruntu przeciwstawne, pozostają we wzajemnych relacjach uzupełnienia zachodzącego podczas doznawania innego bytu. Tym samym w trakcie poznawania „pozornie biernego” dochodzi do „rozumienia tego, czego się doznaje” – natomiast poznanie aktywne jest „(...) przypisywaniem czemuś pewnej własności lub struktury i zarazem pewnego istnienia”¹. Prowadzi to do nagromadzenia informacji o percypowanym bycie, dzięki czemu odbiorca jest w stanie dokonać jego dookreślenia poprzez „przypisywanie”; tym niemniej „przypisywanie” jest właściwe tylko wówczas, gdy podmiot w swym działaniu nadaje przedmiotowi te spośród jego elementów, które się w owym przedmiocie znajdują i go cechują. Toteż złożony proces doznawania i przypisywania pełni odpowiednią dlań funkcję tylko wówczas, kiedy ma wynik poznawczy (wynika z niego pewna wiedza o przedmiocie).

Przedmiot badań estetyki określił Ingarden jako:

(...) spotkanie pewnego przeżywającego podmiotu z pewnym przedmiotem, w szczególności dziełem sztuki, spotkanie, które stanowi źródło rozwijania się przeżycia estetycznego, a korelatywnie ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego. Analiza tego spotkania otwiera drogę do ujawnienia wszystkich ważnych dla estetyki zjawisk (fenomenów) i podstawowych tworów i umożliwia sprecyzowanie odpowiednich pojęć podstawowych².

Przedstawienie struktury samego przeżycia związane jest nierozzerwalnie z szeregiem wspólnych zagadnień, do których należą choćby: przedmiot estetyczny, formalna budowa dzieła sztuki czy różnice w budowie poszczególnych typów dzieł sztuki. Przeżycie estetyczne jest podstawą, na której nadbudowuje się wszelkie dalsze poznanie estetyczne, będące procesem złożonym i wielofazowym, przebiegającym wedle określonej logiki.

Wspomniane spotkanie stanowi prolegomenę dla kolejnych rozstrzygnięć, w których wynikania emocjonalno-intelektualne rzutują na dalsze ukonstytuowanie się przedmiotu estetycznego. Znamienne są także terminy „przeżywający podmiot” i „pewien przedmiot, w szczególności dzieło sztuki”, gdyż natychmiast odsyłają czytelnika do swoistych skojarzeń. „Przeżywający podmiot” staje się odbiorcą mogącym za pomocą skomplikowanych aktów myślowych (percepcyjno-konkretyzacyjnych), skierowanych w stronę określonego obiektu ująć wytworzony przedmiot, nadając mu emocjonalną wartość. Wytworzenie tegoż procesu wymaga od perceptora działania umysłu na poziomie zarówno konkretnym, jak i spekulatywnym i abstrakcyjnym. Analiza relacji: byt świadomy – przedmiot sztuki, ubrana w fenomenologiczną szatę, wydaje się być zupełnym przeciwieństwem pozostałych nauk (np. psychologii), parających się formułowaniem tez

¹ R. Ingarden, *Studia z teorii poznania*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 12.

² R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, PWN, Warszawa 1970, s. 9.

odnoszących się do funkcjonowania ludzkich spostrzeżeń wobec sztuki. Poniżej postaram się uwypuklić narzucające się przeciwieństwa.

Różnice w pojmowaniu sfery estetycznej u Romana Ingardena i Antoniego Kępińskiego

Podstawowym błędem popełnianym przez nie-filozofów jest chęć ukazania krótkotrwałości doznania estetycznego, po którym następuje natychmiastowy powrót do świata uprzednio zastanego, jak i sprowadzenie odbioru sztuki do prostych wrażeń zmysłowych dostępnych w pierwszej fazie metabolizmu informacyjnego.

Sfera estetyczna opiera się na wyborze między przyjemnym a przykrym. (...) Jest to wybór uczuciowy, przeważnie niezależny od przesłanek racjonalnych i aktów wolicjonalnych. (...) Cechą sfery estetycznej jest to, że przeżycia są tu krótkotrwałe, szybko przychodzi znużenie, nuda. Podejście estetyczne do życia wymaga intymnego z nim kontaktu, trzeba jakby zespolić się emocjonalnie ze światem otaczającym. Takie zespolenie trwać jednak długo nie może, gdyż życie jest zmienne. To co przed chwilą przyciągało, za chwilę może odpychać³.

Zagadnienie obcowania ze sztuką zostało tym samym zepchnięte przez Antoniego Kępińskiego do trywialnego odbioru sytuującego się niemalże w sferze przypadkowości, gdzie wczucie jest krótkotrwałą relacją, po której następuje powrót do normalności. Brak wglądu w fenomen relacji podmiot – przedmiot na gruncie zaprezentowanej teorii wydaje się zupełnie ignorować wyniki estetycznych wnioskowań. Subiektywnie niedostępne procesy umysłowe obłożone zostają wieczną anatemią, zaś chęć dookreślenia doznania piękna zasada się u psychologa:

(...) na badaniach nad relacjami między mierzalnymi bodźcami a kwantytatywnymi reakcjami; powstrzymując się od spekulacji na temat pośredniczących procesów mentalnych⁴.

Nie zmienia to faktu, że to właśnie działania mentalne wynikłe z naocznego kontaktu z dziełem sztuki umożliwiają późniejszą konstytucję przedmiotu estetycznego, zaś ich celowe pomijanie lub zubożanie powoduje spychanie ich na peryferia nauki i późniejsze traktowanie jako nieprzydatnych. Przedkładając powyższą parafrazę Antoniego Kępińskiego na twierdzenia Romana Ingardena, należałoby dokonać następujących rozróżnień:

³ A. Kępiński, *Lęk*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1987, s. 277.

⁴ J. Miller, *Droga do nieświadomości* [w:] R.B Silvers (red.), *Ukryte teorie nauki*, Znak, Kraków 1996, s. 27.

1) Antoni Kępiński dowodzi, że „sfera estetyczna opiera się na wyborze między przyjemnym a przykrym”⁵, pomiędzy tym, co zniechęca, a tym, co budzi zainteresowanie. Tym samym faza wstępna doznania przedmiotu, czyli konstytuująca się „jakość postaciowa”, zostaje całkowicie pominięta, zaś czynności badawcze mózgu nakierowane są na nieprecyzyjnie zdefiniowaną przyjemność, wywołującą krótkotrwałe zadowolenie. Szeroka strefa określająca akt poznania ujmuje tożsamość przedmiotu za pomocą prostej autonomii „za” (ładny) i „przeciw” (nieładny). Zupełnie odmiennym jest pogląd polskiego fenomenologa upatrującego w gloryfikacji prostych odczuć kardynalnego błędu rzutującego na późniejsze spłaszczenie potencjalnego wglądu.

Wysuwanie momentu przyjemności albo nieprzyjemności bardzo istotnie fałszuje całą analizę przeżyć. Co więcej, z całej mnogości naszych sposobów zachowania się estetycznego wobec dzieł sztuki wybiera się ten typ przeżycia estetycznego, który jest „najtańszy”. Niektórzy istotnie są nastawieni przy obcowaniu z dziełem sztuki na to, aby uzyskać maksimum przyjemności, a czym jest to, co daje tę przyjemność, nie obchodzi ich wiele⁶.

Sprowadzenie aktu odbioru do prostej analizy „ładności” i „nieładności” zapewne znajduje swe odzwierciedlenie w życiu potocznym, acz bez wykształcenia się wartości w świadomości podmiotu percepcja sztuki traci swój sens.

Używa się dzieła sztuki jako bodźca do wywołania stanu zadowolenia. Przeżycie estetyczne, które potrafi odkryć zespoły jakości wartościowych, tu się nie pojawia. (...) Takie teorie istnieją, a to znaczy chyba, że ten typ przeżycia estetycznego jest częsty⁷.

2) Kolejnym przeciwieństwem uwidaczniającym się w przytoczonym fragmencie Kępińskiego jest postrzeganie sfery estetycznej jako wewnętrznie niezróżnicowanej. „Przeżycia są tu krótkotrwałe, szybko przychodzi znużenie, nuda”⁸. Jakże inaczej sytuację odbiorcy sztuki postrzega Roman Ingarden, piszący:

Przeżycie estetyczne trzeba traktować: po pierwsze, w związku z obiektem, po drugie, jako coś, co jest złożone, zawiera elementy zarówno emocjonalne, jak i elementy doświadczenia; po trzecie, przeżycie estetyczne tylko w wyjątkowych przypadkach jest chwilowe – tam mianowicie, gdzie się nie udaje. Charakterystyczna dla przeżycia estetycznego jest wielofazowość – nie jest ono tylko postacią naszej reakcji, lecz postacią akcji, jest współtwórcze⁹.

⁵ A. Kępiński, *op. cit.*, s. 277.

⁶ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 32.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Kępiński, *op. cit.*, s. 277.

⁹ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje ...*, s. 29.

Redukcja doznania estetycznego do prostego aktu spostrzeżenia jednoznacznie wskazuje na nieznaną złożoność tego procesu przez autora *Schizofrenii*. Estetyczny ogląd wymaga od perceptora zawężenia pola świadomości i odcięcia się od dotychczasowych przeżyć i zainteresowań. Potoczne doświadczenia podmiotu zjawiające się w jego każdorazowym „teraz” ustępują miejsca estetycznej percepcji zagłuszającej bieg codzienności. Odbiorca, dokonujący wglądu w dzieło, nie ogranicza się do chwilowego z nim kontaktu – odcina się od „regularnego życia” na rzecz wglądu *par excellence*, podczas którego ujawnia się monosubiektywny przedmiot estetyczny.

3) Następną dostrzegalną niezgodnością jest lansowana przez Kępińskiego teza traktująca o „zespoleniu się emocjonalnym ze światem otaczającym”, na kanwie którego miałyby dochodzić do „estetycznego podejścia do życia”. Oczywiście natychmiast uwidacznia się dwojaka nieprecyzyjność tego stwierdzenia:

a) Pierwsza z nich to szeroka zakresowość pojęcia „zespolenie z całością świata” (mnogością rzeczy), bez zawężenia go (zespolenia) do jednego obiektu, w tym przypadku do dzieła sztuki. Autor *Sporu o istnienie świata* wyodrębnia w świecie realnym przedmiot, na kanwie którego dokonuje się przeżycie estetyczne. Zespolenie się z wielością przedmiotów warunkowałoby w tym przypadku wielość odbiorów, czyli chaos jakościowy uniemożliwiający zawiązanie się ciągu zdarzeń w świadomości perceptora, ciągu rzutującego na przebieg estetycznego oglądu.

b) Jeszcze jedną uderzającą dychotomią, także nadbudowaną na tezie o „emocjonalnym zespoleniu się ze światem otaczającym”, jest wynikająca ze stwierdzenia Kępińskiego uczuciowa unifikacja podmiotu ze światem realnym. Perceptor miałby tym samym dokonać „wejścia w rzeczywistość” umożliwiającego mu poznanie wartości wyższego rzędu. Roman Ingarden głosił pogląd zupełnie odmienny, w myśl którego podczas percepcji estetycznej dochodzi do zawieszenia przeżyć odnoszących się do świata realnego (aczkolwiek nie dochodzi do utraty poczucia jego realnego istnienia), czyli dosłownego wykroczenia ponad i poza sferę naszej „codziennej zmysłowości” i wzniesienia ku formułującemu się w świadomości odbiorcy pięknu, niedostępnemu na kanwie potocznych doświadczeń.

Pogłos przeżyć wcześniejszych i praktycznych zainteresowań, (...) zostaje w sposób istotny osłabiony a nawet wygaszony (...). Pierwotne przekonanie o istnieniu świata realnego, zawarte w nastawieniu naturalnym, usuwa się niejako na peryferię pola świadomości, a równocześnie zainteresowanie podmiotu przeżywającego skierowuje się już nie na realne rzeczy i ich stan faktyczny, lecz na to, co na razie czysto jakościowe¹⁰.

Zakończeniem w pełni rozwiniętego przeżycia estetycznego jest zjawisko powrotu do rzeczywistości sprzed przeżycia i powtórne przybranie postawy „praktycznej”.

¹⁰ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, s. 98 i n.

4) Ostatnią różnicą w zapatrywaniach filozofa i psychologa, którą postaram się wyeksplikować, jest twierdzenie Kępińskiego o zmienności w obrębie sfery estetycznej, wyrażone jako początkowe przyciąganie i zachwyt przedmiotem, mogące natychmiast przeistoczyć się w jego odrzucenie. Myśl, że „Cechą sfery estetycznej jest to, że przeżycia są tu krótkotrwałe (...). To co przed chwilą przyciągało, za chwilę może odpychać”, zupełnie rozmija się z teoretycznym konstruktem wykładanym przez Ingardena. Zdaniem fenomenologa, przeżycie estetyczne jest dążeniem do osiągnięcia stanu uspokojenia, wyrażonego jako pierwotne doświadczenie czegoś estetycznie wartościowego. Jeśli wspomniana jakość nie zostanie odnaleziona, dochodzi do odrzucenia bezwartościowego przedmiotu estetycznego, zaś sama wartość najzwyczajniej się nie ukazuje. Negatywna odpowiedź emocjonalna jest przejawem zarówno oburzenia jak i zdystansowania się odbiorcy od wytworzonego przedmiotu. Przeżycie estetyczne nie jest tym samym krótkotrwałym sądem zależnym od „zmienności życia” – występujący w nim „(...) szczególnie moment, dzięki któremu nie wolno go zaliczyć do przeżyć »zneutralizowanych« lub też po prostu neutralnych”¹¹, warunkuje jego znamienne funkcję poznawczą, przesądając zarazem o ukonstytuowaniu się specyficznego rodzaju wartości estetycznych, bytowo autonomicznych zarówno wobec podmiotu – perceptora, jak i wobec wartości moralnych i użytkowych. Marginalizacja odbioru dzieła sztuki polegająca na stwierdzeniu jego chwilowości i zmienności, istotnie przeciwstawia się fenomenologicznym wnioskowaniom Ingardena, w których wielofazowość i złożoność przeżycia estetycznego jest niezbędna, ażeby na jego końcu zaistniała emocjonalna odpowiedź (zadowolenia bądź wstrętu) na wytworzony przedmiot estetyczny. Pojawiające się w ostatniej fazie przeżycia estetycznego uczucia, „rozdzierają” ukonstytuowany przedmiot estetyczny na wartościowy, bądź nie – wykluczone jest zatem pozytywne, a za chwilę negatywne postrzeganie tego samego przedmiotu estetycznego.

Powyższa analiza wskazuje na zasadnicze elementy w Ingardenowskiej relacji odbiorca – dzieło sztuki:

- 1) przeżycie estetyczne jest procesem wielowarstwowym i dynamicznym;
- 2) emocje wytworzone podczas percepcji dzieła sztuki następują po sobie w sposób nieprzypadkowy;
- 3) wgląd w dzieło sztuki i jego konkretyzacja wymaga od podmiotu znacznego wysiłku współtwórczo-konstrukcyjnego i percepcyjno-syntetyzującego;
- 4) w czasie wglądu dochodzi do skupienia świadomości na jednym przedmiocie, zaś istnienie świata realnego ulega zawieszeniu;
- 5) podczas przeżycia estetycznego ujawniają się wartości wyższe sztuki, tylko jej przynależne.

Dokonując wyłuskania rozbieżności w rozumieniu odbioru dzieła sztuki u Romana Ingardena i Antoniego Kępińskiego, nie dążyłem do refutacji poglądów

¹¹ *Ibidem*, s. 102.

psychologa i gloryfikacji tez filozofa-antypsychologisty. Zabieg ten, choć zapewne nie do końca przypadkowy, posłużył mi zarówno do eksplikacji podstawowych twierdzeń myśliciela, jak i początkowej ich segregacji. Jestem świadom tego, że sfera estetyczna nie stanowiła głównego obszaru badań autora *Lęku*, a chęć konfrontacji Ingardena choćby z koncepcją wczucia Johannesesa Volkelta, Theodora Lippsa czy teorią przeżyć Władysława Tatarkiewicza, stanowczo wykraczałyby poza przedsięwzięty w pracy teren badawczy. Po wstępnym naszkicowaniu tego, czym jest przeżycie estetyczne, przejdę do ukazania zasadniczych etapów jego przebiegu i ich omówienia.

Fazy przeżycia estetycznego w koncepcji Romana Ingardena

Komentatorzy Ingardena, dokonujący analizy skonstruowanej przez niego teorii przeżycia estetycznego, wskazują na jej trzy podstawowe fazy:

- 1) fazę emocji wstępnej;
- 2) fazę „wytwórczą” procesu estetycznego;
- 3) fazę „kontemplacyjną” i odpowiedzi na wartość¹².

Faza emocji wstępnej

Możliwość zaistnienia przeżycia estetycznego wymaga od jednostki działań i procesów kognitywnych istniejących nierozzerwalnie przy udziale świadomości. Podmiot chcący dookreślić zewnętrzny mu przedmiot powinien przyjąć określoną postawę, będącą reakcją na spostrzeżone w świecie jakości – reakcja ta określana jest jako „emocja wstępna” i stanowi jedną z trzech podstawowych faz estetycznego doznania. Emocję wstępną utożsamia Ingarden ze „wzruszeniem”, pozwalającym perceptorowi oderwać się od świata realnego i wznieść ku światu jakości estetycznych. Jak zauważa polski fenomenolog:

Emocja wstępna prowadzi dzięki temu przede wszystkim do aktywnego zwrócenia się podmiotu ku jakości, która go poruszyła, rozpoczynając tym samym nową fazę przeżycia estetycznego; sama zaś ta jakość staje się ośrodkiem krystalizacji przedmiotu estetycznego, ujmowanego w trakcie stawania się¹³.

Wstępna emocja, będąca probierzem dla dalszego rozwoju przeżycia estetycznego, stanowi o jego (przeżycia) intensywności i późniejszym kształcie. Początkowo nakierowuje ona odbiorcę na jakości przelotne, tylko nieznacznie go poruszające. Uchwycona jakość zaczyna wybijać się ponad pozostałe spostrzeżenia, tworząc pewną całość umożliwiającą wstępną konstytucję stosunkowo prymi-

¹² Zob. A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989, s. 144.

¹³ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, s. 98.

tywnego przedmiotu estetycznego. Tym niemniej przeżycie estetyczne nabiera swoistej dynamiki, polegającej na chęci ugaszenia wewnętrznego niepokoju, poprzez usilne poszukiwanie jakości sprawnych do uzupełnienia jakości poruszających odbiorcę. Podmiot zahamowuje normalny tok zachowań, spychając na peryferia świadomości rzeczy odnoszące się do świata realnego; zahamowanie to jest tym intensywniejsze, im mocniejsza jest emocja wstępna.

Kolejny etap odnosi się do przytłumienia „pogłosu przeżyć” oraz do przytłumienia perspektywy czasowej zminimalizowanej do aktualnego teraz. Stan ten polega na zredukowaniu „przed” i „po” do terażniejszości, w której dokonuje się estetyczne doświadczenie. Perceptor „(...) traci łączność z bezpośrednią przeszłością i przyszłością, stanowi wyodrębnioną dla siebie całość o charakterze »wyspowym«”¹⁴. Załamaniu ulega postawa zajmowana w życiu praktycznym, zaś jej miejsce zajmuje postawa *stricte* estetyczna.

Faza „wytwórcza” procesu estetycznego

Wszelkie działania odbiorcy dokonywały się dotychczas w oparciu o przekonanie istnienia świata realnego – emocja wstępna powoduje zepchniecie tego przeświadczenia na margines świadomości i zastąpienie faktu realnego istnienia określonych jakości na same te jakości. Jakość, będąca immanentną cechą przysługującą rzeczy realnej, zostaje od niej odróżniona, a następnie wyodrębniona, przybierając formę „czystej jakości” będącej centrum nowego przedmiotu – intencjonalnego przedmiotu estetycznego.

W procesie powstawania nowej całości jakościowej i jej uchwytywania przez perceptor dokonuje się – zdaniem Ingardena – dwojaki rodzaj formowania się pojawiających jakości:

- a) w struktury kategoryalne;
- b) w strukturę polifonicznego zestroju jakościowego¹⁵.

Ad a) Wzrokowo ujęte jakości zostają uformowane kategoryalnie w tym sensie, że wyznaczony przez nie przedmiot ukazany w dziele sztuki zostaje (domyślnie) domniemany, nabierając charakteru samoistnej „rzeczywistości”. Toteż sfingowane przedmioty kształtujące się podczas poznawania dzieła sztuki, są dookreślane i wzbogacane nowymi jakościami, umożliwiającymi późniejsze emocjonalne obcowanie odbiorcy ze sfingowanymi postaciami przedstawionymi w przedmiocie estetycznym. Sytuacja ta zachodzi najpełniej podczas percepcji obrazu o tematyce historycznej, gdzie podmiot sam „dopowiada” koleje losów przedstawionych bohaterów.

Ad b) Polifoniczny zestrój jakościowy polega na wzajemnym zespoleniu wielu różnych jakości wewnętrznie zorganizowanych w spójną całość. Jakości nie istnieją tutaj autonomicznie, każda z nich ulega modyfikacji pod wpływem pozostałych jakości współwystępujących z nią w dziele. Wzajemne modulacje jakości

¹⁴ A. Szczepańska, *op. cit.*, s. 134.

¹⁵ Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, s. 100.

mogą doprowadzić do wykształcenia się jakości zupełnie nowych, nazywanych przez Ingardena „jakościami zestroju” lub „jakościami postaciowymi”. Jakość postaciowa składa się z wielości jakości ją podbudowujących, mogących grupować się w jakości niższego i wyższego rzędu, tworząc hierarchicznie uporządkowaną całość. Samodzielność danej jakości zostaje sprowadzona do „jakościowej całości” – wynika to z „zacierania się” tożsamości i swoistości pewnej jakości na rzecz wzajemnego splecenia wielu jakości, prowadzącego do ukonstytuowania się nowej jakości obejmującej cały zespół jakości pozostałych. Pisząc inaczej – jakości zostają sprężone ze sobą, tracąc swą „niezależność” na rzecz „konglomeratu jakości”, określanego przez Ingardena mianem „postaci”. Przedmiot estetyczny odbierany jest przez perceptorą jako „jakościowa jedność” skonstruowana z wytworzonych tworów jakościowych. Nakreślony proces jest szczególnie ważny w aktywnym odbiorze dzieła sztuki, gdyż – jak podkreśla polski fenomenolog – „(...) ukonstytuowanie ustrukturuowanych, samowystarczalnych całości jakościowych stanowi ostateczny cel wszystkich twórczych faz przeżycia estetycznego”¹⁶. Tym niemniej dobór tożsamych jakości niekoniecznie oznacza, że struktura przedmiotu estetycznego będzie zawsze tak samo ukształtowana. Zasadniczą rolę odgrywa tutaj odbiorca, dzieło sztuki „sugeruje” mu bowiem wybór – który z mnogości zestrojów jakościowych zostanie wykorzystany podczas konstytuowania się estetycznego przeżycia.

Faza „kontemplacyjna” i odpowiedź na wartość

Konkretyzacja zestroju jakościowego jest synonimiczna z finalną konstytucją przedmiotu estetycznego i zamknięciem „wytwórczego” stadium przeżycia. Kolejny etap percepcji zasadniczo różni się od dynamiki etapów poprzednich, podmiot przechodzi do fazy kontemplacji (spokojnego oglądu), w której dokonuje się

(...) odczuciowe uznawanie wartości ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego. (...) To właśnie odczuciowe uznanie wartości przedmiotu estetycznego stanowi „godną”, właściwą naszą odpowiedź na wartość, którą mamy daną w kontemplowaniu ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego¹⁷.

Ostatnia faza procesu estetycznego jest więc postrzeganiem zestroju jakościowego i emocjonalnym uznaniem przedmiotu estetycznego, prowadzącym do oceny przedmiotu oraz sądu o jego wartości. Naturalnie doprecyzowania domaga się „aksjologia przeżycia”, rozumiana jako ujawnienie się wartości wyższych, takich jak: piękno, ładność czy wdzięk podczas kontaktu z dziełem sztuki. Warunkiem uczestnictwa podmiotu w bezinteresownym świecie wartości jest kontemplacja, czyli chwilowe zawieszenie swego „ja” na rzecz percepcji jakości synte-

¹⁶ *Ibidem*, s. 101.

¹⁷ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, s. 148.

tycznych. Istnienie wartości estetycznej jest zawsze przynależne do określonego przedmiotu, zatem wartość jako taka jest bytowo niesamodzielna (gdyż konstytuuje się na podłożu „czegoś”). Bytową samoistność (autonomiczność względem innego bytu) i niesamoistność (heteronomiczność względem „czegoś”) Ingarden wyjaśnia w słowach:

Coś istnieje samoistnie (jest bytowo autonomiczne), jeśli ma samo w sobie swój fundament bytowy. Ma zaś taki fundament, jeżeli samo w sobie jest immanentnie określone. Coś natomiast istnieje niesamoistnie (jest bytowo heteronomiczne), jeżeli swój fundament bytowy ma nie w sobie samym, lecz w czymś innym¹⁸.

Wartość estetyczna, będąca niesamodzielną względem przedmiotu, któremu przysługuje w stosunku do podmiotu – receptora dzieła sztuki – charakteryzuje się bytową samodzielnością¹⁹. Odbiorca w swojej aktywności dociera do aksjologii dzieła poprzez akty przeżycia estetycznego, zaś sama wartość jako taka domaga się uznania w bycie. Bytowa samodzielność wartości estetycznych nie ogranicza się wyłącznie do podmiotu – receptora, występuje także w stosunku do wartości innego rodzaju, takich jak poznanie czy dobro. Wartości estetyczne:

(...) różnią się między sobą właśnie tą syntetyczną determinacją, a odróżniają się gatunkowo od wartości innych podstawowych rodzajów (np. wartości moralnych, poznawczych, użytecznościowych, życiowych itp.) przez to, że cała rola ich istnienia i materialnego uposażenia wyczerpuje się w tym, iż będąc szczególnymi fenomenami, są wyłącznie do oglądania i delectowania się nimi, nie mają zaś żadnego znaczenia praktycznego, nie służą realizacji żadnych dóbr moralnych czy życiowych²⁰.

Zamierzeniem fenomenologa nie była, rzecz jasna, negacja poznawczej funkcji sztuki, a pokazanie, że zasadniczym sensem odbioru dzieła sztuki jest ujawnienie piękna, będącego wartością samodzielną wobec wartości pozostałych.

Roman Ingarden stanowczo przeciwstawia się „subiektywności” wartości estetycznych, które utożsamiane są przez niego z doznawaniem „przyjemności” (w razie wartości ujemnej „przykrości”) podczas obcowania percepcyjnego z danym dziełem. Dzieło, jak zostało już stwierdzone, samo w sobie żadnej wartości nie posiada, dopiero odbiorca, doznając wspomnianej „przyjemności”, opowiada się za tym, by dzieło uznać za wartościowe. Tym niemniej podmiot, skupiając się na samej „przyjemności”, zatracza sens dzieła, bezzasadnie postrzegając je wyłącznie

¹⁸ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. I, *Ontologia egzystencjalna*, wyd. III zmienione, tłum. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1987, s. 84.

¹⁹ Zob. A. Mordka, *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*, Wyd. UR, Rzeszów 2002, s. 257.

²⁰ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, s. 285.

poprzez ową „przyjemność”. Mnogość spostrzeżeń i nadbudowujących się nad nimi „przyjemności” (bądź ich braku) implikuje tezę, w myśl której

(...) „wartość” dzieła sztuki jest nie tylko „subiektywna”, ale i „względna” ze względu na perceptorą i jego stan²¹.

Naturalnie niemożliwym do zakwestionowania jest fakt, iż niektóre dzieła wywołują w odbiorcy uczucie „przyjemności”, gdyż cechą typowo ludzką jest dążenie do obcowania z „przyjemnością” i unikanie przykrości. Tym niemniej „przyjemności” są autonomiczne względem dzieła sztuki, nie są w nim zawarte ani z nim związane. Wartość pozostaje bowiem w „pełności poza zasięgiem bytowym dzieła sztuki (a także przedmiotu estetycznego)”²². Podobnie zarówno dzieło sztuki, jak i ukonstytuowany na jego podłożu przedmiot estetyczny, są czymś transcendentnym względem doznań i treści narzucanych im przez odbiorcę. Acz właśnie sfera dzieła sztuki, znajdująca się poza estetyczną konkretyzacją, powinna służyć za płaszczyznę, na gruncie której odbiorca powinien szukać cech uchodzących za wartościowe i istotne dla samego dzieła.

Ingarden dowodzi, że poszukiwane w dziele sztuki jakości wartościowe, mogą ujawnić się perceptorowi tylko wówczas, gdy uzyska on pewne niedoskonałe poznanie samego dzieła, gdy obcowanie z nim ujawni własne, i początkowo nie-narzucające się rysy dzieła.

Dopiero zrozumienie budowy dzieła i jego właściwości dostrzec pozwala jego istotne, dla danego dzieła właściwe wartości, które o nim, jako o dziele sztuki, świadczą i, ściśle biorąc, jego artystyczność stanowią²³.

Filozof wyszczególnił tym samym wartości artystyczne, znajdujące swą podstawę bytową nie w przedmiocie estetycznym (jak w przypadku wartości estetycznych), zaś w dziele sztuki rozumianym jako pewien twór schematyczny. Wartości artystyczne nie należą do stanów świadomościowych, powstałych na skutek kontaktu perceptorą z dziełem sztuki, nie służą wywoływaniu uczuć takich jak podobać się czy przyjemność. Swój fundament bytowy mają we właściwościach samego dzieła, a ich obecność w dziele warunkuje jego autonomiczność względem pozostałych twórców kulturowych. Dzieło sztuki będące tworem schematycznym, składa się z aksjologicznie neutralnego szkieletu, który tworzą warstwy bytowe, własności tych warstw oraz relacji między nimi²⁴. Właściwe modelowanie szkieletu przez artystę implikuje pojawienie się jakości artystycznie wartościowe-

²¹ *Ibidem*, s. 271.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 273.

²⁴ Zob. A. Mordka, *op. cit.*, s. 265.

wych, konstytuujących wartości artystyczne. Cechą znaną wartości artystycznych jest ich wyraźna służebność względem wartości estetycznych. Ich poprawne funkcjonowanie (właściwe modelowanie przez twórcę) umożliwia odbiorcy ocenę warsztatu autora dzieła, a także pozwala mu orzekać ich wartość dla ukonkretnienia i ukazania wartości estetycznych.

Zaprezentowane wyżej rozważania prowadzą do ukazania elementarnych faz charakteryzujących przeżycie estetyczne, pod kontem miejsca i roli w nim odbiorcy:

- 1) faza emocji wstępnej:
 - a) pobudzenie odbiorcy jakością;
 - b) chęć uchwycenia jakości w naocznym doznaniu;
 - c) przejście od postawy praktycznej do postawy *stricte* estetycznej;
 - d) zawężenie pogłosu przeżyć wcześniejszych i przyszłych do aktualnego teraz;
 - e) percypowanie jakości „samej w sobie” – jakości wyzwolonej ze struktury formalnej bycia cechą przedmiotu realnego;
 - f) wstępna konstytucja przedmiotu estetycznego;
- 2) faza „wytwórcza” procesu estetycznego:
 - a) dążenie perceptora do uchwycenia jakościowej podbudowy dzieła;
 - b) formowanie pojawiających się jakości w struktury kategoryjne – eliminacja przedmiotu realnego i zastąpienie go nowym podmiotem cech;
 - c) formowanie zestroju jakościowego – hierarchiczne porządkowanie jakości, ujmowanie zależności i związków między jakościami;
- 3) faza „kontemplacyjna” i odpowiedź na wartość:
 - a) percepcja wytworzonego przedmiotu estetycznego;
 - b) kontemplacyjny ogląd zestroju jakościowego;
 - c) emocjonalna odpowiedź na zestrój jakościowy – odbiorca podziwia wytworzony przedmiot estetyczny, bądź go odrzuca²⁵.

W zmysłowym oglądzie dzieła sztuki, odbiorca w swojej aktywności przestacza się we współtwórcę dzieła, dookreślając miejsca „otwarte” przedmiotu estetycznego, wypełniając je „własną treścią”. Teoretyczna formuła przeżycia estetycznego wysnuta przez polskiego fenomenologa niewątpliwie onieśmiela swoją konstrukcją i starannością przeprowadzanych analiz, acz nasuwa także wiele pytań i obaw. Czy istnieje możliwość przełożenia przeżycia estetycznego zaproponowanego przez Romana Ingardena na każdy rodzaj sztuki? Czy międzyi powojenna koncepcja estetyczna ma swoje zastosowanie także we współczesności? Czy obejmuje wzorce w sztuce, które nieustannie fluktuują? Chcąc odpowiedzieć na powyższe pytania, należy zaznaczyć, iż estetyka Ingardena, za cel nadrzędny stawia sobie bezinteresowną kontemplację skierowaną ku dziełu sztuki; jest ona (kontemplacja) pozbawiona jakichkolwiek innych celów, mogących zakłócić satysfakcję płynącą z recepcji sztuki. Intelktualne prądy XX wieku, hermeneutyka i dekonstrukcjonizm, podkopały „fundament bezinteresowności”, od-

²⁵ Zob. A. Szczepańska, *op. cit.*, s. 143 i n.

rzuciły one samą ideę obiektywnego, uniwersalnego sądu, jako niemożliwą i iluzoryczną²⁶. Tym samym dyskwalifikacji uległa najważniejsza w bezinteresowności dualistyczna struktura sytuacji estetycznej, w której zarówno odbiorca, jak i przedmiot estetyczny są niekompletni; dopiero ich wzajemne reakcje dopełniają przedmiot percepcji, dopełniają go w doświadczeniu, które jest totalne, a zarazem integralne²⁷. Zastanawiając się nad aktualnością koncepcji percepcji estetycznej Romana Ingardena, nie sposób pominąć także estetyzacji, obsceny i szoku. Obserwowalny proces estetyzacji obejmuje swoim zasięgiem niemal każdy element życia, począwszy od wystroju mieszkania a skończywszy na przestrzeni publicznej. Dochodzi do zatarcia granic pomiędzy sztuką a codziennością; sztuka przestaje być bezinteresowna, staje się narzędziem marketingowym, zaś perceptor zostaje zepchnięty do roli klienta nabywającego aurę estetyczną nadbudowaną nad produktem. Estetyka, będąca niegdyś dodatkiem, staje się towarem, walutą przetargową w walce o nabywcę. W czasach, gdy wszystko jest nacechowane estetycznie, estetyka nie jest nośnikiem wartości, lecz stała się esencją²⁸.

Kolejnym zjawiskiem skrajnie rozmiągającym się z Ingardenowskim rozumieniem sztuki są obscena i szok, mające na celu zablokowanie zarówno wrażliwości estetycznej, jak i reakcji negatywnej. „Strategia szoku to maksymalnie intensywne przeżycie anomalii wybijające widza z jego domniemanej niewrażliwości”²⁹. Przykładów takowych działań jest wiele, że posłużę się choćby twórczością słynnego performerora wiedeńskiego Hermanna Nitscha, czy coraz popularniejszą sztuką gore. Bazując na zdemolowaniu jaźni odbiorcy, strategia obsceny i szoku atakuje zarówno samego perceptora, jak i sztukę. Rzecz jasna podobne działania nijak się mają do rozważań polskiego fenomenologa, dla którego dzieło sztuki nigdy nie było tożsame z obsceniczną prostotą. Ponadto Ingarden stanowczo potępia sensualistyczną i hedonistyczną koncepcję przeżycia estetycznego (estetyzacja), sprowadzając je (przeżycie) wyłącznie do przyjemności. Taki rodzaj odbioru tożsamy jest dla Ingardena z zachowaniem się barbarzyńców, dążących do uzyskania chwili odprężenia. Perceptor dokonujący wglądu w dzieło sztuki powinien zmienić swe nastawienie życiowe, gdyż „(...) przeżycia te przekraczają dziedzinę naszych wrażeń zmysłowych. (...) My, ludzie, w realizacji smaku estetycznego wykraczamy poza i ponad sferę naszej zmysłowości – trzeba być człowiekiem, żeby zachwycać się pięknem”³⁰.

²⁶ Zob. A. Berleant, *Przemyśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, Universitas, Kraków 2007, s. 56.

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 67.

²⁸ Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Universitas, Kraków 2005, s. 35.

²⁹ S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008, s. 183.

³⁰ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje ...*, s. 30 i n.

[znaków 33 632]

Концепция восприятия искусства в эстетике Романа Ингардена

р е з ю м е

Темой работы является анализ восприятия в эстетике польского феноменолога Романа Ингардена, возникшей в первой половине XX века. Автор резюмирует основные идеи феноменолога, в том числе его теорию восприятия искусства и сложность акта эстетического опыта искусства. Кроме того, автор сопоставляет теорию Ингардена с гедонистическим восприятием произведения искусства. В заключении, автор переносит эстетическую теорию польского философа на избранные течения в современном искусстве.

ключевые слова: эстетический опыт; художественное произведение; восприятие искусства

słowa kluczowe: przeżycie estetyczne; dzieło sztuki; odbiór sztuki

The Concept of the Recipient of Art in Roman Ingarden's Aesthetics

a b s t r a c t

The subject of the article is the analysis of perception in the aesthetic created by Polish phenomenologist Roman Ingarden in the first half of the twentieth century. The author's intention was to show the basic ideas of the philosopher about art reception, the complexity of the act of aesthetic experience and comparison of Ingarden's theory with hedonistic art reception. In the concluding remarks of this article there is an attempt to transfer Ingarden's aesthetic theory on the selected contemporary trends in art.

keywords: aesthetic experience; a work of art; reception of art

Bibliografia

- Berleant Arnold. 2007. *Przemysłać estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Kraków: Universitas.
- Ingarden Roman. 1966. *Studia z estetyki*, tom I, wydanie 2. Warszawa: PWN.
- Ingarden Roman. 1970. *Studia z estetyki*, tom III. Warszawa: PWN.
- Ingarden Roman. 1973. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Ingarden Roman. 1974. *Wstęp do fenomenologii Husserla*. Warszawa: PWN.
- Ingarden Roman. 1981. *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa: PWN.
- Ingarden Roman. 1987. *Spór o istnienie świata*, tom I, *Ontologia Egzystencjalna*, wydanie III zmienione, przekład Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN.
- Ingarden Roman. 1995. *Studia z teorii poznania*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kępiński Antoni. 1987. *Lęk*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- Marzec Sławomir. 2008. *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Miller Jonathan. 1996. „Droga do nieświadomości”. W Silvers Robert B. (red.), *Ukryte teorie nauki*. Kraków: Znak.

-
- Mordka Artur. 2002. *Przedmiot i sposób istnienia. Zarys ontologii egzystencjalnej Romana Ingardena*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Silvers Robert B. (red.). 1996. *Ukryte teorie nauki*. Kraków: Znak.
- Szczeptańska Anita. 1989. *Estetyka Romana Ingardena*. Warszawa: PWN.
- Welsch Wolfgang. 2005. *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Kraków: Universitas.