

Jan RYBICKI

Teoria estetycznego „wzucia” według Teodora Lippsa

Теория эстетического вчувствования у Теодора Липпса

Theodor Lipps' Theory of Aesthetic *Einführung*

WSTĘP

W szkicu niniejszym pragnę zaprezentować koncepcję przeżyć estetycznych, łączoną tradycyjnie z osobą Teodora Lippsa¹, a zachowującą nadal swą ważność. Początki tej teorii wywodzą się wszakże ze znacznie wcześniejszych (XVIII i XIX-wiecznych) hipotez na temat poznawania cudzej psychiki i są oparte na ontologicznych i epistemologicznych założeniach nie zawsze ujawnionych wyraźnie. Warto więc może wskazać niektóre przynajmniej nieempiryczne elementy w omawianych poglądach, prowadzące także do wewnętrznych sporów wśród samych teoretyków *Einführung*.²

Analiza zjawiska wzucia pełni u Lippsa rolę punktu wyjścia do jego pozostałych rozważań estetycznych i nadaje im jednorodną perspektywę. Szczegółowe uwagi dotyczące „estetycznego wczuwania” wydają się trafne, jeśli ograniczymy zakres ich uogólnienia do pewnej fazy niektórych estetycznych przeżyć. Dyskusja zaś nad możliwością zachodzenia samego fenomenu (wzucia) staje się bezcelowa, gdy przyjmemy naukową prawomocność świadczących o jego obecności skrupulatnych opisów introspekcyjnych.

Należy nadto podkreślić, że oddziaływanie prezentowanego fragmentu myśli Lippsa widoczne jest aktualnie, zwłaszcza w rozważaniach dotyczących ekspresji estetycznej i emocjonalnego reagowania na sztukę. Polska tradycja estetyczna także wiąże się często z pismami tego autora: echa jego poglądów zauważyć można w pracach np. Henryka Elzenberga, Romana Ingardena, Stanisława Ossowskiego i Mieczysława Wallisa.³ Historyczny przegląd teorii wzucia pozwoli zaś usytuować stanowisko Lippsa na tle koncepcji wcześniejszych.

¹ Teodor Lipps był profesorem, kolejno: w Bonn, Wrocławiu i Monachium, gdzie zajmował się głównie psychologią i estetyką stosując metodę introspekcji i analizy stanów zachodzących w świadomości. Napisał m. in.: *Grundtatsachen des Seelenlebens* (1883), *Psychologische Studien* (1885), *Der Streit über die Tragödie* (1891), *Komik und Humor* (1898), *Vom Fühlen, Wollen und Denken* (1903), *Grundlegung der Ästhetik* (1904), *Grundzüge der Logik* (1912), *Die ethischen Grundfragen* (1914).

² Pojęcie *Einführung* przyjęto tłumaczyć w tradycji estetyki polskiej jako „wzucie”. Analogiczny termin angielski *emphaty* — empatia również oddaje właściwy sens słowa, ma wszakże pewne ukierunkowanie znaczeniowe w psychologii klinicznej (znaczy tam „przeniesienie uczuć”).

³ H. Elzenberg: *Zabarwienie uczuciowe jako zjawisko estetyczne* [w:] *Wartość i człowiek*, Toruń 1964; R. Ingarden: *Studia z estetyki* t. I, Warszawa 1970, s. 143 (pierwodruk

ZARYS DZIEJÓW TEORII EINFÜHLUNG

Teoria wczucia ma swe wyraźne źródło w organiczno-panteistycznej wizji świata J. Herdera, rozwijanej następnie w niemieckiej romantycznej filozofii przyrody przez J. Paula, F. Schellinga, Novalisa oraz W. i A. Schległów. Stosunek człowieka i natury pojmowali oni jako rodzaj „bezpośredniej więzi”, pozwalającej doznawać wszelkich przejawów życia wewnątrz ludzkiej świadomości.

Herder sądził, że oglądając widowisko sił działających w przyrodzie, szukamy w nim podobieństw do siebie i całą rzeczywistość ożywiamy własnym uczuciem. Zdolność takiego intymnego kontaktu ze światem tłumaczył jego monistyczną i panpsychiczną strukturą. Natura ma być — jego zdaniem — obdarzona rodzajem świadomości ukrytej, do której docieramy właśnie poprzez wczucie. Przedmioty jawią się w naszych przeżyciach jako obdarzone „funkcją wyrażania” (*Ausdruck*), co pozwala dostrzec pierwiastki różne od ich (przedmiotów) czysto zmysłowej postaci. Język utrwała te doznania, a przekazując emocje doznawane podczas percepcji rzeczy, przybiera kształt poezji.⁴

Dla oznaczenia zjawiska wczucia się w kogoś lub coś aż do stanu mistycznego niemal złączenia podmiotu z przedmiotem romantycy niemieccy posługiwali się terminem *Einfühlen*. Zjawisko to miało zarazem, ich zdaniem, stanowić podłoże dla wystąpienia wartości estetycznej. Według F. Schillera np., piękno przedmiotu wynikać ma z połączenia percepcji jakości zmysłowych i treści uczuciowej, którą ujmujemy tak, jakby została wytworzona w samym przedmiocie.⁵

Rodowodu koncepcji wczucia szukać można także w XVIII-wiecznej estetyce brytyjskiej, akcentującej wyraźnie czysto empiryczny oraz psychologizujący charakter badań. D. Hume tłumaczył np. przyjemność związaną z percepcją posągu, faktem „współodczuwania” (*sympathy*) z uczuciami wyrażonymi w rysach twarzy i pantomimice wyrzeźbionej postaci. Widzowi wydaje się ponadto, jakby rzeźba sama była źródłem doznawanej emocji.⁶

W VI części *Elements of criticism* inny estetyk angielski H. Home zamieścił podtytuł: „podobieństwo uczuć do ich przyczyn”, sądząc, że jest odkrywcą opisanego zjawiska. Uczucia, których doznajemy podczas percepcji poruszających się przedmiotów mają być, jego zdaniem, dostosowane do charakteru ruchu. Gdy ten jest „gwałtowny”, budzi raczej nieprzyjemne emocje; ruch rytmiczny a powolny odczuwany jako błogi spokój, ożywiony zaś jako wzmagający rzeźkość i aktywność organizmu.⁷

Następną niejako fazę w dziejach teorii „wczucia” reprezentują poglądy XIX-wiecznego heglisty F. T. Vischera oraz H. Lotzego. Vischer za punkt wyjścia swej koncepcji przeżycia estetycznego przyjmuje twierdzenie, że dostrzegamy duchowe pierwiastki w zmysłowych przedmiotach. Nazywa to

1937), także nie opublikowane wykłady z estetyki z 1900 r.; S. Ossowski: *U podstaw estetyki*, Warszawa 1964, s. 169—209, (pierwsze wydanie w 1933 r.); M. Wallis: *Wyraz i życie psychiczne*, w zbiorze *Przeżyte i wartość*, Kraków 1968, s. 124—5, (pierwodruk w 1939 r.). Z bardziej szczegółowych i historycznych opracowań myśli estetycznej T. Lippsa wymienić można jedynie książeczkę L. Rudnickiego: *Estetyka T. Lippsa*, Kraków 1911 oraz artykuł Z. Hermana: *O zagadnieniu rzeczywistości estetycznej u Lippsa*, „Przegląd Filozoficzny”, 1930, s. 65—67.

⁴ J. Herder: *Myśli o filozofii dziejów*, Warszawa 1960; por. także E. von Aster: *Historia filozofii*, Warszawa 1969, s. 354—5.

⁵ F. Schiller: *Myśli o wychowaniu estetycznym człowieka*, Warszawa 1972, s. 99.

⁶ D. Hume: *Rozważania o naturze ludzkiej*, Warszawa 1958, s. 364—5.

⁷ H. Home: *Elements of Criticism*, ed. Mills, New York 1883, s. 94.

„symbolizmem” w tym sensie, że zjawiska przyrody i dzieła sztuki są dla człowieka przejawami różnorodnych treści uczuciowych. Symbolizm nie jest tu wyrozumowanym sposobem wyrażania idei za pomocą umówionych znaków (jak wówczas, gdy np. berło oznacza godność królewską). Stanowi natomiast tę właściwość piękna, dla której każdy jego przejaw jest wyrazem odnoszącym się do „władzy uczucia”. Sztuka zaś spełnia funkcję poznania i wiary.⁸

W podobnym duchu utrzymane były rozważania syna i wydawcy Teodora Vischera — Roberta Vischera, który użył wyrazu *Einfühlung* po raz pierwszy.⁹

H. Lotze opracował tzw. kojarzeniową teorię wczuwania. Przy spostrzeganiu różnych zjawisk zmysłowych (np. ruchu) w człowieku mają się budzić przypomnienia stanów uczuciowych, jakich doznawał podczas wykonywania czynności analogicznych (np. biegu, tańca). Wspomnienia te są następnie kojarzone z przedmiotami aktualnie percypowanymi i stąd ma się wywodzić zjawisko wczuwania.¹⁰ Teorię Lotzego krytykował później Johannes Volkelt, wyrażając trafną chyba opinię, że hipoteza kojarzeń tłumaczyć może co najwyżej niektóre „wzucia”; ich różnorodności nie można sprowadzić do jednego źródła. Życie psychiczne człowieka jest, według Volkelta, o wiele bogatsze, albowiem spostrzeżenia (zmysłowe) stykają go ze stale nowymi wyglądami przedmiotów. Połączenie zaś obydwu elementów (zmysłowego i uczuciowego) także powtarzać się nie może, gdyż percepcja tych samych rzeczy zachodzi podczas trwania różnych stanów uczuciowych. Wedle Volkelta, wczucie nie ogranicza się do przeżyć estetycznych oraz nie jest ich jedynym elementem. Ma charakter bezpośredniego, „naocznego” poznania, a poprzedzone jest koncentracją uwagi na przedmiocie. Przy obcowaniu z dziełami sztuki przebieg wczucia zależy od struktury dzieła, związanej z wypełnieniem przez nie „podstawowych norm estetycznych”: jedności „formy” i „treści uczuciowej”, wzajemnej zależności poszczególnych elementów dzieła, fikcjonalnego charakteru rzeczywistości artystycznej oraz doniosłości dla przeżyć odbiorcy zawartych w dziele pierwiastków ekspresyjnych.¹¹

Teorię Volkelta stosunkowo niedawno przedstawił wszechstronnie R. Ingarden, dlatego nie omawiam jej bardziej szczegółowo.¹² Zagadnienie wczucia stanowi zresztą ważny problem w filozofii fenomenologicznej. Zajmowała się nim w pracy doktorskiej Edith Stein, a także Edmund Husserl i Max Scheler w swoich podstawowych dziełach.¹³ W wykładach na temat fenomenologii Husserla Ingarden wyraża przypuszczenie, że zagadnienie wczucia włączone jest w całość kształt problematyki idealizmu transcendentального: „W *Ideach I* wydaje się, że po redukcji fenomenologicznej pozostaje jedno tylko czyste «Ego», mianowicie «moje», filozofujące, Ja, inne «Ego» są już «wzięte w nawias», podlegają redukcji, jakby należały do świata realnego. Idealizm transcendentálny przybiera w ten sposób charakter solipsyzmu, co stawia pod znakiem zapytania trafność rozstrzygnięcia idealistycznego. [...] Jak wiemy, w IV i V *Medy-*

⁸ T. Vischer: *Das Schöne und die Kunst*, 1898, s. 163.

⁹ R. Vischer: *Das optische Formgefühl*, wydany w *Drei Abhandlungen zum aesthetischen Formproblem*, 1927, s. 1—44.

¹⁰ H. Lotze: *Grundzüge der Psychologie*, 1852.

¹¹ J. Volkelt: *System der Ästhetik*, t. I, 1905, s. 282.

¹² R. Ingarden: *Poglądy J. Volkelta na wczucie*, „*Studia Estetyczne*”, t. 7, 1970.

¹³ E. Stein: *Zum Problem der Einfühlung*, Halle 1917; M. Scheler: *Wesen und Formen der Sympatie*, Bonn 1923; E. Husserl: *Cartesiansche Meditationen und Pariser Vorträge*, wyd. S. Strasser, Haag 1950.

tacji zmierza on (Husserl) do tego, by ująć świat jako korelat żyjącej we wzajemnym porozumieniu wielości podmiotów świadomościowych: do tego zaś konieczne było wyjaśnienie „wzucia”.¹⁴

Dlaczego właściwie „wzucia”? Stanowi ono bowiem, jak sądzę, odmianę poznania docierającą do obcej psychiki w sposób „bezpośredni”, jak to przedstawił właśnie R. Ingarden w artykule *O poznawaniu cudzych stanów psychicznych*.¹⁵ Do opisu faktu poznania *alter ego* nie są wprowadzone elementy teorii „wnioskowania przez analogię” czy „kojarzenia” (względnie „nieświadomego” wnioskowania i kojarzenia) — panujące w XIX wieku, a następnie krytycznie przewzycięzone.

Współcześni Lippsowi przedstawiciele estetyki psychofizycznej, związani z G. T. Fechnerem i W. Wundtem, kwestionowali istnienie zjawiska wczucia, uznając je nie za daną wynikającą z obserwacji, a za hipotezę, jakkolwiek możliwą do przyjęcia w ramach asocjacionistycznego modelu psychiki.¹⁶ Zdaje się, że przyczyną nieporozumienia było tu mylenie perspektywy genetycznej z opisową. Koncepcja wczucia wedle T. Lippsa, J. Volkelta i E. Husserla polega przede wszystkim na opisie faktów psychicznych a ściślej „bezpośrednich danych świadomości”. Pozytywistycznie zorientowani badacze skłonni byli natomiast widzieć w tych teoriach wyjaśnienie owych faktów, podanie ich warunków czy przyczyn występowania — zgodnie z uznaną teorią nauki.

Referując koncepcję Lippsa, postaram się zatem oddzielić jego opis procesu *Einführung* od próby wyjaśnienia samego zjawiska.¹⁷

OPIS I WYJAŚNIENIE WZUCIA W UJĘCIU LIPPSA

1. Opis zjawiska wczucia dokonany przez Lippsa można sprowadzić do następujących momentów. Wzucie jest procesem psychicznym, w którym podmiot uświadamia sobie stany uczuciowe przedmiotu wyrażone przez objawy zmysłowo uchwytne. Przy postrzeganiu najprostszych elementów świadomość przejawia swoistą aktywność. W przypadku np. percepcji linii — rozpoznaje jak gdyby rezultat ruchu mechanicznego, wskutek którego owe linie powstały. Oglądanie linii ukośnej wiąże się z doznaniem wewnętrznego „podnoszenia” lub „opadania”, przy liniach pionowych — „prostowania się”, a wobec krzywizny — „ugięcia”. Naśladowanie polega więc na powiązaniu sfery emocjonalnej z charakterystyczną cechą percypowanego wyglądu.¹⁸ Podobnie np. doznanie „głębokości” tonu muzycznego polega na subiektywnym odczuciu głębi, odniesionym do przyczyny zmysłowej — dźwięku.¹⁹

Jednocześnie we wczuciu występuje doświadczenie zabarwienia uczuciowego przeżyć — perceptor jest świadomy zarazem tego, że coś się w nim dzieje i jak się dzieje. Jeśli wyraz uczuciowy, „rozpoznany” w zmysłowych elementach, jest zgodny z nastrojem wewnętrznym postrzegającego, wów-

¹⁴ R. Ingarden: *Wstęp do fenomenologii Husserla*, Warszawa 1974, s. 40.

¹⁵ R. Ingarden: *O poznawaniu cudzych stanów psychicznych*, „Kwartalnik Psychologiczny”, 1936.

¹⁶ G. T. Fechner: *Elemente der Psychophysik*, 1850; W. Wundt: *Grundriss der Psychologie*, 1880.

¹⁷ Referat koncepcji Lippsa oparty jest na jego zasadniczym dziele z zakresu estetyki: *Asthetik — Psychologie des Schoenen und der Kunst*, 2 wydanie z 1914 r. Lipsk i Hamburg. T. I ma podtytuł: *Grundlegung der Aesthetik*, t. II: *Die aesthetische Betrachtung und die bildende Kunst*. W następujących cytatach będzie tylko odpowiedni tom i strony.

¹⁸ *Ibid.*, t. I, s. 441—447.

¹⁹ *Ibid.*, t. I, s. 514.

czas nie towarzyszy mu doznanie wyraźnej różnicy pomiędzy własną świadomością i przedmiotem. Perceptor ma wprawdzie „świadomość przeżywania”, lecz źródłem jej czyni przedmiot poddany oglądowi. Czuje się jakby „wewnątrz” tego przedmiotu. Wczuwając się np. w ruchy akrobata, nie ma się najpierw świadomości tego, że akrobata przeżywa, a potem własnych emocji związanych z oglądanymi ruchami. Wzucie ma charakter bardziej jednolity: „Wszystko to odczuwam w akrobacie i tylko w nim” — pisze Lipps.²⁰ Zachodzi tu swoista identyfikacja w świadomości, jakby „zlanie się podmiotu z przedmiotem”.

2. Wyjaśnieniu tych faktów miała służyć przyjęta przez Lippsa teoria spostrzeżenia zmysłowego pod nazwą „sukcesywnej apercpcji”.²¹ Wedle niej, człowiek postrzega przedmiot w ciągu czasu wystarczającego do ujęcia całości w poszczególnych, stopniowo odsłaniających się elementach. Określone stany uczuciowe o przebiegu krótkotrwałym (wzruszenia) lub dłuższym (nastroje) — wpływają podczas postrzegania na ostateczne uświadomienie sobie przeżyć aktualnie się rozgrywających. Wymaga to pewnego rodzaju rozdwojenia „strumienia świadomości”, który jest zresztą pojmovany przez Lippsa jako twór wielowarstwowy i zdolny do autorefleksji czy tzw. „spostreżenia wewnętrznego”.

W momencie, gdy percypuję np. smutek wyrażony na twarzy człowieka żywego bądź wyrzeźbionej figury, zabarwienie uczuciowe dostrzeżonych wyglądów jest nie tylko biernym doznaniem. Zdolny jestem do uznania, że oto „smutność”, którą ujrzałem, ma zewnętrzne źródło. Mój nastrój ulega przy tym zmianom, ale mogę też uświadomić sobie, że niezależnie od „wczuwanego” nastroju zachodzi we mnie odrębny proces jakiegoś uczuciowego ustosunkowania się do postrzeżanego wyglądu.

Jeżeli np. wesoła muzyka wprawia mnie w stan przygnębienia lub rozdrażnienia, a nie wesołości, wówczas świadomy jestem tego, że dźwięki są wprawdzie „wesołe”, ale we mnie wywołują zupełnie inny nastrój (gdyż jest mi np. smutno z innych powodów). Jednocześnie bowiem z dokonywaniem percepcji coś się we mnie staje i zdolny jestem uchwycić jakoś tego procesu, chociaż niekiedy trudno znaleźć adekwatne nazwy dla stanów uczuciowych bardziej złożonych i ambiwalentnych.

Powstanie procesu wczuwania zależy więc od dwu czynników: wewnętrznego nastawienia podmiotu i cech przedmiotu poddanego percepcji. Przede wszystkim muszę aktywnie dokonywać „aperpcji”, polegającej na złożonym procesie spostrzegania i odtwarzania wyrazu uczuciowego zmysłowych elementów. Jednocześnie nie mogę dowolnie wywoływać w sobie określonych emocji i rzutować własnych uczuć na zewnątrz. Jeżeli pragnę „nastroić się w pewien sposób”, poszukuję stosownych przedmiotów, mających taki zestrój jakości zmysłowych, który może spowodować doznanie np. komizmu czy grozy. Jeżeli w trakcie wczuwania się zechcę wprawić się w nastrój odmienny, muszę po prostu zmienić przedmiot percepcji. Takie ujęcie *Einführung* przez Lippsa pozwala na przypisywanie autorowi relacjonistycznego stanowiska w sprawie sposobu istnienia wartości estetycznych. Interpretacja twierdzeń w kwestii estetycznej formy wczuwania zostanie przeprowadzona właśnie w perspektywie aksjologicznej; wydaje się ona bowiem fundamentalną dla wszelkiej estetyki.

²⁰ *Ibid.*, t. I, s. 134.

²¹ *Ibid.*, t. I, s. 10.

WCZUCIE JAKO PRZEŻYCIE ESTETYCZNE

Lipps rozróżnia „praktyczną” i „estetyczną” formę wczuwania, przy czym w obydwu przypadkach proces ten przebiega w sposób opisany w rozdziale poprzednim. Różnica dotyczy natomiast pełnionej przez niego funkcji. We wczuwaniu praktycznym podmiot dąży jedynie do poznania charakteru uczuciowego realnego zjawiska. Podczas estetycznego wczucia chodzi o przeżycie estetycznej wartości i można w nim wyróżnić dwie fazy: w pierwszej następuje zajęcie postawy estetycznej, rozumianej jako przygotowanie władz psychicznych do uchwycenia estetycznych jakości podczas zmysłowej percepcji przedmiotu. Druga faza polega na dokonywaniu aktywnego procesu wczuwania.

Postawa estetyczna ma, zdaniem autora, charakter kontemplatywny. Kontemplację pojmuje zaś Lipps jako stan: a) silnego skupienia uwagi na wyglądach przedmiotu, b) izolacji przedmiotu percepcji, c) zawieszenia przekonania o jego rzeczywistości.²²

Ad a) W czasie kontemplacji uwaga perceptora koncentruje się na najbardziej charakterystycznych cechach postrzeganego przedmiotu i przez wnikliwe „wpatrywanie”, „wysłuchiwanie”, „wmyślanie” toruje drogę wywiązującym się wczuciom. W ich rezultacie np. zespół dźwięków może być ujęty jako „smutna melodia”.

Ad b) Przedmiot percypowany w postawie estetycznej zostaje w charakterystyczny sposób wyodrębniony ze swego naturalnego otoczenia i oderwany od całej „reszty świata”, co Lipps nazywa „izolacją estetyczną” (*aesthetische Isoliertheit*).²³ Na przykład dźwięki gamy molowej odbierane są jako melodia o melancholijnym charakterze, a nie jako skutek uderzania w klawisze fortepianu.

Ad c) Obiekty przeżycia estetycznego mają być przeniesione w sferę szczególnej idealności (*aesthetische Idealität*).²⁴ Nie jest to wszakże rodzaj idealnego bytu przysługującego np. platońskim pojęciom. Chodzi tutaj o wyłączenie ocen dotyczących prawdziwości kontemplowanych wyglądków. Przedmiot staje się jedynie zestawem jakości zmysłowych o pewnej strukturze i ze względu na jej właściwości może być wartościowany.

Zajęcie tak rozumianej postawy estetycznej jest właśnie podmiotowym warunkiem pojawienia się estetycznej wartości i umożliwia doznanie „głębi uczuciowej” przedmiotu. Zjawisko to polega na szczególnie silnym zaangażowaniu emocjonalnym odbiorcy w procesie estetycznego przeżycia.

Pojawienie się wartości estetycznej wymaga także spełnienia określonych warunków „obiektywnych” czy „przedmiotowych”. Przede wszystkim „przedmiot piękny” (rozumiany tutaj jako „wartościowy estetycznie”) powinien mieć stosowną „formę”, czyli odpowiedni układ elementów. Zasada ich strukturowania ma polegać na dążeniu do uzyskania maksymalnej „jedności w różnorodności”.²⁵ Ta, dość ogólnikowo brzmiąca norma, znana już w estetyce starożytnej Grecji, zostaje objaśniona przy pomocy licznych przykładów. Niezmienny rytm wiersza czy powtarzające się elementy kompozycji plastycznej mają zapewniać jedność pojawiającym się różnorodnym metaforom literackim lub zróżnicowaniu kolorystycznemu. Lipps wysuwa psychologiczne argumen-

²² *Ibid.*, t. II, s. 16–29.

²³ *Ibid.*, t. II, s. 30.

²⁴ *Ibid.*, t. II, s. 36.

²⁵ *Ibid.*, t. II, s. 34.

ty za takim pojmowaniem formy. Twierdzi bowiem, że przeżycie estetyczne winno zaspokoić podstawowe dążenie psychiki — „uzyskanie harmonii poszczególnych władz duszy”.²⁶ Poszukiwanie jedności wśród elementów zmysłowych wynika z pragnienia, aby wszystkie doświadczane aktualnie fragmenty świata, zamknąć w jednym akcie uwagi, (świadomego pojmowania). Natomiast pragnienie różnorodności wiąże się, zdaniem autora, z psychologicznym prawem „absorpcji elementów w jednolitej całości”. Im ściślej mianowicie pojedyncze części jednoczą się między sobą i zlewają z całością, tym łatwiej uchodzą uwadze, czego skutkiem jest doświadczanie monotonii i nudy. Przedmiot powinien zatem wykazywać dostateczną różnorodność wśród fragmentów powiązanych ze sobą przestrzennie i pojawiających się w następstwie czasowym.²⁷

Dodatkowym określeniem prawidłowej formy przedmiotu jest dla Lippsa zasada „monarchicznego podporządkowania elementów jednolitej całości”.²⁸ Ponieważ w każdej strukturze można wyodrębnić pewną hierarchię składników (np. temat i wariacje w muzyce, główny motyw utworu literackiego i uboczne epizody), wszystkie elementy powinny łączyć się ze sobą tak, aby można było odnaleźć główną zasadę ich powiązania.

„Treścią” piękna wypełniającą formę i momentem przenikającym całość doświadczenia estetycznego jest, wedle autora, „życie”. W tym twierdzeniu zostaje ponownie położony akcent na osobiste zaangażowanie odbiorcy w toku estetycznych przeżyć. „Pięknem nazywam to, w czym podczas estetycznej kontemplacji odczuwam i stwierdzam wartość osobistą własnej duszy. Jako brzydkie zaś określam to, w czym w toku kontemplacji estetycznej czuję pewne zmniejszenie się i zaprzeczenie własnego życia”.²⁹

Takie pojmowanie przez Lippsa wartości estetycznej można wywodzić z faktu, iż uznał on aktywne wczucie za moment ostatecznie konstytuujący przedmioty estetyczne. Samo powstanie procesu wczuwania zależy tu od podmiotowego nastawienia. Jakość wczucia wynika natomiast ze zmysłowych właściwości przedmiotu poddanego percepcji. Ponieważ wpływ właściwości przedmiotowych na perceptorą jest również zdeterminowany (wyznaczony) przez strukturę psychiki, stanowisko relacjonistyczne Lippsa ulega pewnemu osłabieniu. Można chyba jednak mówić o „relacjonizmie w słabszej postaci” nie kwestionując jego występowania zupełnie, gdyż ostateczny schemat poglądu autora przedstawia się następująco: Jeżeli wczucie odbywa się w postawie estetycznej, a przedmiot ma odpowiednią strukturę, wówczas pojawia się estetyczna wartość (tego przedmiotu).

Ocenę trafności szczegółowych momentów teorii Lippsa można przeprowadzić po przedstawieniu wyróżnionych przez autora rodzajów wczucia, z których każdy ma, jego zdaniem, odmienną genezę.

KLASYFIKACJA I GENEZA ZJAWISK WZUCIA

Podstawą podziału zjawisk *Einführung* jest rodzaj przedmiotu, z którym obcujemy w trakcie wczuwania. Autor wyróżnia tutaj: 1) życie psychiczne ludzi, 2) psychikę zwierząt, 3) przedmioty „martwej natury” — pozbawione własnego życia psychicznego, 4) dzieła sztuki.

²⁶ *Ibid.*, t. I, s. 16.

²⁷ *Ibid.*, t. I, s. 30.

²⁸ *Ibid.*, t. I, s. 53.

²⁹ *Ibid.*, t. II, s. 22.

Ad 1. Lipps zakłada, że w życiu psychiczne innych ludzi możemy się trafnie wczuwać tylko wówczas, gdy sami doznawaliśmy już przeżyć, które rozpoznajemy w wyrazie twarzy czy gestach innych. Nie zachodzi wprawdzie wtedy proces „wnioskowania przez analogię”, w którym dokonane byłoby porównanie np. spostrzeganego wyrazu twarzy z własnym (danym w przypomnieniu), a następnie przypisanie drugiemu człowiekowi takiego rodzaju przeżyć, jaki mieliśmy przy analogicznej mimice. Obserwując bowiem cudze objawy życia psychicznego możemy bezpośrednio, „od razu” ustalić jakie przeżycia im towarzyszą (przynajmniej w ogólnym charakterze, np. smutku, wesołości bądź „udawania” tych stanów).

Odrębne zagadnienie stanowi natomiast źródło tej wiedzy, czyli geneza wyróżnionego rodzaju wczucia. Podłożem, na którym kształtują się doświadczenia umożliwiające obcowanie z psychiką *alter ego*, ma być, zdaniem Lippsa, wrodzony człowiekowi popęd do naśladownictwa. Istnieje on już od najwcześniejszego dzieciństwa w nie uświadomionej formie. Dziecko, nie zdając sobie sprawy z celowości podjętych działań, imituje ruchy dostrzegane w otoczeniu, a przynajmniej usiłuje je odtworzyć. Powoduje to powstawanie w jego świadomości różnorodnych stanów emocjonalnych (związanych np. z napięciem przy podejmowaniu czynności i ulgą po jej wykonaniu). Do instynktownego naśladowania rozmaitych objawów mimicznych i pantomimicznych dołącza się doznanie własnych uczuć, odpowiadających zmianom zaobserwowanym w otoczeniu. Skłonność do naśladowania i współbrzmienia emocjonalnego ze środowiskiem występuje w ciągu całego życia człowieka. Po okresie dzieciństwa jest wszakże oparta na rozumieniu związków między objawami zmysłowymi a odpowiadającymi im stanami psychicznymi. Doświadczenie w tym zakresie staje się coraz bogatsze, pozwalając różnicować nieraz ogromnie subtelne stany uczuciowe na podstawie nieznacznych zmian w zachowaniu innych ludzi.³⁰

Ad 2. W życie psychiczne zwierząt wczuwamy się, zdaniem autora, na podstawie pewnych, nieraz trudno uchwytnych analogii pomiędzy ich zachowaniem i objawami mimicznymi a ludzkimi reakcjami. Lipps twierdzi, że można wskazać na mniej i bardziej podobne do ludzkich sposoby zachowania się zwierząt. Szczególnie wówczas, gdy żyją one w środowisku człowieka i kontakt z nimi jest częsty, łatwiej potrafimy wczuwać się w ich doznania.³¹ Hipoteza autora wydaje się słuszna i potwierdzana przez badania nad analogiami między wyrazem uczuć u człowieka i zwierząt, podejmowanymi systematycznie przynajmniej od czasu znanej pracy Darwina aż po współczesne monografie słynnego zoopsychologa niemieckiego Konrada Lorenza.³²

Ad 3. Wczuwanie w „martwą naturę” może dotyczyć „potęgi żywiołów”, szczególnego nastroju wywoływanego przez krajobrazy bądź charakteru uczuciowego pojedynczych przedmiotów. Genezę *Einfühlung* tego typu upatruje Lipps w antropomorficznej tendencji ludzkiego poznania i powszechnej zdolności do animizacji przyrody. Przyrodę ujmować mamy analogicznie do własnej działalności świadomej; np. burza staje się dla nas obrazem walki między siłami przyrody.³³ Tłumaczenie tej formy wczucia wydaje się trafne, dysku-

³⁰ *Ibid.*, t. I, s. 141—156.

³¹ *Passim*.

³² K. Lorenz: *Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung*, „Zeitschr. für Tierpsychologie”, 1943, nr 5, Por. także tego autora *Tak zwane zło*, Warszawa 1972.

³³ Lipps: *Ästhetik*, t. I, s. 169—183.

syjny natomiast jest jej estetyczny charakter (co zostanie pokazane w następnej części artykułu).

Ad 4. Dzieła sztuki nie są dla Lippsa jedynymi ani uprzywilejowanymi nosicielami wartości estetycznych: „Tak wśród tworów przyrody, jak wśród dzieł sztuki, istnieje piękno i to w tym samym znaczeniu tego słowa”.³⁴ Specyfika wartości artystycznych polega na wydobyciu estetycznych właściwości przedmiotów, „oczyszczeniu” ich ze zbędnych elementów, tak, aby nie przeszkadzały w realizowaniu odpowiedniej formy (jedności w wielkości). „Dzieło sztuki jest kompromisem, w którym (artysta) zrzeka się wielu szczegółów rzeczywistości po to, by na tym zrzeczeniu zyskać”.³⁵ Piękno dzieła sztuki jest więc jakościowo tożsame z wartością estetyczną przedmiotu natury, ale sposób, w jaki je prezentuje, ułatwia kontemplację estetyczną i proces wczuwania.

Lipps wymaga od artysty, aby stosował się do „natury materiału” użytego przy kształtowaniu dzieła i wyraził w nim formę życia, którą następnie odbiorca poddaje procesowi wczucia. Zdaniem autora, w dziele sztuki można wyróżnić: a) to, co istnieje obiektywnie, zmysłowo: materiał malarski, muzyczny czy literacki (plamy barwne, dźwięki, słowa); b) to, co przejawia się przez dane zmysłowe(np. nastrój smutnego pejzażu czy wesołość melodii) i co stanowi punkt wyjścia do właściwego przeżycia estetycznego.

Przedmiotem wczuwania jest właśnie owa „rzeczywistość artystyczna”, która jawi się receptorowi jako coś niezależnego od jego świadomości. Bohaterowie powieściowi prowadzą własne życie oparte na logice zastosowanej konwencji literackiej. Postacie przedstawione na obrazie czy „gra sił” w dziele architektury podlegają swoistym prawom kompozycji. Ten rodzaj bytu nazywa Lipps „przedmiotowością estetyczną” (*die aesthetische Obektivität*), podkreślając, że nie istnieje ona poza estetyczną percepcją.

Interesujące wydaje się twierdzenie autora na temat „prawdziwości estetycznej” (*die aesthetische Wahrheit*): Aby nie został zakłócony proces estetycznego przeżycia, układ elementów dzieła sztuki powinien wykazywać pewną analogię do rzeczywistości. Odbiorca nie będzie wówczas zaskoczony całkowitą „innością” dzieła. Lipps nie uważa jednak, aby sztuka miała dostarczać iluzji realnego świata. Odróżnia momenty „wierności przedmiotu przedstawionego” i jego „wartości estetycznej”. Zadaniem sztuki ma być takie przedstawienie świata, które wydobywa jego najistotniejsze i najbardziej ukryte momenty. Wówczas wczuwanie się w nią dostarcza odbiorcy szczególnie i bardzo wartościowego poznania.³⁶

Biorąc pod uwagę wyżej przeprowadzoną klasyfikację, widać, że teoria Lippsa wskazuje na zjawiska różnorodne, a jej znaczenie dla estetyki wiąże się przede wszystkim z dziedziną tzw. wartości ekspresywnych. Szczegółowa ocena omawianej teorii dokonana zostanie w konfrontacji z koncepcją ekspresji estetycznej Henryka Elzenberga, którą uważam za jedną z najbardziej pogłębionych w literaturze przedmiotu.

TEORIA EKSPRESJI H. ELZENBERGA A KONCEPCJA WZUCIA

Ekspresję „w sensie właściwym” uważa Elzenberg za „rzeczywiste albo pozorne — dla jakiegoś obserwatora — ujawnienie się poprzez pewne przedmioty zmysłowo dostrzegalne, czyli fizyczne (nazywamy je w tej ich roli

³⁴ *Ibid.*, t. II, s. 37.

³⁵ *Ibid.*, t. I, s. 17.

³⁶ *Ibid.*, t. II, s. 69.

«objawami» lub «przejawami», pewnych «treści» czy «przedmiotów» psychicznych przynależnych jakiejś istocie rzeczywiście psychiką obdarzonej».³⁷ Zdając sobie sprawę z nieściśłości tej definicji, autor zwraca uwagę na fakt rozumienia przez ekspresję procesu ujawniania się tego, co wyrażone czy wyrażiste oraz na konieczność wyróżnienia estetycznej formy tego zjawiska.

Inni polscy teoretycy przedstawiają wspomiane zagadnienie odmiennie. Ossowski np. uważa ekspresję za fenomen estetyczny w każdym przypadku³⁸, Wallis zaś pisze: „Jakiś przedmiot fizyczny, który wyraża pewien przedmiot psychiczny, nie jest [...] już przez to samo estetyczny, (samo wyrażanie jest z punktu widzenia estetycznego czymś obojętnym, jest anestetyczne)”.³⁹

Elzenberg przeciwstawia się „szerokiemu” pojmowaniu ekspresji, szukając cech precyzyjnie różniących obydwa jej typy: estetyczny i anestetyczny. Czynnikiem wspólnym różnych odmian przeżycia ekspresji anestetycznej jest zachodzenie następującego wnioskowania: ze spostrzeżonego objawu obserwator wnosi o treści psychicznej zachodzącej u innej, obdarzonej psychiką, istoty. Wartość estetyczna bywa wówczas przypisywana samemu procesowi wnioskowania, bądź ujawnionemu przedmiotowi psychicznemu. Autor przeciwstawia się jednak takim powierzchownym rozwiązaniom, wskazując, że „jeżeli jakiś przedmiot jest ekspresyjny «estetycznie», a nie ekspresyjny po prostu, to tym samym rzecz się ma także na odwrót: ten sam przedmiot jest estetyczny «ekspresyjnie», a nie estetyczny po prostu”.⁴⁰ Nosicielem wartości estetycznej w odmianie ekspresyjnej ma być zaś nie tyle przedmiot psychiczny, ile sam objaw (prezentujący utajone życie psychiczne). Jeżeli bowiem ekspresyjność objawu spełnia jedynie rolę środka, „oznaki” życia psychicznego — przestaje być właściwym przedmiotem estetycznego przeżycia. Warunkiem, aby tak się nie stało, ma być ujawnienie się przedmiotu psychicznego w wyobrażeniu konkretnym (podobnie jak u Lippsa, gdy mowa jest o „zmysłowym podłożu wczucia”) oraz w jednym akcie ujęcia (co niemiecki estetyk formułował jako „bezpośrednią naoczność wczucia”). Elzenberg pisze wręcz, że „treść psychiczna musi w objawie — czy na nim — być dana mniej więcej tak, jak wilgoć w gąbce, zapach w powietrzu, blask na śniegu, poezja w sonecie — dosadniej może jeszcze: jak mokrąść w wodzie albo jak zieleń na liściu”.⁴¹

Perceptor powinien zastawać treść ekspresyjną w objawie, czyli musi być ona dana immanentnie. Mogą tu budzić się wątpliwości: w jaki sposób czyjeś przeżycia bądź dyspozycje są „zastawane” w objawie fizycznym, skoro wydaje się, że mogą być one tylko wywnioskowane właśnie lub najwyżej wtórnie przeżyte (*nacherlebt*). Wyrażenie „psychiczny objaw” nie wydaje się tutaj trafne, powiada autor, i wprowadza termin „psychoidalność”. Oznacza on nie tyle faktycznie przeżyte uczucie, co jego charakterystyczną jakość: nie „radość” więc, lecz „radosność”; nie „smutek”, lecz „smutność” itp. Wydają się to pewnym „doprecyzowaniem” teorii Lippsa, i pozwala lepiej zrozumieć fakt, że wspomnianą jakością uczuciową obdarzone być mogą byty pozbawione własnego źródła życia psychicznego: krajobrazy, melodie, układy barw i światła.

³⁷ H. Elzenberg: *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna* [w:] *Wartość i człowiek*, s. 49.

³⁸ Ossowski: *op. cit.*, s. 201—235.

³⁹ Wallis: *op. cit.*, s. 9.

⁴⁰ Elzenberg: *Ekspresja...* [w:] *Wartość i człowiek*, s. 52.

⁴¹ *Ibid.*, s. 55.

Tezy obu autorów — Lippsa i Elzenberga — mieszczą się w zakresie twierdzeń o „wyglądach” czy „zjawiskach”, a nie twierdzeń dotyczących realnych przedmiotów. Mówią zaś o faktycznym zachodzeniu ekspresyjnego (estetycznie) wzucia, pomijając jego genezę i mechanizm psychologiczny. „Teza ta mianowicie głosi to tylko, że ekspresja, jeśli ma być estetyczna, nie może na wnioskowaniu ani na kojarzeniu polegać, tzn. że w samym procesie przeżywania danego przedmiotu jako objawu ekspresyjnego nie ma miejsca ani na jedno, ani na drugie. Nie głosi ona natomiast, by u podstaw tego procesu nie mogło być skojarzenia czy wnioskowania; u podstaw tzn. w jakimś innym procesie, który by dla tamtego stwarzał sytuację wyjściową i przedmiot jako ekspresyjny konstituował. Co innego bowiem jest sposób w jaki treść psychiczna dana jest teraz, co innego ten, w jaki pierwotnie, w prehistorii przeżycia została z danym objawem związana; teraz musi być «zastana», «odczytywana»; związana mogła zostać najrozmaiciej”.⁴² Próbę takiego tłumaczenia ekspresji stanowi u Elzenberga hipoteza animizacji, przy czym wyróżniona została: a) animizacja mitologiczna, b) animizacja „zwykła”, c) animizacja estetyczna.

Ad a) Animizacja mitologiczna polega na przypisywaniu realnego istnienia psychiki przedmiotom niepsychicznym. Z tego rodzaju faktami spotykamy się w wierzeniach ludowych, u dzieci, a także (w świetle materialistycznej filozofii) w prezentowanych poglądach niemieckich romantyków.

Ad b) W „zwykłej animizacji” przypisujemy przedmiotowi psychikę, wiedząc jednocześnie, że jest on psychiki pozbawiony.

Ad c) W animizacji związanej z przeżyciem estetycznym „upsychiczniamy” sam objaw ekspresyjny, a nie jego źródło: odczuwamy jakoś uczuciową muzyki, nie zaś stany psychiczne kompozytora, który ją stworzył. [...] gdybyśmy tego nie uczynili, mielibyśmy przed sobą dwie różne psychiki i dwa życia psychiczne związane z tym samym przedmiotem: jedno jego własne, fikcyjne, drugie — w korelacji z nim — rzeczywiste. Takiego rozszczepienia postawa estetyczna nie wytrzymuje; tkwi w niej przecież zawsze tendencja przeciwna: ujmowania przedmiotu, ile tylko można, jako jedności. I w drodze nie tyle już supozycji, ile może istotnego złudzenia — choć irracjonalność zjawiska czyni ten punkt dziwnie niejasnym — psychikę, którąśmy przedmiotowi przypisali w drodze animizacji, jakoś sobie teraz utożsamiamy z psychiką rzeczywistej ludzkiej istoty, z którą objaw pozostaje w związku faktycznym; zatracamy poczucie różnicy tak gruntownie, że już dwóch psychik, fikcyjnej i rzeczywistej, w polu widzenia nie mamy, tylko jedną: jednocześnie przedmiotu i jednocześnie człowieka”.⁴³

Analiza Elzenberga w sposób wyraźny ukazuje i wyjaśnia fenomen zatarcia się granicy między domniemaną przyczyną objawu uczuciowego i samym przedmiotem, który jest poddany „wzuciu”. Wyniki badań polskiego estetyka precyzują twierdzenia wysunięte przez Lippsa i w tych granicach można uznać za słuszną przedstawioną koncepcję *Einführung*.

ZAKOŃCZENIE

Między poglądami niemieckich romantyków a opracowaniami teorii wzucia z początku XX wieku istnieje wyraźna różnica. W koncepcjach Volkelta czy Lippsa pominięte są ontologiczne założenia panspsychizmu, a wzucie staje

⁴² Loc. cit.

⁴³ Ibid., s. 82.

się przedmiotem psychologicznych analiz. Metodologia pozwalająca tworzyć teorię *Einfühlung* na terenie estetyki opiera się na zaufaniu do metody introspekcyjnej. Przeświadczenie, że badanie własnej świadomości może odsłonić prawidła, którym podlega każda bez wyjątku świadomość, zakłada wspólną strukturę tego tworu (świadomości) i jego względną niezależność od subiektywnych uwarunkowań. Widoczny jest tutaj wpływ koncepcji psychologii opisowej F. Brentany, wedle której normom estetycznym towarzyszy oczywistość przedstawień. Sądy oczywiste dotyczą bowiem doświadczenia wewnętrznego, gdzie każde przeżycie łączy się ze świadomością własnego aktu (w tym przypadku „aktu przedstawiania”).⁴⁴ Wydaje się, że wspomniane stanowisko metodologiczne wyznacza granice słuszności dla teorii wczucia.

Przedstawiona przez Lippsa geneza zjawiska *Einfühlung* jest bliska współczesnym koncepcjom psychologii rozwojowej na temat kształtowania się emocjonalnego kontaktu człowieka z otoczeniem. Zauważyć jednak należy, że zakres doświadczeń dotyczących związku oznak ekspresyjnych i przeżywanych uczuć jest wyraźnie ograniczony środowiskowo. W różnych kulturach panują bowiem odmienne konwencje i sposoby wyrażania przeżyć.

Współczesne ujęcia zjawiska wczucia (oprócz dokładniej omówionej koncepcji Elzenberga) odnaleźć można w pracach R. Ingardena, R. Arnheima, T. Greena i H. Reada.

Ingarden, omawiając w ramach opisu struktury przeżycia estetycznego fazę percepcji estetycznego przedmiotu przez podmiot przeżywający oraz uczuciowego reagowania na ten ukonstytuowany, „quasi — istniejący” przedmiot, pisze: „Tu, w tym procesie dokonstruowywania do danych nam jakości nowego podmiotu cech, dokonuje się to, co Th. Lipps ma prawdopodobnie m.in. na oku, gdy mówi o «wzuciu» (*Einfühlung*) i o «rzeczywistości estetycznej» jako odpowiedniku wczucia. [...] Lipps mówiąc o *Einfühlung* ma w rzeczywistości na oku różne zjawiska i subiektywne czynności, których nie odróżnia”.⁴⁵ Starłem się wyprecyzować stanowisko niemieckiego estetyka przez konfrontacje z analizą Elzenberga.

R. Arnheim⁴⁶ i T. Green⁴⁷ nawiązują do tradycji „Gestaltpsychologie”, skąd wywodzi się przyjęty w estetyce anglosaskiej termin *tertiary qualities*. W odróżnieniu od tradycyjnych jakości pierwotnych, np. ciężaru, kształtu, wymiarów, oraz wtórnych, takich jak barwy, dźwięki, zapachy etc. *tertiary qualities* — według Greena, idącego w tym punkcie za G. Moore'em — to własności narzucające się świadomości jako przedmiotowe o wyraźnych cechach psychicznych (fizjonomicznych) czy psychoidalnych, choćby przedmioty, z którymi są związane, nie miały nic wspólnego z przejawami życia, Traktowanie tych własności parapsychicznie jest, według Greena, rezultatem naszych potrzeb estetycznych.⁴⁸

W koncepcji psychologii postaci (do której nawiązuje także Arnheim) ekspresyjna jest każda forma, a reakcja percypującego zawiera się w określeniach: „radosne”, „powolne”, „żywe”. Status ontyczny jakości takich, jak „radosność”, „powolność”, „żywość” — ma być jakoś „subiektywno-obiektywny”, niezależnie od natury przedmiotów, z którymi są związane.

⁴⁴ W. Tatarzkiewicz: *Historia filozofii*, Warszawa 1958, t. III, s. 158.

⁴⁵ Ingarden: *Studia z estetyki*, t. I, s. 143.

⁴⁶ R. Arnheim: *The Priority of Expression*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, t. 8, 1949, s. 101—106.

⁴⁷ T. Green: *The Arts of Criticism*, Princeton 1953, s. 17.

⁴⁸ S. Morawski: *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Warszawa 1973, s. 85.

H. Read, który uważa Lippsa, za „jednego z największych pisarzy w dziedzinie estetyki”, w swoich książkach o sztuce nawiązuje często do koncepcji *Einführung*. Analizując np. przeżycia towarzyszące percepcji japońskiego drzeworytu (autorstwa Hokusai), pisze: „przy kontemplacji drzeworytu jako dzieła sztuki, uczucia nasze zaabsorbują zryw potężnej fali. Dajemy się unieść temu wzbierającemu ku górze ruchowi, odczuwamy napięcie między wznieśnięciem się fali a siłą ciężkości, a gdy grzbiet fali rozpryskuje się w bryzgach piany, czujemy, że to my sami wyciągamy gniewne szpony po obce nam przedmioty u dołu”.⁴⁹

Przedstawione uwagi o wzuciu, zarówno w koncepcji Lippsa, jak i licznych współczesnych estetyków prowadzą do wniosku, że jest ono zjawiskiem niebagatelnym wśród doświadczeń psychicznych człowieka. Teoria *Einführung* wymaga zapewne dalszego pogłębienia, występowanie natomiast różnorodnych odmian wzucia związanych z objawami ekspresyjnymi jest faktem. Posługując się słowami Elzenberga, powiedzieć można, że „faktu tego nie wolno nie uznać, choćby w schematach zwykłego praktycznego myślenia nie bardzo było wiadomo, jak go pomieścić. Rzeczą dobrej metody jest raczej pozwolić, by on na te schematy oddziałał przekształcająco. Nie byłoby to pierwszy przypadek, że dane doświadczenia estetycznego stanowiłyby płodne sugestie dla całości naszego poznania”.⁵⁰

РЕЗЮМЕ

Теория эстетического чувствования в понимании Теодора Липпса является продолжением некоторых течений в немецкой романтической философии природы и английской эмпирической эстетики XVIII века. Концепция Липпса выделяется на фоне предыдущих и современных анализов *Einführung* исключительно обширным и последовательным описанием явления. Чувствование — это психический процесс, в котором субъект осознает душевное состояние предмета, выражаемое чувственно уловимыми проявлениями. Липпс объясняет этот процесс собственной теорией чувственного наблюдения, понимаемого им как „сукцессивная апперцепция”. Явление эстетического *Einführung* требует внутренней настройки субъекта (принятие эстетической позиции) и соответствующей структуры признаков предмета перцепции. Чувствование протекает по-разному и зависит от рода предмета. Можно выделить его следующие виды: чувствование в психическую жизнь людей, зверей, в мертвую натуру и в произведения искусства.

По мнению автора современное определение *Einführung* связано с теорией эксперсии. Описание и генезис эстетического чувствования, рассматриваемые на основе гипотезы анимизации, наиболее убедительно представлены в концепции Генриха Эльзенберга.

SUMMARY

Lipps' theory of aesthetic *Einführung* continues certain tendencies of the German romantic philosophy of Nature and the 18th century British empirical aesthetics. In comparison with the earlier and contemporary analyses of *Einführung*, Lipps' treat-

⁴⁹ H. Read: *Sens sztuki*, Warszawa 1965, s. 21.

⁵⁰ Elzenberg: *op. cit.*, s. 37.

ment is distinguished by an exceptionally thorough and consistent description of this phenomenon. *Einfühlung* is a psychic process in which the subject becomes aware through sensible symptoms of the emotional states of the object. Lipps explains this process by means of his own theory of sensory perception conceived as a 'successive aperception'.

The phenomenon of aesthetic *Einfühlung* requires a certain inward disposition of the subject, i.e. an adoption of an aesthetic attitude, and a proper structure of the features of the object of perception. *Einfühlung* varies in accordance with its object; in particular the following varieties of it can be distinguished: *Einfühlung* into the psychic life of people, of animals, into Nature, into works of art.

The contemporary conception of *Einfühlung* seems to be most closely connected with the theory of expression. Elzenberg offers a very convincing description of *Einfühlung* and its genesis based on the hypothesis of animation.

ANNALES UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA

Nakład 500+25 egz. Ark. wyd. 27, ark. druk. 22,5.

Pap. druk. mat., kl. III, B-1, 70 g.

Oddano do składu w czerwcu 1975 r., podpisano do druku w lipcu 1976 r., wydrukowano we wrześniu 1976 r.

Cena zł 81,—

Tłoczono w Oficynie Drukarskiej UMCS w Lublinie, nr zam. 195/75 D-5.

-
15. J. Mizińska: Teoria twórczości matematycznej a konwencjonalizm Henri Poincarégo.
Henri Poincaré's Theory of Mathematical Creativity and Conventionalism.
 16. G. Głuchowski: Filozofia życia J. W. Dawida.
J. W. Dawid's Philosophy of Life.
 17. Andrzej L. Zachariasz: Koncepcja podmiotu poznania w filozofii Heinricha Rickerta.
Conception of Cognitive Subject in H. Rickert's Philosophy.
 18. S. Symotiuik: Eduard Spranger a teologia protestancka XX wieku.
E. Spranger and 20th Century Protestant Theology.
 19. I. Gawarecka - Adamczyk: Teoria poznania historycznego R. G. Collingwooda.
R. G. Collingwood's Theory of Historical Cognition.
 20. T. Kwiatkowski: E. Dupréela próba rewizji tradycyjnych poglądów na filozofię starożytną.
E. Dupréel's Attempt to Revise the Traditional Approach to Ancient Philosophy.
 21. T. Margul: Wielkość cywilizacji indyjskiej.
The Greatness of India's Civilization.
 22. B. Dziemidok: Spór o naturę przeżyć emocjonalnych doznawanych podczas obcowania z dziełem sztuki.
Controversy over the Emotional Experience Resulting from Contact with the Work of Art.
 23. E. Klimowicz: Główne zagadnienia teorii wartości a hedonizm aksjologiczny.
Main Problems of the Theory of Value and Axiological Hedonism.
 24. S. Jedynak: Etyka teoretyczna i praktyczna Juliana Ochorowicza.
Theoretical and Practical Ethics of Julian Ochorowicz.
 25. B. Kaczyńska: Etyczna estetyka Stanisława Brzozowskiego.
The Ethical Aesthetics of Stanisław Brzozowski.
 26. D. Wasyl: Sztuka jako absolut w estetyce Z. Przesmyckiego (Miriam).
Art as the Absolute in the Aesthetics of Miriam (Z. Przesmycki).
 27. J. Rybicki: Teoria estetycznego „wzucia” według Teodora Lippsa.
Theodor Lipp's Theory of Aesthetic *Einführung*.

Adresse:

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

BIURO WYDAWNICTW

Plac Litewski 5

20-080 LUBLIN

POLOGNE

Cena zł 81,—