

Bohdan DZIEMIDOK

**Polscy estetycy okresu międzywojennego o swoistości i roli
percepcji w przeżyciu estetycznym**

Польские эстетики междувоенного периода о своеобразии и роли перцепции
в эстетическом переживании

Polish Aestheticians of Inter-War Period on Specificity and Role
of Perception in Aesthetic Experience

Pojęcie „percepcji” dość często oznacza zjawisko społecznego odbioru dzieła sztuki lub całej twórczości jakiegoś artysty przez określoną grupę społeczną, w danym okresie historycznym. W tym znaczeniu termin „percepcja” bardzo rzadko łączony jest z przymiotnikiem „estetyczna”; mówi się wówczas raczej o percepcji społecznej. Pojęcie „percepcji estetycznej” stosowane jest natomiast przy analizowaniu bezpośredniego obcowania konkretnego odbiorcy z danym dziełem sztuki. Przy analizie tego indywidualnego i bezpośredniego odbioru utworu artystycznego pojęcie „percepcji” używane jest w trzech różnych znaczeniach. Niekiedy oznacza ono postrzeganie zmysłowe, stanowiące składnik przeżycia estetycznego. W innych przypadkach obejmuje wszelkie akty postrzeżeniowo-poznawcze (zmysłowe, imaginacyjne, intuicyjne i intelektualne) wchodzące w skład przeżycia estetycznego. Kiedy indziej wreszcie, ma ono zakres tak szeroki, że obejmuje nie tylko poznawcze składniki przeżycia estetycznego, lecz także wszelkie inne przeżycia doznawane przez odbiorcę w trakcie obcowania z dziełem sztuki. Określenie „percepcja estetyczna” staje się wówczas równoznaczne z określeniem „przeżycie estetyczne”.

To ostatnie znaczenie może być uzasadnione tylko w ramach takiej koncepcji, której zwolennicy świadomie sprowadzają przeżycia estetyczne do aktów czysto percepcyjnych, do pewnego sposobu postrzegania. Temu zaś, kto uzna, że przeżycie estetyczne jest bardziej skompli-

kowanym fenomenem psychicznym, tzn. że tylko niektóre elementy tego przeżycia mają, ściśle rzecz biorąc, charakter percepcyjno-poznawczy, trudno zaakceptować tak szerokie rozumienie „percepcji estetycznej”. Nie należy bowiem stosować takiej terminologii, która zaciera różnice między odmiennymi składnikami przeżycia estetycznego.

Nie wydaje się jednak uzasadnione również pierwsze, najwęższe rozumienie pojęcia „percepcja estetyczna”. Sprowadzanie percepcyjno-poznawczych składników przeżycia estetycznego do spostrzeżeń zmysłowych byłoby uzasadnione tylko w przypadku najbardziej elementarnych i prymitywnych odmian przeżycia estetycznego, wzbudzanych raczej przez niektóre pozaartystyczne przedmioty niż przez dzieła sztuki.

Dlatego też dla rozwiązania problemów miejsca i roli percepcji w przeżyciu estetycznym oraz swoistości tzw. „percepcji estetycznej” najważniejsze jest, jak sądzę, przyjęcie drugiego rozumienia pojęcia „percepcja”. Nie jest ono w tym znaczeniu nadmiernie zawężone: nie sprowadza się do „sposrzeżeń zmysłowych”. Nie jest też rozszerzone do tego stopnia, by istotna różnica między aktami percepcji (w szerszym ale ścisłym znaczeniu) a przeżyciami innego rodzaju (doznawanymi przy obcowaniu z dziełem sztuki) została zatarta.

Takie rozumienie pojęcia percepcji w odniesieniu do dzieła sztuki znaleźć można w pracach Romana Ingardena. Już w 1937 r. w książce *O poznawaniu dzieła literackiego* przez „czynniki natury percepcyjnej” rozumiał on czynniki poznawcze w najogólniejszym tego słowa znaczeniu. Jeszcze wyraźniej swoje rozumienie tego pojęcia Ingarden określił w powojennym szkicu *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*. Percypowanie dzieła sztuki jest, według niego, „pewnym sposobem poznawania” lub, inaczej mówiąc, „doświadczalnego dowiadywania się o własnościach przedmiotu percypowanego, czyli pewnego określonego dzieła sztuki”.¹ Percepcja dzieła sztuki nie sprowadza się więc, zdaniem Ingardena, do spostrzegania zmysłowego, polega natomiast na poznawaniu własności i wartości dzieła.

W artykule niniejszym omawiam poglądy polskich estetyków okresu dwudziestolecia międzywojennego na temat roli percepcji w przeżyciach estetycznych. Najwięcej uwagi problematyce percepcji jako istotnemu składnikowi przeżycia estetycznego poświęcili Leopold Blaustein, Roman Ingarden i Mieczysław Wallis. Cenne spostrzeżenia i refleksje na ten temat znaleźć można również w pismach Stanisława Ossowskiego i Władysława Tatarkiewicza. Mniej obszernie

¹ R. Ingarden: *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, Studia z estetyki, t. III, Warszawa 1970, s. 133; por. rów. id.: *O budowie obrazu*, Studia z estetyki, t. II, Warszawa 1958, s. 108 oraz id.: *Poglądy J. Volkelta na wczucie*, Studia z estetyki, t. III, op. cit., s. 118.

analizował ten problem Henryk Elzenberg. W pracach tych teoretyków niejednakowe są zakresy rozważań dotyczących percepcji oraz podejmowane przez nich kwestie szczegółowe; autorów różni także terminologia i sposób rozumienia tych samych terminów. Najczęściej posługiwali się oni tradycyjnym pojęciem „kontemplacji estetycznej” (np. Elzenberg, Ossowski, Tatarkiewicz); tylko Ingarden i Blaustein konsekwentnie stosowali terminy bardziej neutralne, mniej obciążone tradycją i wieloznacznością, jak „percepcja”, „postrzeganie” i „ujmowanie”.

Różnorodność referowanych koncepcji pod względem zakresu i terminologii utrudnia przedstawienie ich w sposób uporządkowany i jednolity. W niniejszym studium porządek ten postaramy się wprowadzić, przedstawiając zagadnienie w sposób problemowy i koncentrując się przy tym na trzech zasadniczych dla omawianego zagadnienia sprawach. Są to:

- I składniki percepcji w przeżyciu estetycznym;
- II charakter i swoistość percepcji estetycznej;
- III miejsce i rola percepcji w przeżyciu estetycznym.

Pamiętać jednak należy, że nie zawsze te problemy i ich rozwiązania zostały sformułowane *explicite* w pracach estetyków dwudziestolecia. Dlatego wypadnie, z jednej strony, rekonstruować niekiedy stanowiska poszczególnych autorów w niektórych kwestiach, z drugiej zaś, parcelować czasami ich rozważania, rozbijając np. najbardziej chyba zwartą, koncepcję Leopolda Blausteina.

O SKŁADNIKACH PERCEPCJI W PRZEŻYCIU ESTETYCZNYM

Nie wszyscy polscy teoretycy omawianego okresu formułują wyraźnie swoje stanowisko w sprawie „składu przeżyciowego” (określenie Blausteina) percepcji dzieła sztuki. W interesującym nas okresie uczynili to *explicite* i wyczerpujące tylko Roman Ingarden i Leopold Blaustein, Władysław Tatarkiewicz dokonał tego dopiero w roku 1973.

Roman Ingarden. Pierwszą Ingardenowską charakterystykę głównych składników percepcji dzieła literackiego znaleźć można już w *Das Literarische Kunstwerk* (§ 62). Poszczególne akty percypowania własności dzieła Ingarden łączył wówczas z procesem „uchwytywania” zawartości poszczególnych warstw dzieła. Proces percepcji dzieła literackiego rozpoczyna się, jego zdaniem, od „aktów spostrzegawczych”, w których uchwycone zostają „znaki słowne oraz twory brzmieniowo-językowe wyższego rzędu (lub spostrzeżenia znajdujących się «na scenie» rzeczy i osób)”. Na spostrzeżeniach ugruntowane są „akty uchwytywania i pomyślenie znaczenia”.

Percepcyjny charakter mają także „akty wyobrażeniowego oglądania

przedmiotów przedstawionych i sytuacji”.² To oglądanie wyobrażeń nie jest wcale — podkreśla Ingarden w następnej swej książce — po prostu „wyobrażeniem czegoś, lecz szczególną formą percepcji w wyobrażeniu”.³

Charakteryzując percepcję dzieł malarstwa i rzeźby, Ingarden wprowadził pojęcie „quasi-spostrzeżeń”, które odgrywają, jego zdaniem, bardzo istotną rolę przy percypowaniu dzieł plastyki przedstawiającej. *Quasi-spostrzeżenia* odróżnia on zarówno od spostrzeżeń zmysłowych, jak też od spostrzegania w wyobraźni przedmiotów przedstawionych w dziele literackim. Taki *quasi-spostrzeżeniowy* charakter ma widzenie przedmiotów przedstawionych w malarstwie, rzeźbie i filmie. W odróżnieniu od spostrzegania w wyobraźni, *quasi-spostrzeżenia* opierają się bezpośrednio na materiale wrażeniowym i mają charakter naoczny. Nie są to jednak zwyczajne spostrzeżenia zmysłowe. W zwyczajnych spostrzeżeniach wzrokowych widzimy bowiem nie obraz, lecz „malowidło jako pewną rzecz materialną”.⁴ Zagadnienie rozumienia *quasi-spostrzeżeń* podjęte będzie raz jeszcze przy referowaniu Ingardenowskiej koncepcji specyfiki percepcji estetycznej.

Sumując, można powiedzieć, że według Ingardena, składnikami percepcji dzieła sztuki są wszelkie akty „uchwytywania” własności, znaczeń i wartości przedmiotu doznania estetycznego. Z przytoczonych wypowiedzi Ingardena wynika, że najważniejszymi czynnikami percepcyjnymi są trzy odmiany spostrzegania (spozrzeganie zmysłowe, *quasi-spostrzeżenia* i „oglądanie wyobrażeń”) oraz rozumienie.

Władysław Tatarkiewicz. Napisał w latach trzydziestych dwie ważne rozprawy poświęcone teorii przeżyć estetycznych. Są to: *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* (1933) oraz *Skupienie i marzenie* (1934). W pracach tych skoncentrował swą uwagę na wykazaniu, że przeżycia uchodzące za estetyczne nie stanowią jednolitej klasy przeżyć. Proponował wobec tego rozparcelowanie tej pseudoklasy na trzy właściwe klasy przeżyć: przeżycia estetyczne, literackie i poetyckie. Problematyka składników percepcji interesowała go tylko marginesowo. Ujawniając różnice między trzema typami wyodrębnionych przez siebie przeżyć, Tatarkiewicz wskazał m.in., że podstawowe czynniki percepcyjne (zmysły, intelekt, wyobraźnia) nie grają jednakowej roli w każdym z rodzajów przeżyć. W przeżyciach estetycznych, w wąskim (i właściwym, według Tatarkiewicza) znaczeniu tego słowa, zasadniczą rolę gra czynnik zmysłowy. W przeżyciach

² R. Ingarden: *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 410.

³ R. Ingarden: *O panowaniu dzieła literackiego*, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 138.

⁴ Por. Ingarden: *O budowie obrazu*, *op. cit.*, s. 77.

literackich, wzbudzonych np. przez powieść lub dramat, wzrasta znacznie rola czynnika intelektualnego. W przeżyciach poetyckich natomiast dominującą rolę gra wyobraźnia.⁵ Znacznie pełniejszą, choć lakoniczną, charakterystykę głównych składników percepcji dzieła sztuki dał Tatarkiewicz w szkicu *Przeżycie estetyczne: Dzieje pojęcia* (1973). Krytycznie oceniając tradycyjną, lecz wciąż popularną w estetyce, kontemplacyjną koncepcję przeżyć estetycznych, autor przedstawia wyraźnie, przy okazji, własne rozumienie pojęcia „kontemplacja”.

„Kontemplacja właściwie rozumiana nie jest tylko odbieraniem wrażeń; włącza też czynności umysłowe. Kontemplując obraz nie tylko widzimy kształty i barwy, ale także wiemy, co one przedstawiają. Do kontemplacji należą nie tylko wrażenia, ale także pamięć; najwyraźniej dowodzi tego przykład słuchania muzyki czy wiersza — pamięć łączy w nich kolejno części utworu. Udział w kontemplacji ma również oczekiwanie, które wraz z pamięcią scala kontemplowane utwory”.⁶

Leopold Blaustein. Był jedynym teoretykiem dwudziestolecia, który w rozważaniach poświęconych przeżyciom estetycznym koncentrował swoje rozważania właśnie na kwestii miejsca i roli czynników percepcyjnych w tych przeżyciach. Poglądy Blausteina inspirowane były ustaleniami Ingardena i Tatarkiewicza, ale zaproponowane przez niego rozróżnienia i własne analizy nie utraciły aktualności i bez wątpienia zasługują na uwagę.

Problematyka percepcji dzieł sztuki interesowała Blausteina już w jego pierwszych studiach z pogranicza psychologii i estetyki wydanych na początku lat trzydziestych w *Przedstawieniach imaginatywnych* (1930) oraz w *Przedstawieniach schematycznych i symbolicznych* (1931). Swoistość percepcji filmu i słuchowiska radiowego analizował w prekursorycznych w owych czasach pracach z zakresu filmologii i teorii przekazu radiowego: *Przyczynki do psychologii widza kinowego* (1933), *Wpływ wychowawczy filmu* (1937), *O percepcji słuchowiska radiowego* (1938). Ogólnej i względnie pełnej prezentacji swojej teorii percepcji dokonał autor w rozprawie *Rola percepcji w doznawaniu estetycznym* (1937) i w broszurze *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych* (1938).

Blaustein uważał, że „skład przeżyciowy” percepcji w doznawaniu estetycznym zależy od charakteru przedmiotu tego doznania. Najprostszą

⁵ W. Tatarkiewicz: *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* [w:] *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 84—85; O roli wyobraźni w percypowaniu poezji pisał Tatarkiewicz również w *Dwóch pojęciach formy* [w:] *Droga przez...*, op. cit., s. 141.

⁶ W. Tatarkiewicz: *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia* [w:] *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 383.

formą percepcji jest percepcja spostrzegawcza, w której przedmiot doznania dany jest naocznie i bezpośrednio. W ten sposób percypowane są twory przyrody i przemysłu artystycznego, dzieła architektury, plastyki bezprzedmiotowej oraz większość utworów muzycznych. W estetycznym obcowaniu z dziełami malarstwa przedstawieniowego, rzeźby, teatru i filmu występuje percepcja imaginatywna. Ten typ percepcji nie może być sprowadzony do samych spostrzeżeń. Drugim istotnym składnikiem percepcji stają się bowiem przedstawienia imaginatywne. W spostrzeżeniach dane są tylko przedmioty przedstawiające, np. układ plam barwnych lub aktor. Przedmiotem doznania są jednak również dane w przedstawieniach imaginatywnych przedmioty imaginatywne (określone postaci sceniczne grane przez aktorów, np. bohaterowie *Cezara i Kleopatry* Shawa) oraz przedmioty odtwarzane (Juliusz Cezar jako postać historyczna). Trzeci rodzaj percepcji składa się ze spostrzeżeń i przedstawień sygnitywnych. W sygnitywnej percepcji bezpośrednio (spostrzeżeniowo) dane są tylko słowa, natomiast przedmioty reprezentowane przez słowa, czyli przedmioty sygnitywne, nie są dane ani naocznie, ani bezpośrednio, lecz w przedstawieniach sygnitywnych.⁷

Pamięć odgrywa szczególnie ważną rolę przy percypowaniu przedmiotów dynamicznych, takich jak utwory muzyczne, filmowe itp. „Np. ubiegłe już fazy, filmu, dzieła literackiego musimy zachować w pamięci, jeśli mamy ująć kompozycyjne walory całościowego dzieła sztuki”.⁸

Poza zmysłami i intelektem w percepcji dzieł sztuki zaangażowana jest również fantazja. Spełnia ona, zdaniem Blausteina, trojaką rolę w procesie percepcji. Po pierwsze, uzupełnia to, co jest bezpośrednio pokazane w dziele, np. pominięte fragmenty akcji filmowej lub niewidoczny na obrazach dalszy ciąg „imaginatywnego świata”. Po drugie, w pewnym sensie ilustruje rzeczy dane tylko pojęciowo, np. postaci i zdarzenia przedstawione w dziele literackim. Przy spełnianiu tych funkcji fantazja jest składnikiem percepcji estetycznej. Niekiedy jednak podczas doznawania estetycznego fantazja — po trzecie — wykracza poza percepcję, przestaje być jej składnikiem, dołączając do niej luźno związane z percepcją dzieła marzenia, które wpływają jednak na ujęcie nastroju obrazu lub wiersza.⁹

⁷ Por. L. Blaustein: *Rola percepcji w doznaniu estetycznym*, „Przegląd Filozoficzny”, 1937, zesz. IV, s. 400—401.

⁸ L. Blaustein: *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, Lwów 1938, s. 26; por. rów. id.: *Przyczynki do psychologii widza kinowego*, Kwartalnik Psychologiczny, 1933, t. IV, s. 207.

⁹ Por. Blaustein: *O ujmowaniu...*, op. cit., s. 27 oraz id.: *Wpływ wychowawczy filmu*, „Ruch pedagogiczny”, rocz. XXVII, 1936/37, s. 147 i 152.

Pomocniczymi czynnikami percepcji są, według Blausteina, sądy i supozycje (akty sądenia pozbawione momentu przekonaniowego). Wyępują one w trzech zasadniczych formach: „1) sądów stwierdzających to, co jest bezpośrednio dane w percepcji; 2) sądów interpretujących temat obrazu, sens symbolu czy alegorii, treść muzyki programowej itd.; 3) sądów, w których dokonuje się wedle Dr. Wallisa rozumienie dążeń artystycznych w dziełach sztuki”.¹⁰

Mieczysław Wallis. Opublikował w latach trzydziestych sześć prac, które w znacznej mierze poświęcone były istotnym problemom percepcji utworów artystycznych: *O zdaniach estetycznych* (1932), *O niewrażliwości estetycznej* (1933), *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziele sztuki* (1935), *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki* (1935), *Prawdziwość i ważność zdań estetycznych* (1937), *Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki przedstawiających przedmioty psychiczne* (1939).

Jednym z głównych motywów tematycznych łączących te prace jest koncepcja właściwych i niewłaściwych przeżyć estetycznych, Wallis stara się ustalić m.in. podmiotowe i zewnętrzne warunki, których spełnienie jest konieczne dla właściwego przebiegu percepcji dzieła sztuki i dla właściwego jego przeżywania w ogóle. Przy tej okazji wyróżnia i charakteryzuje dwa zasadnicze składniki percepcji dzieła sztuki: postrzeganie zmysłowe i rozumienie dzieła sztuki. Postrzeganie zmysłowe dzieła sztuki „jest warunkiem niezbędnym, ale nie jest warunkiem wystarczającym przeżywania estetycznego tego dzieła”.¹¹ Odbieranie wrażeń zmysłowych płynących od jakiegoś utworu artystycznego nie jest bowiem równoznaczne z jego przeżywaniem estetycznym.

Wallisa interesował nie tyle sam przebieg, czy swoistość postrzegania zmysłowego przy percypowaniu dzieła sztuki, ile podmiotowe (sprawność zmysłów, swoista wrażliwość plastyczna lub muzyczna, odpowiednie nastawienie i koniunktura psychiczna) oraz zewnętrzne (np. działanie tła i zachowanie osób uczestniczących w percepcji zbiorowej) warunki właściwego przebiegu percepcji estetycznej. Problemy te wykraczają poza zakres tematyczny tego artykułu. Ich rozstrzygnięcia zaproponowane przez Wallisa, choć całkowicie słuszne, nie są jednak szczególnie odkrywcze. Znacznie bardziej istotne dla tematu pracy i ważkie z teore-

¹⁰ Blaustein: *Rola percepcji...*, op. cit., s. 407; o roli supozycji w percepcji estetycznej pisał również w innych pracach por. np. id.: *Przyczynki do psychologii...*, op. cit., s. 211 oraz id.: *O ujmowaniu przedmiotów...*, op. cit., s. 20.

¹¹ M. Wallis: *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziele sztuki* [w:] *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1968, s. 81. Wszystkie prace Wallisa cytowane będą według tego wydania książkowego.

tycznego punktu widzenia są ustalenia autora dotyczące rozumienia dzieła sztuki.

Rozumienie dzieła sztuki jest także koniecznym, choć niewystarczającym warunkiem jego doznawania estetycznego. „Im doskonalej rozumiemy jakieś dzieło, tym pełniej możemy je przeżyć”.¹²

W roku 1934 Wallis określił „rozumienie dzieła sztuki” jako taką „czynność intelektualną, dzięki której widziane lub słyszane przez nas dzieło sztuki staje się, przy spełnieniu jeszcze szeregu innych warunków, przedmiotem naszego przeżycia estetycznego i to takiego przeżycia estetycznego, jakie chciał wywołać w nas twórca tego dzieła”.¹³

W roku 1968 Wallis doszedł do wniosku, że nie zawsze można wymagać od odbiorcy, by jego przeżycie estetyczne jakiegoś dzieła odpowiadało intencjom (zamiarom) twórcy tego dzieła. Postulat ten, nawet w złagodzonej postaci (sformułowany jako wymaganie braku wyraźnej rozbieżności z intencjami twórcy), nie da się utrzymać i to nie dlatego tylko, że wykrycie rzeczywistych intencji twórcy jest zadaniem bardzo trudnym, lecz przede wszystkim z innych względów. Chodzi o to, że z biegiem czasu zmienić się może, po pierwsze, samo dzieło (np. posągi greckie lub obrazy olejne), po drugie zaś, zmienia się również, historycznie i kulturowo uwarunkowany, sposób odbioru dzieła.¹⁴

Większe znaczenie niż odkrycie „rozumienia dzieła sztuki”, ma dokonane przez Wallisa wyróżnienie i charakterystyka głównych czynników tego rozumienia. Pierwszą próbę wyodrębnienia istotnych elementów rozumienia dzieła sztuki podjął już w 1932 r.¹⁵, ale jego stanowisko w tej sprawie zostało ostatecznie skryształizowane dwa lata później, w szkicu *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziele sztuki*. Od tej pracy począwszy Wallis wyróżnia konsekwentnie cztery zasadnicze czynniki rozumienia dzieła sztuki.

Na rozumienie dzieła sztuki składają się, jego zdaniem, czynniki następujące: 1) rozumienie układu (budowy) i struktury dzieła; 2) rozumienie pierwiastków semantycznych danego dzieła (języka, znaków konwencjonalnych i symboli); 3) rozumienie czynników ekspresyjnych dzieła i przedstawionego w nim życia psychicznego; 4) rozumienie urzeczywistnionych w dziele dążeń artystycznych.¹⁶

¹² Wallis: *O rozumieniu dążeń artystycznych*, op. cit., s. 76.

¹³ Wallis: *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających...*, op. cit., s. 81.

¹⁴ Por. Wallis: *Przeżycie, dzieło, wartość*, op. cit., s. 17—19.

¹⁵ Por. Wallis: *O zdaniach estetycznych*, op. cit., s. 46.

¹⁶ Por. Wallis: *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających...*, op. cit., s. 88, id. *O rozumieniu dążeń...*, op. cit., s. 75; id. *Prawdziwość i ważność zdań* (1937) [w:] *Przeżycia, dzieło, wartość*, op. cit., s. 56 oraz *Wstęp*, *ibid.*, s. 14.

Bez rozumienia układu dzieła, czyli bez właściwego ujęcia jego struktury, nie jest możliwe właściwe przeżycie dzieła. Podobnie, brak rozumienia dążeń artystycznych zawartych w pewnym dziele sztuki może powodować nieodpowiednie jego spostrzeganie lub wywoływać niewłaściwą postawę (np. postawę semantyczną wobec sztuk asemantycznych).¹⁷ Wymaganie rozumienia dążeń artystycznych jest szczególnie ważne wtedy, gdy odbiorca ma do czynienia ze sztuką należąca do innej, obcej mu kultury, lub wówczas, gdy styka się z dziełami nowego typu, reprezentującymi awangardę artystyczną.

W sztuce przedstawiającej istotnymi czynnikami rozumienia dzieła sztuki staje się rozumienie jego pierwiastków przedstawiających (języka, znaków konwencjonalnych, symboli itp.). Sprawą najistotniejszą jest tu, według Wallisa, umiejętność przejścia w myśli od pierwiastków przedstawiających do przedmiotów przez nie przedstawianych, a niekiedy również od przedmiotów przedstawianych do ich desygnatów¹⁸ (przedmiotów odtworzonych, w terminologii Blausteina).

Dodatkowa komplikacja pojawiła się, gdy w utworze artystycznym przedstawione zostało życie psychiczne. Wówczas odbiorca powinien zrozumieć zewnętrzne objawy (przedmiot wyrażający) życia psychicznego, tzn. umieć przejść od przedmiotu fizycznego (objawu) do przyporządkowanego mu przedmiotu psychicznego (wyobrażonego¹⁹). Trzeba jednak rozumieć nie tylko zewnętrzny wyraz życia psychicznego, ale także samo życie psychiczne innego człowieka (predyspozycje i stany psychiczne, odczucia i reakcje emocjonalne itp.). Aby zrozumieć np. stany emocjonalne innego człowieka, musimy — powiada Wallis — mieć „odpowiedni punkt oparcia w naszych doświadczeniach wewnętrznych”.²⁰ Nie znaczy to, że możemy zrozumieć tylko to, co przeżyliśmy sami. W praktyce możemy zrozumieć znacznie więcej niż przeżyliśmy osobiście, ale powinniśmy mieć przynajmniej doświadczenie dotyczące stanów pokrewnych. Zdaniem Wallisa, „dla każdego człowieka istnieją pewne granice zrozumienia cudzych stanów i dyspozycji emocjonalnych”. Granice te uwarunkowane są nie tylko osobowościowo, lecz również historycznie, kulturowo i środowiskowo.²¹

Stanisław Ossowski. Z rozważań Ossowskiego dotyczących składników percepcji estetycznej na uwagę zasługuje głównie wyróżnie-

¹⁷ Por. Wallis: *O rozumieniu dążeń*, op. cit., s. 73.

¹⁸ Por. Wallis: *O rozumieniu pierwiastków...*, op. cit., s. 95.

¹⁹ Por. Wallis: *Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki przedstawiających przedmioty psychiczne* (1939), op. cit., s. 109.

²⁰ *Ibid.*, s. 143.

²¹ Por. *ibid.*, s. 168.

nie dwóch typów interpretacji występujących w trakcie percepcji dzieła sztuki. Zazwyczaj pojęcie „interpretacja” rozumiane jest jako wyjaśnianie. Ossowski nadaje mu jednak szersze znaczenie. Przez interpretację rozumie on „nie tylko sposób rozumienia symbolów i obrazów, sposób wyjaśniania przedstawionej treści dzieła, ale także sposób, w jaki samorzutnie organizujemy, uzupełniamy, upraszczamy lub korygujemy dane zmysłowe w naszych postrzeżeniach [...]. Wszelkie takie czynniki naszych postrzeżeń, które nie są wyznaczone przez fizyczne własności spostrzeganych przedmiotów i organów zmysłowych obejmują także mianem interpretacji”.²²

Pierwszym typem interpretacji jest „interpretacja semantyczna”. stosowana tylko wobec takich przedmiotów, „które dla nas coś oznaczają, coś znaczą lub coś wyobrażają”. Stosujemy ją wtedy „gdy przedmiot postrzegany nie jest przedmiotem naszego przedstawienia, lecz jest reprezentantem jakiegoś innego przedmiotu, czy jakiejś sytuacji”.²³

„Interpretacja asemantyczna” natomiast „nie wyprowadza nas poza granice przedmiotu postrzeganego”, polega bowiem na organizowaniu danych zmysłowych. Przez uzupełnianie, upraszczanie lub korygowanie tych danych, porządkujemy je w pewne całości, dokonujemy „postaciowania”. Taka asemantyczna interpretacja w wielorakich formach występuje przy percepcji muzyki. Bez dokonania asemantycznej interpretacji zespół dźwięków nie stanie się dla nas muzyką. Nasze rozumienie muzyki nie jest bowiem rozumieniem pojęciowym lecz „pewnym specjalnym typem orientacji w postrzeganej bezpośrednio rzeczywistości”.²⁴ Rozumie muzykę ten, kto „słuchając utworu muzycznego nie doznaje dezorientacji: tony wiążą mu się w różny sposób pomiędzy sobą w zorganizowane całości, każda o specjalnym charakterze i utwór przedstawia dlań organizację dźwięków”.²⁵

Wyższym stopniem interpretacji asemantycznej jest, według Ossowskiego, „interpretacja przedmiotowa”. Polega ona na postrzeganiu danych zmysłowo fragmentów rzeczywistości jako określonych przedmiotów świata zewnętrznego, np. jako krzesła lub postaci ludzkiej. Dane zmysłowe są tu nie tylko organizowane w określony sposób, lecz również uzupełniane przez pamięć o naszą wiedzę o tych przedmiotach.

Wydaje się, że przynajmniej trzy momenty są wspólne dla dotąd omawianych koncepcji składu percepcji estetycznej:

²² S. Ossowski: *Socjologia sztuki* [w:] *Dzieła*, t. I, Warszawa 1966, por. również *U podstaw estetyki* [w:] *Dzieła*, t. I, Warszawa 1966, s. 19.

²³ *Ibid.*, s. 19.

²⁴ *Ibid.*, s. 64.

²⁵ *Ibid.*, s. 63.

1) przekonanie, że percepcji dzieła sztuki nie można sprowadzić do spostrzegania zmysłowego, istotnymi składnikami percepcji są bowiem również czynniki wyobrazeniowe (wyobrażenie sobie czegoś lub „ogląd w wyobraźni”) oraz czynniki intelektualne (rozumienie i pamięć);

2) przeświadczenie (najdobitniej podkreślone u Tatarkiewicza, Ingardena i Blaustejna), że składniki (ich rola i proporcja) i przebieg percepcji zależą nie tylko od podmiotu, lecz także od właściwości przedmiotu percypowanego (od rodzaju sztuki);

3) wyłączenie intuicji z rejestru istotnych składników percepcji estetycznej.

Jednym wśród estetyków międzywojennych, który uwzględniał intuicję, nic nie mówiąc o intelektualnych składnikach percepcji estetycznej, był Henryk Elzenberg. Uwagi jego na ten temat są wszakże bardzo lakoniczne i mają charakter marginesowy.²⁶

O SWOISTOŚCI PERCEPCJI ESTETYCZNEJ

Czy można mówić o swoistych rysach percepcji estetycznej, pozwalających wyodrębnić ją jako pewien sposób percypowania, różniący się wyraźnie od innych typów percepcji? Na ten temat zdania były zawsze podzielone. W estetyce można wyróżnić przynajmniej kilka odmiennych, czasem nawet zwalczających się koncepcji. Jedną z najstarszych i najbardziej popularnych teorii przeżycia estetycznego jest teoria kontemplacji. Teoria ta ma za sobą autorytety Kanta i Schopenhauera, dotąd też nie utraciła zwolenników. W XX wieku pojawiło się kilka różnych wariantów koncepcji kontemplacyjnych, np. Curta J. Ducasse'a, Jakuba Segala, Stanisława Ossowskiego, a w drugiej połowie naszego stulecia Pepity Haezrahi i Jerome'a Stolnitza.

Pojęcie „kontemplacja” używane jest jednak w różnych znaczeniach. Stąd też poszczególne koncepcje kontemplacji mogą dość znacznie różnić się od siebie. Wnikliwą analizę zwrotu „kontemplować jakiś przedmiot” przeprowadził Mieczysław Wallis, który w rezultacie wyróżnił cztery następujące sensy tego zwrotu. Przez zwrot „kontemplować jakiś przedmiot” można, jego zdaniem, rozumieć tyle, co: „1) oglądać jakiś przedmiot, ujmować go naocznie; 2) postrzegać jakiś przedmiot, nie znajdując w tym postrzeganiu pobudki do działania, do interwencji czynnej, zachowywać się wobec niego tylko jako widz, biernie; 3) postrzegać jakiś przedmiot z niezmaconym spokojem duszy, bez uniesienia, bez pożądania, bez namiętności; 4) wpatrywać się w jakiś przedmiot czas dłuższy, skupić

²⁶ Por. H. Elzenberg.

uwagę na jakimś przedmiocie, pograżać się w niego, stapać się z nim, zapominając o całym świecie pozostałym i o sobie samym".²⁷

Tak więc, zgodnie z rozróżnieniami przeprowadzonymi przez Wallisa, jeśli ktoś mówi, że przeżycie estetyczne jest przeżyciem kontemplacyjnym, może twierdzeniu temu nadawać zupełnie różne sensy, mianowicie, że jest to: 1) postrzeganie naoczne, 2) postrzeganie całkowicie bierne, bezczynne, 3) postrzeganie beznamiętne, 4) dłuższe i całkowite skupienie uwagi.

Według Wallisa, u Kanta można doszukiwać się pierwszych trzech znaczeń, u Schopenhauera natomiast kontemplacja mieni się wszystkimi czterema znaczeniami, u Ossowskiego wreszcie, chodzi przede wszystkim o znaczenie drugie. Dodać można, że u samego Wallisa funkcjonuje przede wszystkim znaczenie czwarte, u Elzenberga czwarte i drugie, u Ingardena pierwsze i czwarte, u Chwistka drugie i trzecie, u Tatar-kiewicza pierwsze, drugie i czwarte, u Blausteina zaś pierwsze i czwarte.

Dokonane przez Wallisa rozróżnienie podstawowych znaczeń pojęcia „kontemplacyjność” wydaje się o tyle ważne i trafne, że można się nim posłużyć w celu uporządkowania poglądów estetyków dwudziestolecia w następujących dla teorii percepcji estetycznej kwestiach:

a) czy swoistą cechą percepcji estetycznej jest jej bierność i całkowity brak aktywności?

b) czy naoczność postrzegania jest uniwersalnym rysem percepcji estetycznej?

c) czy o percepcji estetycznej możemy mówić tylko wtedy, gdy podmiotowi właściwe jest całkowite skupienie uwagi na przedmiocie przeżycia estetycznego (np. dziele sztuki)?

d) czy percepcji estetycznej właściwa jest beznamiętność i spokój ducha?

CZY PERCEPCJA ESTETYCZNA JEST PRZEŻYCIEM KONTEMPLACYJNYM (BIERNYM)?

K o n t e m p l a c j o n i z m

Najczęściej przez kontemplację rozumie się przeżycie czysto odbiorcze. Niektórzy teoretycy uważają właśnie — że istotnym rysem percepcji estetycznej i przeżycia estetycznego w ogóle jest bierność. Prezentację głównych stanowisk w kwestii swoistości percepcji estetycznej rozpoczniemy od przedstawienia racji zwolenników i przeciwników kontemplacyjności percepcji estetycznej w powyższym rozumieniu.

²⁷ Por. M. Wallis: *U podstaw estetyki Stanisława Ossowskiego* (1933), op. cit., s. 224—225.

Klasycznym reprezentantem tego stanowiska w polskiej estetyce był Jakub Segal. Za najistotniejszy rys wszelkich przeżyć estetycznych, bez względu na rodzaj sztuki, uznawał on kontemplacyjność, rozumianą jako bierność percepcji. W treści pojęcia „kontemplacja estetyczna” mieści się, jak uważał, „owo bierne, całkowite oddanie się wrażeniom i tylko wrażeniom”. Inne rysy charakterystyczne kontemplacji estetycznej dadzą się z niego wyprowadzić.²⁸

W okresie dwudziestolecia najbliższy temu stanowisku był chyba Henryk Elzenberg. Według Elzenberga, przeżycie estetyczne składa się z biernej i bezinteresownej percepcji, czyli z kontemplacji i przeżycia kontemplacyjnego. Przez kontemplację rozumiał on „pewien rodzaj przedłużonego oglądania, taki mianowicie, przy którym w przedmiot oglądany nie wnikamy już dalej poznawczo, ale utrzymujemy w polu świadomości jego elementy, cechy poznane już uprzednio”, przez przeżywanie kontemplacyjne natomiast — „przeżywanie tych wszystkich stanów uczuciowych, które się w nas budzą i rozwijają w miarę jak przedmiot kontemplujemy i dzięki temu, że go kontemplujemy”.²⁹ „Częściowa bezdążeniowość” jest również właściwością postawy estetycznej. Jest to postawa kontemplacyjno-oceniająca, nie łącząca się, w odróżnieniu od postawy etycznej, z wolą i chceniem.³⁰ Sama kontemplacja, w ujęciu Elzenberga, ma również charakter statyczny. Widać to wyraźnie w podanej przez niego charakterystyce estetycznej kontemplacji przyrody. Polega ona na „skupionym, możliwie nieruchomym, niczym nie zmacowanym, przedłużonym obcowaniu z przyrodą”. Człowiek kontemplujący w ten sposób przyrodę staje się „czystym podmiotem, myślącym i czującym zwierciadłem”.³¹ Percepcja estetyczna jest więc, według Elzenberga, statycznym i bezpośrednim, ale nie zawsze zmysłowym, czasem intuicyjnym lub intuicyjno-mistycznym obcowaniem z przedmiotem.³²

Pluralizm

Niektórzy polscy estetycy dwudziestolecia uważali, że bierność może być uznana za istotną cechę pewnych tylko (najbardziej elementarnych) typów przeżyć estetycznych. Władysław Tatarkiewicz np. samo pojęcie „kontemplacja” rozumie w sposób tradycyjny. „Cechą kontemplacji jest

²⁸ Por. J. Segal: *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, *Przegląd Filozoficzny*, 1911, rocz. XIX, z. 3.

²⁹ Por. H. Elzenberg: *O różnicy między „pięknem” a „dobrem”* [w:] *Wartość i człowiek*, op. cit., s. 19 i 20.

³⁰ *Ibid.*, s. 21—22.

³¹ Elzenberg: *Przeżycia związane z przyrodą*, „Znak”, 1969, nr 78, s. 991—992.

³² Por. *ibid.*

bierność, skupienie się na zewnętrznych rzeczach, poddanie się im, niewybieganie poza nie myślą; tym różni się zarówno od postawy praktycznej, jak i od badawczej”.³³ Nie wszystkie jednak przeżycia uchodzące za estetyczne są, zdaniem Tatarkiewicza, kontemplacyjne w powyższym znaczeniu.³⁴ Kontemplacyjny charakter ma tylko przeżycie estetyczne w wąskim tego słowa znaczeniu. Przeżycia literackie i poetyckie nie mogą być za takie uznane. Tatarkiewicz przyznaje, że skupienie estetyczne jest bardziej bierne od skupienia badawczego. Bardziej bierna jest „postawa tego, kto rzecz tylko ogląda, tylko z nią obcuje, wchłania w siebie jej naturę, jej urodę” od postawy tego, kto tę rzecz bada.³⁵ Jednak bierność właśnie jest tylko skupieniem estetycznym w wąskim znaczeniu tego pojęcia. Ani skupienie literackie, ani marzenie nie mają charakteru kontemplacyjnego.

Tatarkiewicz więc konsekwentnie, również w omawianej obecnie kwestii, broni swej pluralistycznej koncepcji przeżyć estetycznych. Główną tezą tej koncepcji jest twierdzenie, „że przeżycia estetyczne są różnego rodzaju. Pojęcie ich obejmuje zarówno przeżycie o charakterze biernym, jak i o aktywnym, zarówno posiadające wyraźny współczynnik intelektualny, jak i czysto emocjonalne: obejmuje zarówno stany kontemplacji [...] jak również i wzmożonej uczuciowości. Jedne i drugie mieszczą się w zwykłym pojęciu przeżycia estetycznego i obydwa mają prawo do nazwy przeżyć estetycznych. Teoria, że przeżycia estetyczne są upojeniem, jest prawdziwa tylko dla części przeżyć obejmowanych tą nazwą; a podobnie jest z teorią kontemplacji”.³⁶

Zwolennikiem swoiście rozumianej kontemplacyjności przeżyć estetycznych był również Stanisław Ossowski. Podejmując próbę określenia swoistości przeżyć estetycznych, autor pracy *U podstaw estetyki* doszedł do wniosku, że poszczególne przeżycia estetyczne różnią się od siebie tak znacznie, iż można wskazać właściwie tylko jeden czynnik wspólny dla nich. Tym czynnikiem wspólnym dla przeżyć estetycznych, ale także dla różnego rodzaju gier i zabaw jest „życie chwilą”. Kategoria „życia chwilą” ma jednak bardzo szeroki zakres, „obejmuje ona bowiem zarówno przeżycia o charakterze czynnym, jak przeżycia o charakterze kontemplacyjnym”.³⁷ Otóż właśnie „kontemplacyjne życie chwilą” jest bardzo istotną cechą wszelkich przeżyć estetycznych. Z przytoczonej wypowiedzi pozornie wynika, że ponieważ Ossowski przeciwstawiał prze-

³³ Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, op. cit., s. 382.

³⁴ Por. Tatarkiewicz: *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*, op. cit., s. 87.

³⁵ W. Tatarkiewicz: *Skupienie i marzenie [w:] Droga przez...*, op. cit., s. 66.

³⁶ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, op. cit., s. 391.

³⁷ Ossowski: *U podstaw estetyki*, op. cit., s. 275.

życia estetyczne jako kontemplacyjne przeżyciom czynnym, to był tym samym zwolennikiem traktowania doznania estetycznego jako biernej kontemplacji. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana. Z rozważań Ossowskiego wynika bowiem, że mówiąc o przeżyciach czynnych miał on na myśli tego rodzaju przeżycia, w których dokonujemy jakichś czynności fizycznych (np. podczas zabawy).

Ossowski nie uważał jednak wcale, że całkowita bierność podmiotu jest konstytutywną cechą kontemplacji estetycznej. Podobnie jak Tatar-kiewicz, był on zwolennikiem pluralistycznego rozwiązania tej kwestii. Uważał, że niektóre przedmioty estetyczne mogą być kontemplowane estetycznie w taki sposób, że nie wymagają od odbiorcy żadnej aktywności intelektualnej. Tak percypować można niekiedy piękno przyrody lub niektóre utwory muzyczne, poetyckie a nawet malarskie.³⁸ Ten model kontemplacji estetycznej nie może być jednak uznany za uniwersalny nawet wobec zjawisk przyrody, a tym bardziej wobec dzieł sztuki.³⁹

Ossowski przy różnych okazjach stwierdzał kilkakrotnie, że „istnieją przeżycia estetyczne, oparte właśnie na intensywnej pracy intelektu”.⁴⁰

A k t y w i z m

Konsekwentnym przeciwnikiem koncepcji sugerującej, że istota i swoistość percepcji estetycznej polega na jej rzekomej bierności, był Roman Ingarden. Odrzucił on tezę kontemplacjonistów zarówno w stosunku do przeżycia estetycznego jako pewnej złożonej całości, jak też w odniesieniu do składnika tej całości, jakim jest percepcja estetyczna. Uważał, że estetyczne przeżycie dzieła sztuki nie jest „jakimś czysto pasywnym, beczynnym i nietwórczym «kontemplowaniem» jakości”. Przeżycie to „stanowi formę bardzo aktywnego życia”.⁴¹ Przeżycie estetyczne nie jest pod tym względem czymś jednolitym. „Cały proces przeżycia estetycznego zawiera w sobie z jednej strony fazy aktywne, z drugiej zaś, przelotne fazy biernego doznawania, momenty znieruchomienia i kontemplacji”.⁴²

Sama percepcja estetyczna też nie ma czysto odbiorczego charakteru. Takie „czysto odbiorcze doznawanie” pojawia się jedynie w pewnych

³⁸ Por. Ossowski: *O przeciwstawieniu przyrody i sztuki w estetyce* (1928), *Dziela* t. VI, 1970, s. 47.

³⁹ Por. *ibid.*, s. 48.

⁴⁰ Por. Ossowski: *U podstaw...*, *op. cit.*, s. 266. por. rów. *ibid.*, s. 289—290.

⁴¹ R. Ingarden: *Przeżycie estetyczne*, *Studia z estetyki*, t. III, *op. cit.*, s. 97 oraz *id*: *O poznaniu...*, *op. cit.*, s. 137.

⁴² Ingarden: *O poznawaniu...*, *op. cit.*, s. 138.

chwilach przeżycia estetycznego, najwyraźniej zaś w jego końcowej, kulminacyjnej fazie. Wówczas dopiero „dochodzi do raczej spokojnego zapatrzenia się (kontemplacji) w zestrój jakościowy ukonstytuowanego już przedmiotu estetycznego”⁴³ i wtedy rzeczywiście można mówić o „biernym, odbiorczym, naocznym uchwytowaniu już ukonstytuowanych tworów jakościowych”.⁴⁴ Czynniki percepcyjne występują jednak również w trakcie procesu estetycznej konkretyzacji dzieła, czyli tworzenia przedmiotu estetycznego. Cały ten proces ma niewątpliwie aktywny charakter. W trakcie tworzenia przedmiotu estetycznego musimy nie tylko aktualizować momenty aktywne dzieła⁴⁵, lecz również dokonać zestrojenia uchwyconych tą drogą jakości.

Ingarden wyróżnia dwa rodzaje zestrojenia „uchwyconych” jakości. Jakości te formowane są: „a) w struktury kategoriałne, b) w strukturę polifonicznego zestroju jakościowego”.⁴⁶ Formowanie jakości w struktury kategoriałne polega na tym, „że wyznaczony przez nie ich podmiot (nosiciel cech) — w szczególności przedmiot przedstawiony w dziele sztuki — zostaje domyślnie domniemany («wczuty»)”⁴⁷. Ingarden posługuje się m.in. przykładem percepcji posągu, podczas której, chociaż widzimy właściwie odpowiednio ukształtowany marmur, kawał kamienia, ujmujemy go jednak jako kształt ciała ludzkiego. Operacja formowania struktury kategoriałnej polega więc w tym przypadku na tym, że „do jakości danego kształtu figurujemy odpowiedni podmiot cech: ciało ludzkie”⁴⁸.

Istota formowania uchwyconych jakości w struktury zestroju jakościowego sprowadza się natomiast do organizowania tych jakości „w wewnętrznie spójną całość”, do wytworzenia nowej, nadbudowanej nad nimi polifonicznej syntetycznej jakości postaciowej. Strukturowanie jakości spełnia istotną rolę w kreowaniu przedmiotu estetycznego (każda wartość estetyczna jest, według Ingardena, polifonicznym zestrojem jakości estetycznych), stanowi ono również „swoisty rys przeżycia estetycznego”⁴⁹.

Podstawowe tezy dotyczące strukturowania jakości oraz jego roli w przeżyciu estetycznym zostały wypowiedziane przez Ingardena już

⁴³ *Ibid.*, s. 147.

⁴⁴ Por. Ingarden: *Przeżycie estetyczne*, op. cit., s. 101.

⁴⁵ Por. Ingarden: *Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego*, *Studia z estetyki*, t. III, op. cit., s. 167.

⁴⁶ Ingarden: *Przeżycie estetyczne*, op. cit., 100; por. rów. id.: *O poznawaniu dzieła...*, op. cit., s. 142.

⁴⁷ Ingarden: *Przeżycie...*, op. cit., s. 100.

⁴⁸ Ingarden: *O poznawaniu...*, op. cit., s. 143.

⁴⁹ Por. Ingarden: *Przeżycie...*, op. cit., s. 100.

w roku 1937 w książce *O poznawaniu dzieła literackiego* oraz w referacie kongresowym o przeżyciu estetycznym (II Międzynarodowy Kongres Estetyki w Paryżu). W okresie powojennym Ingarden wraca do tej problematyki, przede wszystkim w obu pracach poświęconych malarstwu. Opierając się na odróżnieniu malowidła jako rzeczy materialnej (fundamentu bytowego dzieła sztuki) od obrazu jako przedmiotu intencjonalnego Ingarden podkreśla, że „widzenie obrazu nie jest prostym spostrzeżeniem wzrokowym, jak widzenie malowidła jako pewnej rzeczy materialnej”.⁵⁰ W prostym spostrzeżeniu wzrokowym dane nam jest malowidło, czyli odpowiednio zamalowany papier lub płótno, oprawione w ramy i powieszony na ścianie. Przy widzeniu estetycznym natomiast, zamiast pokrytego plamami barwnymi płótna spostrzegamy np. rycerza na koniu lub Wenus. „Barwy, które przy spostrzeganiu malowidła pokrywały papier, przestają prezentować się jako jego zabarwienie i stają się zabarwieniem skóry ciała ludzkiego lub zabarwieniem sukni”.⁵¹

Plamy barwne pokrywające papier w dalszym ciągu dostarczają nam „materiału wrażeniowego”, ale spełniają one teraz „inną funkcję niż przy spostrzeganiu rzeczy zwanej malowidłem: zamiast prezentować nam jej właściwości, umożliwiają nam one *quasi*-spostrzeżeniowe widzenie przedmiotu przedstawianego w obrazie: rycerza, Wenus, stołu z owocami itp. A dzieje się to dzięki temu, iż ten materiał wrażeniowy niejako odziewa się w odpowiednie ujęcia strukturalne tworząc w tych ujęciach zrekonstruowany wygląd przedmiotu przedstawionego”.⁵² Chociaż więc widzenie obrazu nie jest prostym spostrzeżeniem wzrokowym, jest ono jednak, powiada Ingarden, „ugruntowane» w [...] pewnego rodzaju z a r o d z i spostrzeżenia rzeczy, które nie dochodzi do pełnego rozwinięcia się w spostrzeżenie.”⁵³ Ważną cechą swoistą *quasi*-spostrzeżeń, odgrywających tak istotną rolę w estetycznej percepcji dzieł plastycznych, jest niepełne (w stosunku do spostrzeżenia zmysłowego) uchwytywanie cech bytowego fundamentu dzieła sztuki, np. malowidła. „Wydaje się mianowicie — pisze Ingarden — że naoczne uchwytywanie (widzenia) obrazu w sensie estetycznym nie opiera się na pełnym spostrzeżeniu realnego malowidła, lecz jedynie na doznaniu pewnej części danych wrażeniowych, które stanowią zmysłowe podłoże wyglądom tego malowidła”.⁵⁴ Sytuacja jednak zmienia się w malarstwie abstrakcyjnym. Obraz abstrakcyjny nie przedstawia nic poza doborami barw i określonymi ich zestro-

⁵⁰ *Ingarden: O budowie obrazu, op. cit., s. 76—77.*

⁵¹ *Ibid., s. 75.*

⁵² *Ibid., s. 75—76.*

⁵³ *Ibid., s. 77.*

⁵⁴ *Ibid., s. 75, por. rów. id.: O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym, Studia z estetyki, t. III, op. cit., s. 195.*

jami, widz nie ma więc powodu wychodzić poza nie i „zadowala się nimi”. Ingarden uważa jednak, że i w tym przypadku widz „musi niejako odczytać z odpowiedniego malowidła obraz jako swoisty przedmiot percepcji”.⁵⁵ Zadanie to jest jednak trudniejsze niż w malarstwie przedstawieniowym, w obrazie abstrakcyjnym bowiem same plamy barwne stają się przedmiotem percepcji. Ingarden przyznaje, że „jest niezmiernie trudno [...] przełamać charakter barw powierzchniowych i usunąć występowanie powierzchni malowidła, a tym samym umożliwić pojawienie się obrazu abstrakcyjnego”. Zadanie to nie zawsze może być zrealizowane również dlatego, że „w olbrzymiej większości obrazów uchodzących za abstrakcyjne mamy przed sobą po prostu pewną pstro zamalowaną powierzchnię malowidła” [...], wiele obrazów abstrakcyjnych nie stanowi w rzeczywistości obrazów abstrakcyjnych *sensu stricto*. I wówczas jedynie walory dekoracyjne zdolne są utwór artystyczny odróżnić od zwykłej pomalowanej deski lub kawałka płótna”.⁵⁶

Punkt widzenia Ingardena w omawianej kwestii podzielał krytyk i teoretyk literatury Ludwik Fryde. On również był przekonany, że „czytelnik lub widz musi wykonać pewną pracę, musi z danego mu materiału słów, tomów, linii, plam barwnych samodzielnie skonstruować przedmiot estetyczny. Dopiero po zbudowaniu tego przedmiotu można oddać się biernej kontemplacji i doznawaniu towarzyszących jej uczuć przyjemnych, stanowi to jednak wtórny i końcowy etap w obcowaniu z dziełem sztuki”.⁵⁷

Koncepcję pasywności kontemplacji estetycznej kwestionowali w dwudziestoleciu również Ostap Orwin i Mieczysław Wallis. Obaj ci autorzy zwracali uwagę na złożoność i niejednorodność doznania estetycznego, z którego nie można wyeliminować momentów angażujących intelekt, wyobraźnię i nawet wolę odbiorcy. Orwin już w 1924 r. w interesującym szkicu *O liryce i wartościach lirycznych* pisał o aktywnej roli czytelnika w obcowaniu z utworem literackim.⁵⁸ Wallis zwracał natomiast uwagę na fakt, że „w każdym doznaniu estetycznym zawierają się pierwiastki czynne: postanowienia, akty wyboru”, dlatego też, jego zdaniem, „nie należy sądzić, że doznanie estetyczne jest stanem „bezdążeniowym”, czysto kontemplacyjnym”.⁵⁹

⁵⁵ *Ibid.* s. 191.

⁵⁶ *Ibid.* s. 198 i 199.

⁵⁷ L. Fryde: *Lekcja marzenia* (1937) [w:] *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966, s. 119.

⁵⁸ Por. O. Orwin: *O liryce i wartościach lirycznych*, *Pisma krytyczne*, t. II, Warszawa 1970, s. 111.

⁵⁹ Wallis: *O doznaniu estetycznym*, *op. cit.*, s. 238.

Stanowisko Blausteina nie było w tej kwestii całkowicie jednolite. Z jednej strony przyznawał on, że „w wypadku percepcji spostrzegawczej, doznający zajmuje postawę obserwatora tzn. zachowuje dystans i bierną postawę wobec przedmiotu”⁶⁰. Można by więc przypuszczać, że Blaustein, idąc za Tatarkiewiczem, uznawał istnienie biernej formy percepcji estetycznej (percepcji spostrzegawczej) i aktywnych odmian percepcji estetycznej (percepcji imaginatywnej i sygnitywnej). Tak jednak nie jest. Przytoczona wypowiedź Blausteina jest bądź niezbyt fortunnym sformułowaniem, bądź też świadczy o pewnej niekonsekwencji w poglądach autora. Bardziej prawdopodobna jest jednak pierwsza ewentualność. Blaustein bowiem nie tylko w pracy opublikowanej rok później (*O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*), lecz również w pracy równoczesnej pt. *Wpływ wychowawczy filmu*, stwierdził *explicite* i generalnie, że doznanie estetyczne, mimo swego odpoczynkowego charakteru, wymaga od nas intensywnego wysiłku duchowego. Jest to jednak „aktywność innego rodzaju niż ta, która łączy się z walką o byt”⁶¹.

Aktywność podmiotu doznania ujawnia się przy tym nie tylko w reaktywnych, wzruszeniowych składnikach doznania estetycznego, lecz w równej mierze w „składnikach perceptywnych, w tych, w których dokonuje się na pozór wyłącznie bierny odbiór przedmiotu estetycznego”⁶².

Blaustein przyjmował koncepcję Ingardena, że odbiorca dzieła sztuki czynnie kształtuje przedmiot swego doznania estetycznego. Ten wpływ doznającego na ukształtowanie przedmiotu swego doznania występuje w każdym z wyróżnianych rodzajów percepcji estetycznej. Nawet „w czasie spostrzegawczej percepcji przedmiotu estetycznego muszą być wybitnie czynny, jeśli pragnę go ująć w całym jego pięknie” — pisał Blaustein.⁶³

Nasze widzenie przedmiotu zależy od sposobu jego oglądania. Przedmiot doznania estetycznego nie jest po prostu „zastany”, „gotowy”, przeciwnie, podmiot tego doznania bierze, w pewnym stopniu, udział w jego powstawaniu i kształtowaniu się. To, co widzimy i słyszymy „zależy nie tylko od właściwości spostrzeganego przedmiotu, ale i od przebiegu procesu spostrzegania”⁶⁴.

⁶⁰ Blaustein: *Rola percepcji...*, op. cit., s. 402—403.

⁶¹ Blaustein: *O ujmowaniu...*, op. cit., s. 3 oraz id.: *Wpływ wychowania filmu*, op. cit., s. 253.

⁶² Blaustein: *O ujmowaniu...*, op. cit., s. 4.

⁶³ *Ibid.*, s. 5—6 i 25.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 8.

CZY NAOCZNOŚĆ POSTRZEGANIA
JEST KONSTYTUTYWNĄ WŁAŚCIWOŚCIĄ PERCEPCJI ESTETYCZNEJ?

Jedną z wciąż jeszcze popularnych koncepcji percepcji estetycznej upatruje istotę i swoistość estetycznego sposobu postrzegania w percypowaniu zewnętrznego wyglądu przedmiotu. W estetyce dwudziestolecia pogląd ten reprezentował Władysław Witwicki. Witwicki nie analizował specjalnie problemu percepcji, ale dał ogólną charakterystykę postawy i przeżycia estetycznego; wynika z niej, że istotną cechą tego przeżycia jest bezpośrednio postrzeganie wyglądu przedmiotów.⁶⁵ Pogląd ten podzielała również Stefania Skwarczyńska.⁶⁶ Nie znalazł on więcej zwolenników w polskiej estetyce, choć nie utraciła popularności w estetyce współczesnej.⁶⁷

Władysław Tatarkiewicz i Leopold Blaustein zakwestionowali uniwersalność koncepcji nastawienia na wygląd dlatego, że przedmioty doznawania estetycznego nie zawsze są nam dane naocznie. Naoczność percepcji jest, według Tatarkiewicza, cechą właściwą tylko skupieniu *sensu stricto* estetycznemu, nie jest natomiast właściwa pozostałym przeżyciom uchodzącym za estetyczne. „Estetycznie skupiam się na wyglądzie przedmiotów, literacko zaś mogę skupić się również na przedmiotach, których wyglądu nie znam, albo nawet na takich, które — jak charaktery, przeżycia, konflikty — wyglądu w ogóle nie posiadają”.⁶⁸ Zdaniem Blausteina zaś, o naoczności można mówić tylko w przypadku percepcji spostrzegawczej i imaginatywnej.⁶⁹

Z koncepcją Witwickiego polemizował również Ingarden, który za błędne uważał przekonanie, że „przeżycie estetyczne dotyczy jakoby wyglądków spostrzeganych. Otóż, jakkolwiek prawdą jest, że wyglądy mogą stać się w pewnym wypadku same przedmiotami estetycznymi, to jednak w pozostałych wypadkach nie one, lecz przedmioty, które przez nie się

⁶⁵ Por. W. Witwicki: *Psychologia*, t. II, Lwów 1930, s. 84 i 86.

⁶⁶ Por. S. Skwarczyńska: *Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932, s. 8—11.

⁶⁷ Jednym ze zwolenników tej koncepcji jest współczesny estetyk amerykański Vincent Tomas, który uważa, że estetyczne widzenie rzeczy polega na skupieniu naszej uwagi na ich wyglądkach, przy jednoczesnej obojętności wobec sprawy realności czy nierealności tych rzeczy. Por. V. Tomas: *Aesthetic Vision*, „The Philosophical Review”, 1959, January, s. 53 i 63. Innymi reprezentantami tego punktu widzenia są Pepita Haezrahi, Hunter Mead i Aleksander Burow. Por. P. Haezrahi: *The Contemplative Activity*, Londyn 1954, s. 38, 39, 41; H. Mead: *An Introduction to Aesthetics*, New York 1952, s. 33—34; A. Burow: *Estetika. Problemy i spory*, Moskwa 1975, s. 58, 60 i 62.

⁶⁸ Por. Tatarkiewicz: *Skupienie i marzenie*, *op. cit.*, s. 69.

⁶⁹ Por. Blaustein: *Rola percepcji...*, *op. cit.*, s. 401.

przejawiają, są tym, do czego odnosi się przeżycie estetyczne, co w nim jest dane".⁷⁰ Odrzucając przekonanie, że nastawienie na wygląd jest istotą percepcji estetycznej, Ingarden uważał jednak, że naoczność jest w pewnym sensie istotnym rysem każdej percepcji estetycznej. Jeśli jednak jest to przeżycie estetyczne wobec dzieła sztuki, to naoczność postrzegania nie jest właściwa wszystkim fazom przeżycia estetycznego. Przez naoczność przeżycia estetycznego Ingarden rozumie nie kontemplowanie wyglądu, lecz naoczne obcowanie z jakościami i wartościami estetycznymi.⁷¹

CZY SWOISTYM RYSEM PERCEPCJI ESTETYCZNEJ JEST CAŁKOWITE SKUPIENIE UWAGI NA PRZEDMIOCIE PRZEŻYCIA?

Niektórzy teoretycy uważają, że istotnym rysem percepcji estetycznej jest intensywne skupienie uwagi (znacznie silniejsze niż w potocznej obserwacji życia na przedmiocie spostrzeganym. Przedmiot percepcji estetycznej całkowicie i bez reszty absorbuje uwagę perceptora. Jest to, jak powiada estetyk amerykański Eliseo Vivas, uwaga „nieprzechodni a” (intransitive attention).⁷²

Percepcja potoczna w życiu codziennym jest znacznie bardziej pobieżna i krótkotrwała. Chodzi w niej, w dużej mierze, wyłącznie o rozpoznanie przedmiotu i zaklasyfikowanie go do jakiejś grupy. Percepcja estetyczna natomiast, ma ujawniać swoiste, indywidualne i niepowtarzalne cechy postrzeganego przedmiotu, jego jakościową odrębność.⁷³ Dlatego też podmiot percepcji estetycznej musi być całkowicie skoncentrowany na przedmiocie i pochłonięty jego postrzeganiem.

Zdecydowana większość polskich estetyków dwudziestolecia uważa, że silne skupienie uwagi na przedmiocie jest bardzo istotnym rysem percepcji estetycznej. Wallis np. sądzi, że w przypadku intensywnego przeżycia estetycznego „skupiamy całą naszą uwagę, koncentrujemy się całkowicie na przedmiocie doznawanym, pogrążamy się w nim”.⁷⁴ Podobny

⁷⁰ Ingarden: *O poznawaniu dzieła...*, *op. cit.*, s. 158.

⁷¹ Por. *ibid.*, s. 138.

⁷² Por. E. Vivas: *A Definition of Aesthetics Experience*, „The Journal of Philosophy”, 1937, no 23, s. 631. Podobny pogląd wyznają również inni estetycy amerykańscy np. David W. Gotshalk i John Hospers, por. Gotshalk: *Art and the Social Order* (1947) New York 1962, s. 5; Hospers: *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill, 1946, s. 4.

⁷³ Por. Hospers: *op. cit.*, s. 4, John Dewey: *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław 1975, s. 67, 148, 193, 212, 263, 314; Harry Broudy: *Enlightened Cherishing. An Essay of Aesthetic Education*, Urbana 1972, s. 29.

⁷⁴ Wallis: *O doznawaniu estetycznym*, *op. cit.*, s. 238.

punkt widzenia zajmuje Elzenberg.⁷⁵ Nie inaczej ujmuję zagadnienie Blaustein, utrzymując za M. Geigerem, że introwersyjne nastawienie wobec utworu artystycznego, w którym dzieło staje się tylko środkiem oszalałającym, służącym do wywołania uczuć u widza, jest postawą dyletancką.⁷⁶ Również Ingarden za niewłaściwą uznaje postawę konsumenta estetycznego, dla którego dzieło, zamiast być jedynym przedmiotem zainteresowania, staje się tylko środkiem wzbudzania wzruszeń lub przyjemności.

Odmienne punkty widzenia zajął w tej sprawie Władysław Tatarkiewicz, walcząc o uznanie marzenia za uprawnioną reakcję na sztukę: „Jeśliby miała obowiązywać jedna tylko reakcja, to oczywiście byłoby nią skupienie. Wszakże sztuka ma w sobie zbyt wiele marzeń i nazbyt do marzeń skłania, aby nie było dobrym prawem każdego reagować na nią nie tylko skupieniem ale także i marzeniem.”⁷⁷ Tatarkiewicz zwraca uwagę, że w szczególności muzyka i poezja skłaniają wielu ludzi do marzeń i odchodzenia od samego dzieła.

Gorącym zwolennikiem poglądu Tatarkiewicza stał się Ludwik Fryde.⁷⁸ Również główny teoretyk Awangardy Krakowskiej, Tadeusz Peiper, w zdolności wywoływania marzeń upatrywał „ważność i życiową wartość poezji”.⁷⁹

KONCEPCJA „KWALITATYWNOŚCI” PERCEPCJI ESTETYCZNEJ

Zdaniem Elzenberga i Ingardena, istotnym rysem percepcji estetycznej jest czysto jakościowe ujmowanie świata. Elzenberg, dostrzegając pewne pokrewieństwa między ekstazą mistyczną a kontemplacją estetyczną, podkreśla równocześnie, że zachodzi istotna różnica między nimi. Podczas przeżycia religijnego mamy poczucie rzeczywistego istnienia przedmiotu przeżycia. Kontemplacja estetyczna natomiast ma charakter „asubstancjalny”, jest to czysto „kwalitatywne”, wyłącznie jakościowe postrzeganie zjawisk, podczas którego kwestia rzeczywistości lub fikcyjności przedmiotu przeżycia jest sprawą nieistotną, całkowicie dla percepcyjnego obojętną.⁸⁰

Podobny pogląd wyraża Ingarden. Za jedną z najważniejszych cech swoistych przeżycia estetycznego uznaje on przejście od nastawienia ży-

⁷⁵ Por. Elzenberg: *Przeżycie związane z przyrodą*, op. cit., s. 991—992.

⁷⁶ Por. Blaustein: *Przyczynki do psychologii widza...*, op. cit., s. 227.

⁷⁷ Tatarkiewicz: *Skupienie i marzenie*, op. cit., s. 78.

⁷⁸ Por. Fryde: *Lekcja marzenia*, op. cit., s. 118.

⁷⁹ Por. T. Peiper: *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo* (1935), *Pisma*, t. II, Kraków 1974, s. 395.

⁸⁰ Por. H. Elzenberg: *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1973, s. 208—209.

ciowego (nastawienia na realne rzeczy i stany faktyczne) do „nastawienia na obcowanie naoczne z tworami jakościowymi”. W trakcie przeżycia estetycznego następuje przytłumienie przeświadczenia o istnieniu świata realnego. „Zaczynamy być nastawieni nie na fakt realnego istnienia takich czy innych jakości, lecz na t e s a m e jakości (jeżeli tak można powiedzieć na „zawartość tych jakości”).⁸¹ Jest nam wtedy całkowicie obojętne, czy jakości te faktycznie występują w jakimś realnym przedmiocie jako jego cechy.

CZYM SIĘ RÓŻNI PERCEPCJA ESTETYCZNA OD OBSERWACJI NAUKOWEJ?

Jednym ze sposobów poszukiwania swoistości percepcji estetycznej jest zestawienie i odróżnienie jej od obserwacji naukowej. Amerykański estetyk Virgil Aldrich uważa np., że w odróżnieniu od obserwacji naukowej, percepcja estetyczna jest swoistym „impresjonistycznym sposobem patrzenia (an impressionistic way of looking)”.⁸² Większość jego kolegów w czym innym jednak upatruje specyfikę percepcji estetycznej. Uważają oni mianowicie, że estetyczny charakter ma taka percepcja, która nie służy żadnym celom względem niej zewnętrznym (praktycznym lub naukowym). W obserwacji naukowej postrzeganie przedmiotu jest tylko środkiem do dalszego celu, jakim jest zdobycie wiedzy o tym przedmiocie. Percepcja estetyczna natomiast jest patrzeniem dla samego patrzenia, słuchaniem dla słuchania, czyli percypowaniem dla samego percypowania (perception for the sake of perception).⁸³

Z polskich estetyków dwudziestolecia o różnicach między percepcją estetyczną a percepcją naukową pisze Ingarden. Nie stara się on jednak wykryć ogólnych różnic między percepcją estetyczną a obserwacją naukową. Problem ten rozważany jest przez niego wężiej, tylko w odniesieniu do tekstów literackich i naukowych. W dwóch paragrafach swej książki *O dziele literackim* Ingarden odpowiada na pytanie: czym różni się percepcja estetyczna dzieła literackiego od badawczo-estetycznego poznawania tegoż dzieła (§ 29) oraz od percypowania dzieła naukowego (§ 21).

⁸¹ R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła...*, op. cit., s. 136.

⁸² Por. V. Aldrich: *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, 1963, s. 22—23.

⁸³ Por. J. Stolnitz: *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston 1960, s. 29—35; E. Vivas: *The Artistic Transaction*, Columbus 1963, s. 30; Arnold Berleant: *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Springfield 1970, s. 141—142; Hospers: op. cit., s. 4; Gotshalk: op. cit., s. 6—7. Bliski tej koncepcji jest również radziecki estetyk Fiodor Martynow. Por. F. Martynow: *Magический кристал. Эстетическое восприятие и словность в искусстве*, Swierdłowski 1971.

Właściwa funkcja dzieła naukowego polega na udzieleniu czytelnikowi wiedzy nie o nim samym (inne nastawienie ma tylko historyk nauki), lecz o przedmiotach wobec niego transcendentnych, o których to dzieło traktuje. Gdy w tym rzeczowym nastawieniu percypujemy pracę naukową, interesują nas jedynie dwie kwestie: „1) jaki dokładnie jest sens twierdzeń w dziele występujących? 2) jakie cechy posiadają odpowiednie przedmioty dzieła transcendentne”?⁸⁴

Po zrozumieniu sensu twierdzeń dzieła naukowego, wychodzimy więc poza nie, ku pewnej zewnętrznej względem niego rzeczywistości.

Dzieło literackie natomiast musi być czytane inaczej. Właściwa jego percepcja wymaga od czytelnika, by ograniczył się do świata ustanowionego przez samo dzieło.” Oddajemy mu sprawiedliwość, jeżeli właśnie nie wychodzimy poza nie, lecz w jego obrębie konstruujemy intencjonalnie świat w nim samym przedstawiony i chwytny jego właściwości w zestroju z wszystkimi warstwami dzieła. Dzieło literackie odcina nas od rzeczywistości dla siebie transcendentnej, każąc nam ukonstytuować swą własną „rzeczywistość”.⁸⁵

Percepcja estetyczna utworu literackiego różni się także od badawczo-estetycznego poznawania jego jako dzieła sztuki. Po pierwsze, przeżywanie estetyczne nie sprowadza się do percypowania czegoś zastanego, bo istotną rolę odgrywa w nim również wytwarzanie przedmiotu estetycznego. Czynniki percepcyjne (poznawcze) nie wyczerpują więc estetycznego przeżywania dzieła. Stanowią one „tylko formy przejściowe całego procesu konstytuowania się przedmiotu estetycznego”.⁸⁶ Po drugie zaś, czynniki percepcyjne pełnią w przeżyciu estetycznym inną rolę niż w procesie poznawania. „Służą one bowiem nie do udzielenia podmiotowi pewnej wiedzy o przedmiocie, lecz są środkiem do kontemplacyjnego zatopienia się podmiotu w jakościach i w zestroju jakościowym, do nasycenia się nimi w bezpośrednim obcowaniu”.⁸⁷

Z rozważań powyższych wynika, że, według Ingardena, celem percepcji estetycznej dzieła literackiego, w odróżnieniu od percepcji badawczej dzieła (literackiego i naukowego), nie jest dostarczenie wiedzy o samym dziele lub przedmiotach względem niego zewnętrznych. Percepcja estetyczna nie jest celem samym w sobie. Celem jej jest umożliwienie podmiotowi bezpośredniego obcowania i „sycenia się” jakościami i wartościami dzieła.

Kwestia swoistości percepcji estetycznej nie znalazła w polskiej myśli estetycznej omawianego okresu jednolitego i uniwersalnego rozstrzygnię-

⁸⁴ Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*, op. cit., s. 111.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 112.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 191.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 191.

cia. Za dominujące, i prawie powszechne, uznać można przekonanie (choć nie wszyscy autorzy formułują je *explicite*), że dzieła różnych dziedzin sztuki percypowane są w odmienny sposób. Różnice zdań dotyczą rozumienia przedmiotu percepcji, nastawienia podmiotu wobec przedmiotu, charakteru aktywności percepcyjnej i celu percepcji.

Tylko Witwicki upatruje swoistość percepcji estetycznej w nastawieniu na postrzeganie zewnętrznego wyglądu przedmiotu. Tatarkiewicz i Blaustein uważają, że jest to cecha tylko niektórych odmian percepcji estetycznej. Według Ingardena zaś, postrzeganie wyglądków jest tylko elementem (dotyczy tylko jednej warstwy utworu) estetycznego percypowania dzieła sztuki. Tylko Elzenberg uważa, że istotnym rysem kontemplacji (= percepcji) estetycznej jest bierność postrzegania. Tatarkiewicz i Ossowski skłonni są uznać, że obok biernych istnieją również aktywne odmiany percepcji estetycznej. Ingarden natomiast, podkreślając wielokrotnie, że percepcja estetyczna jest procesem bardzo aktywnym, przyznaje jednak, iż w niektórych fazach przeżycia estetycznego występują momenty biernej kontemplacji.

Prawie wszyscy referowani teoretycy uważają, że właściwa percepcja estetyczna wymaga bezwzględnego skupienia uwagi na przedmiocie postrzeganym. Tatarkiewicz sądzi jednak, że przynajmniej w niektórych przypadkach uprawniona jest również reakcja mążeńiowa. Elzenberg i Ingarden twierdzą, że właściwością percepcji estetycznej jest jej „kwalitatywność”, bo istotne w niej jest postrzeganie jakości przedmiotu percypowanego, nie jest natomiast istotne, czy przedmiot ten jest realny czy fikcyjny. Wreszcie, tylko Ingarden stwierdza *explicite*, że celem percepcji estetycznej jest umożliwienie receptorowi naocznego obcowania z estetycznymi jakościami i wartościami dzieła.

U Ingardena też można znaleźć najpełniejszą charakterystykę percepcji estetycznej dzieła sztuki. Choć dostrzega on fakt odmienności sposobów percypowania dzieł reprezentujących różne dziedziny sztuki, nie rezygnuje jednak z próby wykrycia wspólnych i swoistych cech percepcji estetycznej. Zreferowane wypowiedzi Ingardena pozwalają, jak sądzę, stwierdzić, że jego zdaniem percepcja estetyczna dzieła sztuki to takie skupione, czysto jakościowe i aktywne (nie pozbawione jednak przejściowych momentów biernej kontemplacji) jego postrzeganie, którego celem jest umożliwienie naocznego obcowania z estetycznymi jakościami i wartościami, występującymi we wszystkich warstwach dzieła.

MIEJSCE I ROLA PERCEPCJI W PRZEŻYCIU ESTETYCZNYM

W estetyce współczesnej zdecydowanie przeważa pogląd, że przeżycie estetyczne ma naturę percepcyjną, że jest ono percepcyjnym sposobem

przeżywania.⁸⁸ Podobnie ujmowano tę kwestię w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego. Jeśli nawet nie wszyscy polscy teoretycy podkreślali wagę percepcji jako nieodzownego składnika przeżycia estetycznego, i jeśli nie wszyscy twierdzili, że przeżycie to ma naturę percepcyjną, to jednak, w zasadzie, żaden z nich bezpośrednio tego nie kwestionował. Jedyne wyjątek stanowi tu koncepcja Tatarkiewicza. Opowiadając się za uprawnieniem reakcji marzeniowej (w szczególności wobec poezji i muzyki), dopuszcza on tym samym możliwość istnienia pewnych typów przeżyć estetycznych, w których proces percepcji dzieła nie odgrywa istotnej roli, o których nie można powiedzieć, że mają one naturę percepcyjną.

Doniosłość percepcji w przeżyciu estetycznym najdobitniej podkreślają Ingarden i Blaustein. Według Ingardena, percepcja jest nieodłącznym składnikiem bardziej złożonej całości, jaką jest przeżycie estetyczne. Każde przeżycie estetyczne jest, jak powiada Ingarden, „przetkane elementami percepcyjnej natury”, a w ostatniej swej fazie jest pierwotną formą doświadczenia wartości estetycznej.⁸⁹ Percepcja jest podstawą pozostałych składników przeżycia estetycznego, zaś właściwy przebieg percepcji jest warunkiem właściwego przebiegu pozapercepcyjnych czynników przeżycia estetycznego. „Bez pewnej postaci poznawania dzieła sztuki, bez percepcji, nie ma co mówić o tych dalszych, pochodnych momentach [...], o takich lub innych reakcjach emocjonalnych perceptora”.⁹⁰ Od przebiegu percepcji zależy to, czy nasza estetyczna konkretyzacja dzieła sztuki jest wierna, czy przedmiot estetyczny, który powstaje w rezultacie przeżycia estetycznego jest wyznaczony przez właściwości dzieła, czy udało się wykryć własne estetyczne jakości i wartości dzieła i naocznie z nimi obcować. Właściwa percepcja zbliża nas do dzieła, pozwala oddać mu sprawiedliwość, percepcja niewłaściwa „odwodzi nas” od niego. Właściwy przebieg percepcji jest warunkiem koniecznym (choć niewystarczającym) trafności naszej emocjonalnej odpowiedzi na wartość.

„Nie jest więc obojętne — pisze Ingarden — jak się rozwija percypowanie dzieła”. Jeśli pozwala ono odkryć „własne cechy i wartości dzieła”, wtedy „nasze wzruszenie rozkoszowanie się a ostatecznie zachwyty i podziw dla dzieła są dostosowane do jego właściwości i do jego istotnych walorów, co stanowi naszą trafną emocjonalną odpowiedź na wartość, jaką dzieło nam odsłania”.⁹¹ Jeśli zaś percepcja „odwodzi nas od dzieła”, to w tym przypadku „nawet gdy się silnie wzruszamy i jest nam, że się

⁸⁸ Por. np. Dewey: *op. cit.*, s. 25 i 266 lub Berleant: *op. cit.*, s. 42.

⁸⁹ Ingarden: *O poznawaniu dzieła...*, *op. cit.*, s. 209; por. rów. *ibid.*, s. 191 oraz *id.*: *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, *op. cit.*, s. 134.

⁹⁰ Ingarden: *Poglądy J. Volkelta na wczucie*, *op. cit.*, s. 116.

⁹¹ Ingarden: *O zagadnieniu percepcji...*, *op. cit.*, s. 134.

tak wyrażę, bardzo przyjemnie, wszystkie te nasze emocje nie nadbudowują się nad jakościami samego dzieła, lecz są od niego, jakby oderwane najczęściej do jego właściwości nie dostosowane i nie stanowią przejawu ani wyrazu prawdziwego, na poznaniu opartego, uznania wartości dzieła”.⁹²

W artykule *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego* Ingarden porusza problemy adekwatności percepcji estetycznej. Nie usiłuje jednak wcale rozstrzygnąć tego bardzo trudnego problemu. Złożoność zagadnienia adekwatności percepcji estetycznej ujawnia się już w tym, że nie bardzo wiadomo czemu percepcja ma „dorównać”. Można bowiem mówić o trzech aspektach adekwatności percepcji: 1) w stosunku do dzieła sztuki, 2) w stosunku do „idealnego” (dla danej epoki) przedmiotu estetycznego oraz 3) w stosunku do konkretnego przedmiotu estetycznego.⁹³

Leopold Blaustein kilkakrotnie stwierdza *explicite*, że przeżycie estetyczne jest, przede wszystkim, przeżyciem odbiorczym, percepcyjnym. „Silnie uczuciowo zabrwiona percepcja” stanowi, według niego, „centralny ośrodek” przeżycia estetycznego.⁹⁴ Pozostałe składniki przeżycia estetycznego są wobec percepcji wtórne i od jej przebiegu zależne. Przebieg i rodzaj percepcji warunkują bowiem przebieg i typ całego przeżycia estetycznego. Od typu percepcji zależy również stosunek podmiotu do przedmiotu doznania estetycznego.⁹⁵

Proporcje, w jakich przedstawiłem trzy główne kręgi problemowe (zasygnalizowane na wstępie pracy) zostały mi narzucone przez materiał zawarty w pismach polskich estetyków dwudziestolecia. Teoretycy okresu międzywojennego nie w jednakowej mierze interesowali się tymi zagadnieniami. Wszyscy oni pisali o składnikach i swoistości percepcji estetycznej. Prawie wszyscy zajmowali się rolą poszczególnych czynników percepcyjnych w przeżyciu estetycznym, ale tylko dwaj z nich generalnie rozważali problem roli procesu percypowania w obcowaniu z dziełem sztuki.

Podobnie było z kwestiami szczegółowymi (częstkowymi w stosunku do trzech zasadniczych zagadnień teorii percepcji estetycznej wyróżnionych w pracy). Na przykład problem „kontemplacyjności” percepcji estetycznej (spór o bierność i aktywność) interesował, w jakiejś mierze, wszystkich autorów, natomiast ważna kwestia celu percepcji estetycznej i ewentualnej odrębności jej od obserwacji naukowej i potocznej przyciągnęła uwagę tylko w minimalnym stopniu.

⁹² *Ibid.*, s. 135.

⁹³ Por. *ibid.*, s. 143.

⁹⁴ Blaustein: *Rola percepcji...*, *op. cit.*, s. 399 oraz id.: *O ujmowaniu...*, *op. cit.*, s. 4.

⁹⁵ Por. Blaustein: *Rola percepcji...*, *op. cit.*, s. 402—403.

Z konfrontacji z najnowszą literaturą przedmiotu wynika, że problemy podejmowane przez polskich estetyków dwudziestolecia nie przestały być aktualne we współczesnych rozważaniach na temat swoistości i roli percepcji w przeżyciu estetycznym. Zaproponowane zaś rozwiązania tych kwestii i przeprowadzone analizy pojęciowe z całą pewnością nie ustępują większości koncepcji najnowszych. Za wartościowy wkład polskiej myśli estetycznej do teorii percepcji estetycznej należy, według mnie, uznać:

1) rozważania dotyczące roli interpretacji i rozumienia w procesie estetycznego przeżywania dzieła sztuki (Ossowski i Wallis);

2) wyróżnienie głównych typów percepcji estetycznej (Tatarkiewicz i Blaustein);

3) Ingardenowską analizę i ogólną charakterystykę swoistości i roli czynników percepcyjnych w estetycznym obcowaniu z dziełami różnych dziedzin sztuki.

РЕЗЮМЕ

Настоящая статья посвящена проблематике своеобразия и роли перцепционных актов, входящих в состав эстетического переживания. Предметом анализа являются взгляды польских эстетиков междувоенного периода (1918—1939). Взгляды таких польских эстетиков как Бляуштейн, Эльзенберг, Ингарден, Оссовский, Татаркевич, Валлис сопоставляются с основными концепциями современной эстетики.

Понятие перцепции не сводится лишь к чувственному восприятию, а понимается автором шире. Оно охватывает все акты познания и восприятия (чувственные, вообразительные, интуитивные и интеллектуальные), выступающие в процессе эстетического общения с произведением искусства.

Работа состоит из 3-х частей: в первой говорится о компонентах перцепции в эстетическом переживании, во второй — о своеобразии эстетической перцепции, а третья посвящена месту и роли перцепции в эстетическом переживании. Во второй, наиболее обширной части рассматриваются следующие вопросы:

1) являются ли своеобразной и существенной чертой эстетической перцепции: а) пассивность восприятия, в) наглядность восприятия, с) полная концентрация внимания на предмете восприятия, д) чисто качественное восприятие мира;

2) чем отличается эстетическая перцепция от научного наблюдения.

Межвоенные эстетики считали, что эстетическую перцепцию, являющуюся сложным процессом, нельзя сводить исключительно к чувственному восприятию. Ее существенными компонентами также являются факторы, порожденные воображением и интеллектом. Проблема своеобразия эстетической перцепции в межвоенной эстетике не получила универсального и однородного решения. К полному единогласию эстетики пришли только в одном: в убеждении, что перцепирование произведений разных областей искусства происходит по-разному. Разногласия касались следующих вопросов: 1) предмета перцепции, 2) установки субъекта к предмету, 3) природы и характера перцепционной активности,

4) целей эстетической перцепции. Мнения по некоторым вопросам совпадали почти у всех польских эстетиков. Например, все они считали, что эстетическая перцепция является активным переживанием (другого мнения придерживался только Эльзенберг), что она требует абсолютной концентрации на предмете восприятия (лишь Татаркевич считал, что мечтательная реакция тоже закономерна).

Не подвергалась сомнению ни одним из польских эстетиков этого периода существенная роль перцепционных актов в процессе эстетического общения с произведением искусства.

Польская междувоенная эстетика внесла существенный вклад в теорию эстетической перцепции. Особого внимания заслуживают: 1) рассуждения о роли интерпретации и понимания в процессе эстетического переживания произведения искусства (Оссовский и Валлис), 2) выделение главных типов эстетической перцепции (Татаркевич и Бляуштейн), 3) анализ и общая характеристика своеобразия и роли перцепционных актов в общении с произведениями разных областей искусства (Ингарден).

S U M M A R Y

The study is devoted to the specificity and the role of act of perception viewed as components of aesthetic experience. The views of Polish aestheticians of the inter-war period (1918—1939) are subject to the analysis that follows. The ideas of such Polish theoreticians as L. Blaustein, H. Elzenberg, R. Ingarden, S. Ossowski, W. Tatarkiewicz, M. Wallis and others are confronted with the principal standpoints within contemporary aesthetics.

The concept of perception is not limited here to mere sensual perception. Wider connotations are ascribed to this notion. Thus it comprises any **perceptive-cognitive** act (sensual, imaginative, intuitive and intellectual) intervening in the course of an aesthetic contact with a work of art.

The study is composed of three parts: I — about the constituents of perception in aesthetic experience; II — about the specificity of aesthetic perception; III — about the place and role of perception in aesthetic experience. The second, largest, part is devoted to considerations of the following problems: 1) What are the essential and specific characteristics of aesthetic perception: a) passiveness of perception, b) visualness of perception, c) complete mental concentration upon the object of experience or d) entirely qualitative interpretation of the world? 2) What is the difference between aesthetic perception and scientific observation?

The inter-war aestheticians held the opinion that aesthetic perception is a complex process and cannot be treated as strictly sensual perception. Imaginative and intellectual elements are its essential constituents. The problem of the specificity of aesthetic perception did not find a uniform and universal solution within the inter-war aesthetics. Only the view that works of different arts are perceived in a different way was met with a common agreement. However, differences of opinion arose from the following problems: 1) object of perception, 2) the attitude of the subject towards the object, 3) the nature and characteristics of perceptive activity, 4) the goal of aesthetic perception. Some of the approaches to the above problems gained the support of most of the Polish aestheticians. For instance, almost all maintained that aesthetic perception is an active experience (only Elzenberg was of different opinion) or that it requires absolute mental concentration upon the perceived object (here only Tatarkiewicz believed that a reverie reaction may be justified).

The essential role of the acts of perception in the process of an aesthetic contact with a work of art was not questioned by any of the aestheticians of the inter-war period.

Polish inter-war aesthetics had a valuable contribution to the theory of aesthetic perception. Most important are: 1) the studies concerning the role of interpretation and understanding in the process of aesthetic experience of works of art (Ossowski and Wallis), 2) differentiation of the main types of aesthetic perception (Tatarkiewicz and Blaustein), 3) Ingerden's analysis and general characterization of the specificity and the role of perceptive acts in the contact with works of different arts.