

Maria Popczyk

Przeżycie estetyczne a struktura dzieła sztuki w ujęciu Mikela Dufrenne'a i Romana Ingardena

Folia Philosophica 10, 35-44

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zagadnienie przeżycia estetycznego jest kluczowym problemem w estetyce, szczególnie w jej tradycyjnym nurcie. Zapoczątkowane w percepcji, staje się podstawą doświadczania dzieła sztuki w jego wymiarze aksjologicznym. Z tej racji wytwory artystyczne wpisane są w uniwersum sensu i dają się definiować. W ramach fenomenologii kwestia doświadczania estetycznego stała się nośna z uwagi na dyskredytowanie stanowisk redukcjonistycznych: psychologizmu i historyzmu. Próby stworzenia nowej estetyki podjęli Roman Ingarden i Mikel Dufrenne¹. Obaj odwołują się do Husserlowskiej analizy spostrzeżenia zmysłowego i świadomości intencjonalnej. Stanowi to podstawę określenia dzieła sztuki jako tworu intencjonalnego. W pracach Ingardena i Dufrenne'a zostaje podniesiona kwestia odbioru (percepcji) dzieła sztuki przy jednoczesnym zachowaniu klasycznego poglądu o jego autonomicznym charakterze. Odbiorca staje się koniecznym warunkiem zaistnienia dzieła jako przedmiotu estetycznego. W określeniu statusu dzieła sztuki Dufrenne odwołuje się do racji egzystencjalnych, a Ingarden — do ontologicznych.

Interesować nas będzie kwestia percepcji estetycznej, jej specyfika oraz funkcje, jakie pełni w przebiegu doświadczania estetycznego. Teorie Ingardena i Dufrenne'a zorientowane są na ujęcie całego zjawiska, jakim jest doświadczenie estetyczne oraz towarzyszące mu specyficzne przeżycie. Są to teorie,

¹ R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Halle—Salle 1931; M. Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris 1953. I ta praca stanowić będzie podstawę porównania z teorią Ingardena. Późniejsze prace Dufrenne'a wskazują na znaczną ewolucję myśli autora.



MARIA POPCZYK

Przeżycie estetyczne
a struktura dzieła sztuki
w ujęciu Mikela Dufrenne'a
i Romana Ingardena



które wirtualnie zakładają odbiorcę, ale recepcję uzależniają od specyficznej budowy dzieła. Współcześnie badania skupiają się na funkcji dzieła, głównie tekstu literackiego, oraz nad rolą odbiorcy. Wydaje się, iż praca Ingardena dała początek tym zainteresowaniom, choć Henryk Markiewicz widzi ów zwrot w rozprawie Jeana-Paula Sartre'a *Czym jest literatura* (1947)².

Niniejsze porównanie ma na celu wskazanie tych momentów percepcji, które prowadzą do przeżycia estetycznego i ujawniają zawarte w dziele sztuki wartości. Prezentacja poglądów Dufrenne'a stanowić będzie punkt wyjścia³.

Doświadczenie estetyczne w myśl Dufrenne'a jest sposobem doświadczania rzeczywistości w ogóle, w szczególności tej dziedziny, którą wyznacza artefakt. Prezentacja i udostępnienie dzieła stają się warunkiem zaistnienia świata w nim wyrażonego, gdyż jedynie dzieło percypowane „żyje”. Wynika to ściśle ze swoistej struktury dzieła, ona bowiem wyznacza parametry przeżycia. Dufrenne na potrzeby analizy wyróżnia jego trzy aspekty: jakości zmysłowe (*le sensible*), obiekt, czyli temat — to co przedstawione lub to co umownie (np. w muzyce) nazywa się treścią, oraz ekspresję, czyli świat wyrażony. Dzieło sztuki pojmowane jest jako całość, a ekspresja ujawnia w konkretnym odbiorze egzystencjalny charakter przeżycia estetycznego.

Inaczej jest w wypadku teorii Ingardena — autor kładzie nacisk na warstwową strukturę dzieła sztuki⁴. Hierarchiczny i wielopoziomowy układ warstw o powiązanych funkcyjnie zależnościach oraz struktura jakościowa, decydująca o estetycznej wartości całości, stanowią tkankę dzieła. Jest to podyktowane odmiennym sposobem istnienia poszczególnych warstw dzieła i, co za tym idzie, różnym ich konstytuowaniem się w świadomości intencjonalnej. Każda z warstw wnosi specyficzne rysy do percypowanego przedmiotu, nie naruszając jego jedności i całości. Przebieg oraz forma przeżycia estetycznego zasadzają się na wielu aktach poznawczych. W dziele literackim, w którym Ingarden wyróżnił cztery warstwy, od zmysłowego percypowania znaków przez uchwycenie i rozumienie sensu zdań odbiorca dochodzi do obiektywizowania przedmiotów przedstawionych i hierarchizowania wyglądów w struktury jakości. Dzieło sztuki jest tworem schematy-

² H. Markiewicz: *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*. W: idem: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 217.

³ Przegląd całościowy myśli M. Dufrenne'a prezentuje M. Gołaszewska: *Świat sztuki w świecie człowieka — poglądy estetyczne M. Dufrenne'a*. W: *Sztuka i społeczeństwo*. T. 1. Red. A. Kuczyńska. Warszawa 1973.

⁴ E. Husserl rozróżnia fazy i poziomy konstrukcji rzeczy pojawiającej się w świadomości intencjonalnej. Poziomy te są niezależne ontycznie i tworzą oddzielne całości, wchodząc w skład jednolitej jakości całości. E. Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. „Husserliana”. H. 3. Ed. 5. The Hague 1952, s. 372.

cznym mającym miejsca potencjalne. Rola odbiorcy ogniskuje się wokół procesu konkretyzacji, tj. dopełnienia i aktualizacji miejsc niedookreślonych.

Dla Dufrenne'a dzieło sztuki jest tworem skończonym, a występujące w nim luki i „białe plamy” są nieistotne i nie wpływają na percepcję⁵. Dufrenne interpretuje Ingardenowski proces konkretyzacji jako wyjaśnianie. Jego zdaniem w percepcji odbiorca raczej poddaje się wyrazowi dzieła, niż komponuje i zespala określone jakości. Właśnie ekspresja jest tym, co nadaje całości jedność i równocześnie porządkuje percepcję, doprowadzając do przeżycia estetycznego. W teorii Ingardena to miejsca niedookreślone zawarte w dziele uruchamiają aktywność widza.

Należy zatrzymać się nad kluczowym pojęciem w estetyce Dufrenne'a, jakim jest ekspresja, i rozjaśnić jego znaczenie. Ekspresja wskazuje na zdolność obiektu do uzewnętrzniania tego, co wewnętrzne. Podstawowym warunkiem uzewnętrzniania jest istnienie określonej treści o charakterze emocjonalnym oraz podmiotowa zdolność ukazywania jej. Tą ostatnią niezaprzeczalnie dysponują istoty świadome. Nie ma jej rzecz, która niejako cała jest na zewnątrz. Dzieło sztuki zajmuje miejsce wyróżnione, gdyż Dufrenne przypisuje mu własności ekspresyjne. Dzieło ma cechy *quasi*-psychiczne, stanowi dziedzinę „w sobie” (*en soi*), ma szczególnego rodzaju głębię (*la profondeur*), podobną do głębi bytowej człowieka⁶. Treści wyrażone w dziele sztuki mają charakter powszechny, są rozpoznawane przez każdego, niezależnie od uwarunkowań kulturowych czy historycznych. Artystyczne środki służące wyrażaniu są podporządkowane nadrzędnej zasadzie ekspresji⁷. Moc ekspresji, siła sugestii stanowią o wartości artystycznej i estetycznej dzieła, jednak nie ze względu na oczarowanie i zaskoczenie widza, ale z uwagi na zadanie, które realizują. Sztuka — zdaniem Dufrenne'a — aktualizuje możliwości zawarte w Naturze, ma swoistą władzę uzewnętrzniania ich w sposób sobie właściwy. W tym sensie każde dzieło sztuki posiada własności ekspresyjne. Dufrenne wyraża przekonanie o istnieniu powszechnego układu odniesienia, który staje się warunkiem wyrażania i komunikacji. Tym układem jest aprioryczna struktura afektywna.

Przechodząc do zagadnienia percepcji estetycznej, autor w celu dogodniejszej analizy wymienia aspekty dające się wyróżnić od strony podmiotu: temu, co widzialne, odpowiada percepcja podstawowa zawarta w doświadczeniu obecności, kolejno tematowi odpowiada identyfikacja tematu, natomiast ekspresji odpowiada emocjonalno-intelektualne uchwycenie świata wyrażonego. Dufrenne przeciwny jest rozpatrywaniu przeżycia estetycznego jako

⁵ M. Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience*. Paris 1967, s. 460.

⁶ Ibidem, s. 500.

⁷ Stefan Morawski nazywa ten typ ekspresji postaciowym. S. Morawski: *Ekspresja*. „Studia Estetyczne” 1974, T. 11, s. 323—324.

procesu fazowego, nadmienia jednak, iż tylko w wyjątkowo sprzyjających warunkach odbiorca od razu potrafi uchwycić ekspresję, częściej zdarza się, iż percepcja rozproszona i niejasna staje się percepcją *stricte* estetyczną w wyniku pewnego wysiłku.

Pierwsze zetknięcie z ekspresją dzieła, które następuje na poziomie ciała, Dufrenne określa mianem obecności⁸. Pojęcie to wskazuje na pierwotne współbycie człowieka w świecie; na świadomość nieaktową. Inspirowany *explicitie* przez Merleau-Ponty'ego może za nim stwierdzić: „Świadomość jest byciem ku rzeczy za pośrednictwem ciała.”⁹ Ta pierwotna intencjonalność zadomawia człowieka w świecie przedmiotów. Punktem wyjścia staje się „wewnętrzność” podmiotu, a uwaga, która się z niej rodzi, jest uwagą wcieloną. Dzieło sztuki na poziomie ciała wprowadza odbiorcę w nowy porządek bycia. Siła wyrażania sprawia, że jest on odczuwany intensywnie. Na tym przedrefleksyjnym etapie następuje zadzierzgnięcie więzi emocjonalnej. Dufrenne pisze: „Ciało na sobie doświadcza związku uczucia z obiektem estetycznym.”¹⁰

Zasadnicze elementy tej sytuacji to: wytrącenie widza z *praxis* oraz otwarcie przestrzeni dla swobodnej gry. Nastawienie percepcji z praktycznej zmienia się na współbrzmiającą. Na tym poziomie ciało odnajduje związek z naturą. Odbiorca ponownie uczestniczy w wyrażaniu świata dzięki temu, że pozwala, by sens dzieła sztuki rozwijał się w nim. To ekspresja jest nośnikiem sensu. Należy zatem wskazać warunki możliwości ujawnienia sensu od strony podmiotowej. Dufrenne wymienia je kolejno. Po pierwsze, ciało musi być inteligentne, tzn. mieć przyzwyczajenia, pewne zdolności, dane *a priori*, by nie zatrzymywać się na ekscytacji, a kierować ku percepcji właściwej. Winno nastąpić przejście do reprezentacji świata do świadomego uchwycenia treści dzieła. Po drugie, wymagana jest szczególna bliskość, familiarność z obiektem percypowanym, wspomniane już poczucie pokrewieństwa natury. Gdy odbiorca nie zatrzymuje się na bezmyślnym cieszeniu się barwą, ruchem czy akcją powieści, następuje moment tworzenia reprezentacji. Jest to treść dzieła dana w kontekście wiedzy o tym, co przedstawione, przy czym dzieło sztuki nie staje się obiektem badań perceptora. Ta skomplikowana sytuacja jest wynikiem dialektycznego charakteru przeżycia estetycznego. Dufrenne na wiele sposo-

⁸ M. Heidegger używa pojęcia „obecność” na określenie pierwotnego poziomu zmysłowości, który pozwala uchwycić bycie dzieła sztuki. M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1960.

G. Marcel odnosi kategorii obecności do porządku bycia, nie zaś posiadania; dodatkowo przeprowadza analogię między relacją „ja” — „ty” i relacją „ja” — „dzieło sztuki”, używając pojęć: „dar”, „objawienie”; to z kolei przypomina sposób, w jaki perceptor — w myśl opisu Dufrenne'a — poddaje się ekspresji dzieła. G. Marcel: *Jurnal Metaphysique*. Paris 1927, s. 144—145.

⁹ M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945, s. 160—161.

¹⁰ M. Dufrenne: *Phénoménologie...*, s. 528.

bów pokazuje jego aspekty. W deskrypcji przeżycia estetycznego chodzi o uchwycenie momentów aktywności i pasywności, a co za tym idzie — o zbadanie zależności i związków między czynnikiem emocjonalnym i racjonalnym. W trakcie reprezentacji podmiot uczestniczy w dialektyce spektaklu, jest widzem, tzn. odczuwa dystans i komfort obserwatora, a zarazem jest aktorem, tzn. tym, który na sobie doświadcza wyrażanych form życia. Percepcja estetyczna nie penetruje wyglądom, nie jest analityczna, gdyż wówczas ustanawiałaby sens rzeczy, nie zaś dzieła sztuki. Wyobraźnia w swej funkcji odzmysławiania ma charakter transcendentalny. Właściwa percepcja ujmuje dzieło jako całość, jest aktem wolności, nie pomija wyglądom, ale kieruje się ku odczuciu głębi dzieła. Tak ujawnia się dialektyka dystansu i partycypacji. Dystans osiągnięty przez *ratio* wspomaga emocję, która staje się faktyczną osnową przeżycia estetycznego. Uczucie (*le sentiment*) zapoczątkowane w ciele, w trakcie identyfikacji treści — „czyta” ekspresję, spełniając tym samym funkcję noetyczną. Nie ma tu sytuacji dookreślenia wyglądom, ale nie ma także sytuacji rozplływania się w subiektywnie odczuwanej aurze dzieła, gdyż Dufrenne wskazuje na współbrzmiającą z uczuciem refleksję sympatyczną. Jedną z podstawowych cech ekspresji w ogóle jest ruch dośrodkowy, tzn. kierowanie się ku immanentnej treści dzieła, nie zaś ku rzeczywistości zewnętrznej, np. historycznej. W omawianej koncepcji funkcję tę przejmują refleksja sympatyczna. Ona kieruje się ku treści dzieła w postawie skupionej uwagi — nie dzięki odkrywaniu czy rozwikłaniu czegoś, lecz dlatego, że sama ta uwaga wywołana jest właściwościami obiektu, który ją przyciąga. „Nie ma obecności odczuwanej inaczej niż obecność rozumiana. I oto dlaczego postawa estetyczna nie jest prosta, ona nie może wykluczyć sądu na korzyść uczucia; ona jest rodzajem nieustannej oscylacji pomiędzy tym, co może wywołać postawę krytyczną i postawę uczuciową”¹¹.

Z jednej strony bierność i otwarcie na świat dzieła sztuki, z drugiej — żarliwa uwaga podsycana pragnieniem uchwycenia owego świata. Wartość zawarta w zmysłowej aparycji dzieła jest jego afektywnym sensem rozpoznany przez uczucie.

Ingarden odbiór dzieła widzi jako proces fazowy, przebiegający w świadomości intencjonalnej nastawionej na estetyczną wartość dzieła. Nie każdy kontakt z dziełem prowadzi do przeżycia estetycznego. Ingarden wyróżnia cztery typy przeżyć: pozaestetyczne o nastawieniu badawczym lub konsumpcyjnym, estetyczne we właściwym sensie, przedestetyczne badawcze poznanie dzieła sztuki oraz badawcze poznanie estetycznej konkretyzacji dzieła na podstawie konkretnego przeżycia estetycznego. Przeżycie estetyczne zawierające akty emocjonalne, intelektualne i kreacyjne ogniskuje się jednak na procesie konkretyzacji, gdyż jego postać staje się wyróżnikiem aktywności perceptora.

¹¹ Ibidem, s. 514.

Ogólny model przeżycia rysuje się następująco: emocja wstępna jest momentem, który pozwala widzowi zatrzymać się na określonych jakościach dzieła. Percepcja od biernej i przelotnej przechodzi w uważną i skupioną. W warstwie wyglądownej następuje modyfikacja wyglądown z uwagi na wyróżnione jakości. Odbiorca odczuwa pragnienie nasycenia się dziełem, jednocześnie zawieszona zostaje przekonanie o istnieniu rzeczywistości zewnętrznej, a nastawienie kieruje się ku konstytucji jakości wartości. Ingarden pisze: „Wówczas już [...] nie czekamy biernie na to, by nam dzieło sztuki samo narzucało nowe jakości estetycznie pobudzające, lecz sami wykorzystujemy możliwości nastęrczone nam przez dzieło sztuki [...]. Wymaga to uważnego i wszechstronnego spostrzeżenia dzieła sztuki [...]. Nie da się tego zrobić za jednym zamachem ani też tak, by można z góry przewidzieć, do jakiego zestroju jakościowego ostatecznie dojdziemy.”¹² Jeśli dzieło pozwala przez swą strukturę na tworzenie polifonicznego zestroju jakości, schemat wyglądowny odbiorca wypełnia określonymi jakościami. W tym procesie wprawny i przygotowany odbiorca potrafi w percepcji zestroić określone jakości, zhierarchizować je i dookreślić. Dzieje się to w procesie tworzenia struktur jakości oraz struktury zestroju jakości. Odbiorca w trakcie tworzenia przedmiotu estetycznego uchwytuje te jakości, które są istotne ze względu na wyłonienie się wartości estetycznych. Tak to formuluje Ingarden: „Dzieło dostarcza tu niezbędnego podłoża, perceptor dzieła dopełnia i umożliwia przez to efektywność sprawności artystycznej dzieła. Niezbędny staje się więc po raz wtóry udział aktywnego twórczego czynnika spoza dzieła dla powstania danej konkretyzacji, a w szczególności danego przedmiotu estetycznego.”¹³ Odbiór dzieła sztuki dopuszcza wielość równouprawnionych konkretyzacji. W rezultacie owa pełna poszukiwania i niepokoju faza prowadzi do wyciszonej kontemplacji wartości, co z kolei wyzwala w odbiorcy chęć ustosunkowania się do nich.

W prezentowanych poglądach odbiór dzieła sztuki podlega funkcji ujawniania wartości estetycznych. Dzieło formalnie dominuje w całym procesie, a wysiłek „oddania mu sprawiedliwości” jest sprawą pierwszoplanową. Dla Dufrenne’a i Ingardena istnieje uniwersalna struktura przedmiotu estetycznego. Ingarden zwraca uwagę na ontologię dzieła sztuki. Wartości estetyczne wyznaczone są przez czyste możliwości i związki konieczne, jakie zachodzą między momentami wyróżnionymi w zjawiskach estetycznych. Badanie związków między poszczególnymi jakościami staje się celem estetyki. Wpływa to na formę odbioru — widz porzuca siebie na rzecz przedmiotu estetycznego. Osiągnięty dystans wynika z intencjonalnego sposobu istnienia samego dzieła. Możliwość podjęcia przez podmiot pozytywnego wkładu zależy od stopnia schematyczności dzieła sztuki, od jego otwartości na interpretację. Jest to

¹² R. Ingarden *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1966, s. 142.

¹³ *Ibidem*. T. 3. Warszawa 1970, s. 297.

aktywność kierowaną, jak pisze Henryk Markiewicz¹⁴. Aktywność ta zatrzymuje się na granicy, na której przedmiot rozpada się i traci autonomię. Stąd kreatywność podmiotu w zetknięciu z artefaktem, a tym samym partnerstwo, staje pod znakiem zapytania. Literatura krytyczna wskazuje na kilka podstawowych kwestii: na problem konstytucji sensu, na proces konkretyzacji oraz na niejasny charakter aktywności odbioru wobec wymogu jedności doświadczenia wyznaczonego przez jedność dzieła¹⁵. Istnienie odrębnego doświadczenia nazwanego estetycznym jest dla obu autorów oczywiste i nie wymaga dowodu; wynika z przyjętej zasady epistemologicznej, która głosi, że wszelkie przedmioty należy ujmować w strukturach poznawczych specjalnie do nich dostosowanych, a więc adekwatnych i specyficznych. Zostaje tym samym zakreślona przedmiotowa granica doświadczenia estetycznego. Niemniej doświadczenie estetyczne jest rodzajem przeżycia — intensywnego i pełnego, a przedmioty nazwane estetycznymi umożliwiają jego wzbudzenie. Ingarden unika złudzenia afektywnego, w którego efekcie dzieło sprowadzone zostaje do skutków (emocjonalnych), jakie wywołuje. Zostaje to osiągnięte przez wydłużenie procesu konkretyzacji i poddanie go wymogom, jakie stawia dzieło¹⁶. Nie jest jednak do końca wyjaśniona sytuacja, w której widz w przyпыływie emocji podejmuje aktywność tworzenia całej hierarchii struktur. Czynniki emocjonalny stanowi moment wspomagający, nie motywacyjny, obcowanie zaś z wartościami przebiega bezpośrednio na drodze intuicyjnej. Cały proces ma charakter poznawczy, wyklucza zatem daleko posuniętą swobodę odbioru, niemniej jednak nawet w tych ramach pojawiają się możliwości wykraczania poza sferę czysto estetyczną¹⁷.

Dufrenne rezygnuje z ontologicznej analizy struktury dzieła, początek doświadczenia estetycznego lokuje w świadomości przedrefleksyjnej. Pozwala to na uniknięcie błędu intencjonalności, która może się okazać pusta, a w teorii ekspresji ominąć rafy teorii empatii (*Einfühlung*). Siła ewokacyjna sztuki drzemie w przedmiocie sztuki, nie zaś w projekcyjnym charakterze jaźni odbiorcy. U podstaw przeżycia estetycznego tkwią poszczególne *a priori*, kolejno: cielesne, reprezentacji i afektywne. Wartość estetyczna jest aprioryczną jakością zawartą w Naturze, a uzewnętrznioną w dziele. W przeżyciu zostaje zaktualizowana i odkryta przez odbiorcę jako nowa jakość, poszerzająca jego widzenie świata. Odbiorca nie poddaje się cudzej ekspresji,

¹⁴ H. Markiewicz: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 233.

¹⁵ Literaturę krytyczną zamieszcza w wymienionych pozycjach H. Markiewicz, główny polemista Ingardena. Zasadniczo krytyce poddaje się intencjonalny charakter dzieła (M. C. Beardsley, G. Dickie) oraz uzależnienie odbioru od budowy dzieła i jego autonomiczny charakter (teorie recepcji dzieła literackiego: H.R. Jauss, W. Iser, S. Lem).

¹⁶ Kwestionuje to między innymi M. C. Beardsley.

¹⁷ W. Stróżeński: *Wartości estetyczne i nadestetyczne*. W: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Red. S. Sawicki. Lublin 1986, s. 35—57.

w tym wypadku artysty, gdyż ten jest jedynie medium, za którego pośrednictwem realizuje się określony świat. Utrzymane niewątpliwie w duchu platońskim rozstrzygnięcie wskazuje na specyficzną rolę ekspresji, nie bez umniejszenia czynnika, jakim jest indywidualne zabarwienie uchwytywanych treści. Wysiłek odbioru zależy od mocy sugestii samego dzieła. Odbiorca może przyjąć nowe jakości za własne pod innym warunkiem, gdy sens dzieła go nie przerasta. W przeciwnym wypadku dzieło zostanie poddane prawu projekcji, a jego wewnętrzny przekaz — zniekształcony i uzależniony od estetycznych potrzeb perceptora. Wydaje się, że w wypadku ekspresji odbiór dzieła uruchamia inne sfery poznawcze niż w przypadku koncepcji Ingardena. Podmiot zaangażowany emocjonalnie odnajduje w obiekcie artystycznym bliskie mu przestrzenie afektywne, co z kolei wzmagająca się penetrację (proces dialektyczny). Efektem tego może być swoista ekspresja odbioru¹⁸ czy nawet akcentowana przez Dufrenne'a przemiana bytowa podmiotu¹⁹.

Aktywność odbioru jest wpisana w istotę dzieła sztuki, od Arystotelesa jest znana jako uwaga skupiona w postawie bezinteresownej fascynacji. Dufrenne i Ingarden zawarli w swych teoriach wszystkie istotne elementy pełnego przeżycia estetycznego; mieli oni na uwadze dzieła o wysokiej randze artystycznej i estetycznej. W obu teoriach sensowna i spoista wizja świata sprawia, że dzieła sztuki stwarzają, przez pryzmat estetycznych doznań, okazję do kontaktu z metafizyczną sferą bytu. Odmienne sformułowane podstawy filozoficzne stają się, w obu wypadkach, warunkiem *sine qua non* uprawiania estetyki.

¹⁸ Zagadnienie to rozwija M. Gołaszewska: *Problem ekspresji w estetyce*. „Studia Estetyczne” 1971, T. 8, s. 23—25, oraz J. Brach-Czajna: *Odczytywanie symbolu jako ekspresja*. W: *Ejdos sztuki*. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1988, s. 261—265.

¹⁹ M. Dufrenne: *Phénoménologie...*, s. 485.

Мария Попчык

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ И СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИКЕЛЯ ДЮФРЕНА И РОМАНА ИНГАРДЕНА

Резюме

В рамках феноменологии Ингарден и Дюфрен попытались сформулировать основные проблемы эстетики. Сравнение этих двух точек зрения должно указать зависимости, какие происходят между структурой произведения искусства и формой, а также эстетическим переживанием. Для обоих авторов произведение имеет, с одной стороны, интенциональный характер и обнаруживает свои качества только в процессе перцепции, с другой же — существенно не зависит от субъекта и имеет постоянные черты. Субъект при переживании обязан быть активным, однако не настолько, чтобы затерялся предмет.

Ингарден определяет произведение искусства как многослойное и схематическое творение. Выступающие в нем недоопределенные места определяют радиус активности перцептора. Эстетическое переживание протекает фазами, от вступительной эмоции, которая направляет перцепцию реципиента в сторону недоопределенных мест, через процесс конкретизации, т.е. дополнение этих мест, вплоть до созерцания выявившихся ценностей и реакции на них.

В теории Дюфрена экспрессия определяет ритм переживания. В произведении она решает о его внутренней глубине. В эстетическом переживании проявляется на всех уровнях личности человека. В теле — как присутствие, в интеллекте — как представительство, каждый раз „воспринятая” аффективной диспозицией субъекта. Искусство реализует возможности, заключенные в Природе. Полем коммуникации является универсальная, апприорическая аффективная структура, составляющая условие восприятия экспрессии.

Представленные мнения указывают на примат структуры произведения искусства над его функцией. Критические замечания об управляемой при помощи произведения активности направлены главным образом к Ингардену. Дюфрена же можно упрекнуть в отсутствии точности описания эстетических переживаний. Оба эти мнения несомненно имеют преимущество, так как эстетический опыт основывают на определенных философских взглядах.

Maria Popczyk

AESTHETIC EXPERIENCES AND THE STRUCTURE OF WORK OF ART IN THE CONCEPT OF MIKEL DUFRENNE AND ROMAN INGARDEN

Summary

Taking a phenomenological framework both Ingarden and Dufrenne attempted to formulate the fundamental theses of aesthetics. Comparing these two points of view is intended to demonstrate the relationship that exists between the structure of a work of art and the form and process of the aesthetic experience. For both these authors the work of art itself has, on the one hand, an intentional character and reveals its values in the course of perception, and on the other hand its existence is independent of the subject and possesses permanent features. The subject in this experience is compelled to activity, but nevertheless not to such an extent that the object is lost.

Ingarden defines a work of art as a multistrata and schematic creation. The undefined places occurring in it dermine the range of activity of the perceiver. Aesthetic experiences proceed in phases, from the initial emotion, which directs the perception of the viewer towards the partly defined, through the process of concretising, that is filling up these places, up to the silent contemplation of the revealed values and the reactions induced.

In the Dufrenne theory expression is determined by the rhythm of experience, which being incorporated in the work decide its internal depth. This aesthetic experience manifests itself at every level of the perceiver's personality. In the body — as the actual presence, in the intellect — as a representation, every time „read” by the emotional disposition of the subject. Art realises the potential present in Nature. The field of communication is universal, a priori an emotional structure, which is the condition for reception of the expression.

These opinions presented here indicate the paramount status of the structure of a work of art, above the function. Critical comments on the manipulation of the activity invoked by the work are addressed principally to Ingarden. Again, Dufrenne may be accused of lack of precision in the description of aesthetic experience. Both these points of view have one indisputable advantage, that they found aesthetic experiences on specific philosophical bases.