

Michał Ostrowicki

Doświadczenia estetyczne a jakości estetyczne

Sztuka i Filozofia 4, 219-225

1991

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.

Michał Ostrowicki

DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNE A JAKOŚCI ESTETYCZNE

Michael H. Mitias (ed.): *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience*. Editions Radopi B.V. Amsterdam 1988.

Zbiór dziesięciu artykułów zebranych w książce pod tytułem *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience* i wydanych pod redakcją Michaela Mitiasa, dotyczy dwóch podstawowych zagadnień analizowanych we współczesnej estetyce: jakości estetycznych i estetycznego doświadczenia. Trudności związane z przedmiotem analizy wynikają, po pierwsze, z braku jednoznacznej definicji doświadczenia estetycznego oraz z braku jednoznacznego określenia natury jakości estetycznych, a po drugie z niejednoznacznego opisu rodzaju relacji pomiędzy tymi dwoma elementami. W artykułach pojawia się pytanie o sposób istnienia jakości estetycznych w aspekcie przedmiotowo-podmiotowym, o sposób aktualizowania się jakości w doświadczeniu estetycznym, oraz o treść takiego doświadczenia. Najwięcej uwagi skupia na sobie problem metafizycznego rozstrzygnięcia, tzn. próba przypisania jakościom jakiegoś sposobu istnienia, który godziłby subiektywizm odbiorcy z obiektywnością struktur występujących w dziele sztuki.

John Fisher, który jest autorem pierwszego artykułu pt. *Experience and Qualities*, stawia dwa pytania dotyczące związku pomiędzy doświadczeniem estetycznym i estetycznymi jakościami. Po pierwsze, czy możliwa jest teoria estetycznego doświadczenia bez uznania jakości estetycznych? I po drugie, czy teoria estetycznych jakości domaga się uznania przez teorię estetycznego doświadczenia?

By odpowiedzieć na te pytania, Fisher nawiązuje do teorii Monroe Beardsley'a. Określa on doświadczenie estetyczne jako całościowe, intensywne i rozgrywające się w podmiocie, który dzięki skierowaniu swojej uwagi na przedmiot estetyczny jednoczy się z jego jakościami. Warunkiem koniecznym doświadczenia estetycznego jest bezpośredni kontakt z przedmiotem (*object directedness*). Dalsze warunki to: poczucie wolności (*a felt sense of freedom*), poczucie dystansu, [wobec przedstawionych treści], (*a sense of detached affect*), poczucie aktywnego odkrywania (*a sense of active discovery*), oraz poczucie osobowej jedności albo pełności (*a sense of personal integration or wholeness*).

Przy omawianiu jakości estetycznych Beardsley wyraża pogląd, że jakości estetyczne są podstawą (w sensie ontologicznym) dla wartości estetycznych.

Nazywa jakości „regionalnymi”, tzn. będącymi wynikiem relacji pomiędzy częściami jakiejś całości, porównuje je do jakości odnajdywanych w osobach, takich jak stany intencjonalne albo zachowanie.

Fisher zaznacza, że opisy doświadczenia estetycznego i jakości estetycznych nie są wystarczające. Nie znaczy to, że neguje się ich wartości, ale wykazuje się trudność dokonania takiego opisu. W świetle teorii Beardsley'a odpowiedź na pierwsze z postawionych pytań jest negatywna. Oznacza to, że uznanie jakości estetycznych jest warunkiem dla uznania teorii estetycznego doświadczenia. Odpowiedź na drugie pytanie jest także negatywna, co oznacza, że teoria estetycznych jakości może być niezależna od teorii estetycznego doświadczenia.

Drugi esej, pt. *The Variety of Aesthetic Qualities*, autorstwa Gorana Hermerena, zwraca uwagę na wielość aspektów w jakich możemy mówić o jakościach. Wynika to z faktu, że jakości mogą być zależne od opisu lub oceny, zdeterminowane kulturowo lub przedstawione metaforycznie. Wieloznaczność terminów użytych do opisu jakości wywołuje problem semantycznego i ontologicznego statusu jakości. Czy to czego doświadczamy słuchając smutnej muzyki, musi być zgodne ze znaczeniem terminów użytych do opisu takiego doświadczenia? W związku z tymi trudnościami, Hermeren bada kilka rodzajów jakości i podaje ich następujące typy:

1. Jakości emocjonalne (*emotion qualities*), takie jak uroczysty, sentymentalny, radosny, smutny, melancholijny. Jakości te przypisywane są dziełu niezależnie od nastroju emocjonalnego twórcy lub odbiorcy.

2. [Użyte metaforycznie pojęcia] Jakości behawioralnych (*behavior qualities*), takie jak: śmiały, nerwowy, niecierpliwy, uprzejmy, umożliwiają opisanie w sztuce ludzkich zachowań.

3. Jakości postaci (*gestalt qualities*), takie jak zgodny, kompletny, zrównoważony, harmonijny. Oddają dynamikę, napięcia, kontrasty istniejące w dziele. Wynikają z relacji pomiędzy częściami dzieła sztuki.

4. Jakości smaku (*taste qualities*), takie jak przystojny, piękny, elegancki, niezgodny. Stoją one w relacji do kanonów gustu odbiorcy w określonym czasie.

5. Jakości reakcji (*reaction qualities*), takie jak śmieszny, tragiczny, komiczny, szokujący, nudny. Wymagają one uczuciowego zaangażowania ze strony odbiorcy i w tym sensie mają charakter względny. Reakcja odbiorcy jest tutaj zdeterminowana zarówno przez cechy osobowe jak i tło kulturowe. Obok wyżej wymienionych Hermeren wyróżnia dodatkowo jakości natury (*nature qualities*), takie jak zimny, gorący, jasny, gładki. Poprzez metaforyczne rozszerzenie pojęcia te mogą być zastosowane w sztuce. Te ostatnie jakości odwołują się do doświadczenia natury.

Artykuł Michaela Mitiasa pt. *Locus of Aesthetic Quality*, dotyczy podwójnego rozumienia sposobu istnienia jakości. W aspekcie przedmiotowym Mitias pisze o potencjalnym istnieniu jakości estetycznych, natomiast w aspekcie podmiotowym pisze o ich aktualizacji dzięki wcześniej zaistniałemu doświadczeniu estetycznemu. Teoria ta przeciwstawia się propozycji R. Scrutona, w której wyraźnie oddziela się pojęcia przypisywane własnościom przedmiotów

estetycznych od stanów psychicznych człowieka. Zastosowane terminy, pisze Scruton, albo mają określać estetyczne własności, albo stany psychiczne, co powoduje, że nie należy ich używać do opisu własności przedmiotu estetycznego.

Opisując jakość smutku, która jest w *Smutnym Walcu* Sibeliusa, Mitias stoi na stanowisku, że smutek odniesiony do utworu muzycznego i smutek człowieka, nie musi mieć dwóch istotnie różnych znaczeń. Problem nie polega na przypisaniu smutku utworowi muzycznemu w sensie ontologicznym, ale na tym, w jaki sposób utwór muzyczny może uzyskać nową tożsamość dzięki rozegraniu się w odbiorcy doświadczenia estetycznego. Budowa wewnętrzna estetycznego przedmiotu umożliwia emanowanie z niego np. smutku w czasie doświadczenia estetycznego, które jest podstawą sądu estetycznego. Dlatego zastosowanie pojęcia „smutek” np. do utworu muzycznego jest wskazaniem uczucia odbiorcy, który uznał określonego doświadczenia estetycznego.

Rozdział czwarty, pt. *Aesthetis „Sympathy” and Expressive Qualities* dotyczy podobnego obszaru badań jak u M. Mitiasa. Autor, Richard Lind, rozważa naturę emocji jako stanu afektywnego, w którym możliwy jest opis jakości. Wiąże się to ze sposobem wyrażania emocji i ich przynależności w aspekcie podmiotowym.

Lind zastanawia się w jaki sposób można pogodzić trzy fakty: 1. że doświadczenie estetyczne jest obecne bezpośrednio w naszej świadomości, 2. pomimo, że wynika z oddziaływania przypisanemu obiektowi i w tym sensie dotyczy przedmiotu, oraz 3. że jest jakiś związek w opisie pomiędzy „smutkiem” odniesionym do dzieła sztuki i „smutkiem” człowieka. Pogodzenie tych trzech elementów możliwe jest dzięki uznaniu, że przedmiot ma możliwość prezentowania (powodowania) emocji dzięki swojej zawartości (autor odrzuca twierdzenie, że przedmiot posiada emocje). Dzięki zainteresowaniu obserwatora (zainteresowanie nazywane jest tutaj nastawieniem romantycznym), powstaje wzajemne oddziaływanie pomiędzy przedmiotem estetycznym i odbiorcą, co prowadzi do powstania emocji u odbiorcy. Dzięki takiej interakcji pomiędzy podmiotem i przedmiotem możliwe jest doświadczenie estetyczne, które zawiera w sobie ekspresję wynikającą z jakiegoś podobieństwa dzieła sztuki do ludzkich zachowań. „Zachowanie się muzyki” jest oddziaływaniem na odbiorcę; jest ono rodzajem przekazu odzwierciedlającym stan emocjonalny twórcy. Tym samym Lind zwraca uwagę na jeszcze jeden element w analizie jakości estetycznych, tzn. na sposób realizowania jakości estetycznych w dziele sztuki w trakcie procesu twórczego.

Piąty artykuł, autorstwa Catherine Lord pt. *Intentionality and Realization in Aesthetic Experience* dotyczy problemu intencjonalności estetycznego doświadczenia oraz odbioru jakości dzieła sztuki w estetycznym doświadczeniu. W pierwszej części autorka analizuje związek, który można określić przyczynowym, pomiędzy doświadczeniem estetycznym i dziełem sztuki, korzystając a częściowo krytykując koncepcję Beardsley'a. W tym celu przytacza zarzuty Dickie'go i stawia pytanie; jak należy rozumieć stwierdzenie Beardsley'a, że dzieło sztuki jest dane w doświadczeniu oraz jaki jest sens pojęć zawartości,

kompletności i stabilności doświadczenia estetycznego? Interesujące jest tutaj przedstawienie częściowo psychologicznej koncepcji Searle'go dla podparcia teorii Beardsley'a. Koncepcja przedstawienia w odniesieniu do podmiotu i reprezentacji treści w odniesieniu do przedmiotu, prowadzi do opisu doświadczenia estetycznego, o którym możemy mówić, że doświadczamy w nim jakiejś reprezentacji treści przedmiotu, poznawanej w akcie percepcji. Wydaje się, że udane przesunięcia terminologiczne umożliwiają zmodyfikowanie teorii Beardsley'a i obronę jej przed zarzutami Dickie'go.

Realizacja jakości w doświadczeniu estetycznym zależna jest od możliwości interpretacyjnych osoby, która w akcie percepcji postrzega jakies przedstawienie (reprezentację). Przy tym omawiane tutaj doświadczenie estetyczne musi mieć charakter zarówno intencjonalny jak i reprezentacyjny. Dzięki temu i tylko w tym sensie możemy mówić, że dzieło sztuki jest w doświadczeniu estetycznym.

Kolejnym artykułem pt. *Quality, Experience, and Values* jest praca Marii Gołaszewskiej. Po krótkim przedstawieniu koncepcji współczesnych estetyków takich jak R. Ingarden, M. Dufrenne, H. Osborne, autorka proponuje własną teorię dla opisu jakości estetycznych. Podstawową kwestią jest tutaj odniesienie do kluczowego pojęcia sytuacji estetycznej, w której ukazany jest związek pomiędzy artystą, dziełem, odbiorcą i wartościami estetycznymi. Jakości estetyczne dotyczą wszystkich elementów sytuacji estetycznej tzn., że w niej istnieją. Współwystępują w powiązaniu z innymi czynnikami, np. innymi jakościami. Jakości dane są w bezpośredniej percepcji, wykraczają w efekcie poza zamierzenia artysty, rozciągają się i istnieją dzięki (na gruncie) doświadczeniu estetycznemu, ale nie bezpośrednio w nim.

Gołaszewska porusza pominięty przez innych autorów tego zbioru problem związku pomiędzy jakościami i wartościami. Problem ten łączy się z zagadnieniem metafizyki wartości i ugruntowania ich w dziele sztuki dzięki jakościom estetycznym. Osobną rolę w percepcji jakości estetycznych przypisuje się tutaj odbiorcy sztuki, ogólnie mówiąc jego poziomowi kultury estetycznej, która jest koniecznym czynnikiem w realizacji jakości estetycznych w aspekcie podmiotowym.

W kolejnym artykule, pt. *The Quality of Aesthetic Convention*, Steven Smith opisuje jakości estetyczne jako efekt konwencji wynikającej z intersubiektywnego doświadczenia. Autor omawia przykłady Beardsleyowskich A-jakości, takich jak „elegancja” lub „szorstkość”. Okazuje się, że opis tych jakości może wynikać z oddziaływania naszego społecznego obszaru powszedniego życia. Zagadnienie jakości, z takiego punktu widzenia może mieć wymiar socjologiczny i historyczny. Dodatkowo może dotyczyć problemu instytucjonalności sztuki jako efektu oddziaływania konwencji przy ocenie dzieła sztuki.

Należy przy tym zaznaczyć dwubiegunowość doświadczenia estetycznego z uwagi na jego indywidualny, osobisty, oraz intersubiektywny charakter. W tym sensie doświadczenie estetyczne podlega modyfikacjom wynikającym z ustalonej konwencji dzięki intersubiektywności dla opisu pewnych jakości, np. takich jak „elegancja” lub „szorstkość”.

Autor odróżnia także tradycyjnie rozumiane postrzeganie dzieła sztuki, gdzie liczy się akt estetycznej uwagi, która zwrócona jest na intencje artysty, kontekst historyczny i tematyczny dzieła, od sposobu postrzegania np. zjawiska natury (zachód słońca), gdzie postrzeganie jest niezależne i uniwersalne, możliwe do zrealizowania zawsze i wszędzie „wystarczająco czysto”.

Esej Rudolpha Berlingera pt. *Der Mensch als Welt-Beispiel*, przedstawia zagadnienie jakości z innej perspektywy niż omawiane do tej pory artykuły. Wynika to z szerokiego, antropologiczno-filozoficznego opisu, w którym próbuje się pogodzić opozycję człowiek-świat, wynikającą z ograniczonych, zdeterminowanych sposobów poznania i zrozumienia świata przez człowieka. Człowiek odnajduje w sobie zawsze tę samą miarę dla świata, w ten sam sposób ją do niego odnosi, gdyż miarą wszystkiego jest sam świat, którego „symetryczna architektura przejawia się w człowieku”.

Ciągle odnoszenie się do siebie samego w ten sam sposób i w tym samym stosunku nazywane jest przez autora formatotwórczą naturą człowieka, która realizowana jest przy proporcjonalnym udziale rozumu, wolności, i języka. Dzięki swojej kulturotwórczej działalności, człowiek wydobywa symboliczny kontekst świata będący jego nowym sensem. Człowiek-kreator w obliczu wyboru możliwości „nazwania” świata, podejmuje twórczą działalność będącą realną możliwością wszelkiej możliwości i podstawową siłą formatotwórczą człowieka.

Artykuł Alicji Kuczyńskiej pt. *Qualities of Things as Aesthetic Qualities*, dotyczy przybliżenia natury jakości estetycznych na gruncie analizy wewnętrznej zawartości dzieła sztuki samego w sobie. Sugeruje to przeniesienie akcentu w analizie na problem statusu ontologicznego dzieła sztuki i prowadzi do pytania, jakiego rodzaju przedmioty posiadają lub nie jakości estetyczne? Nawiązując do teorii Osborne’a autorka przyjmuje, że jakości są elementami, które identyfikują obiekt jako dzieło sztuki, konstytuują jego wewnętrzną strukturę i w tym sensie należą do zawartości tego dzieła, które tworzy fizyczną podstawę dla ich istnienia. Z drugiej strony jakości są dane i poznawane w doświadczeniu estetycznym rozgrywającym się w podmiocie. Na pytanie, jakie cechy charakteryzują przedmiot, co powoduje, że jest on odróżniany od innych, oraz czym jest i jaka jest jego zawartość, autorka daje odpowiedź w postaci rozróżnienia, jakości czystych tzn. tych, które mogą być wyizolowane w dzieła sztuki i zlokalizowane w jego fizycznym istnieniu: np. w wewnętrznej strukturze, w układzie części, w kolorystycznej dominacji, oraz jakości pełnych, które nie są nigdy do końca zdecydowane, nie są zawarte w dziele sztuki ale przedmiocie estetycznym i nie mogą być „wypełnione” na różnych podstawach, choć często mogą być kontynuacją jakości czystych.

Podobnie jak inne tego typu podziały, pisze Kuczyńska, ten także nie jest całkowicie oddany w doświadczeniu estetycznym.

Zbiór artykułów zamyka praca Roberta Ginsberga pt. *Aesthetic Qualities in the Experience of the Ruin*. Ten oryginalny temat przedstawiony jest w formie eseju, który można by określić jako próbę literacką, której celem jest analiza estetyczna ruin. Podstawą dla poznania jakości estetycznych ruin jest tradycyjnie

rozumiane doświadczenie estetyczne, o bogato opisanej przez autora treści. Jakości ujawniają się (wytryskają) podczas zjednoczonego doświadczenia estetycznego jako „coś jasnego i żywego”. Wieloznaczność i metaforyczność terminów użytych do opisu jakości, terminów takich jak nowość, oryginalność, świeżość, wewnętrzna witalność i ruch, wydaje się, że ujmuje jakości w ramy pojęciowe, ale nie oddaje ich natury. Stwierdzenia, że „ruiny są większe niż życie”, lub że „ruiny są błogosławione...” itd. powoduje zatracenie treści dla hermeneutycznej formy.

Interesujące jest porównanie ruin do dzieł sztuki. Wspólnym dla nich jest odczuwana w doświadczeniu estetycznym jedność. W „zwykłych” dziełach sztuki oczekujemy gratyfikacji, wynikającej z właściwego realizowania w nim jakiejś konwencji albo innowacji, która jest podstawą dla wielkich dzieł. Ruiny tworzą same siebie. Jedność w nich dotyczy oczekiwanej i nieoczekiwanej gratyfikacji. „W ruinach jest zawsze coś nowego, w sztuce zawsze coś starego”.

Forma, opisowy i metaforyczny język, wielość epitetów, powoduje, że artykuł nabiera poetycko-filozoficznego charakteru. Być może, zamierzonym było zamknięcie takim właśnie esejem zbioru artykułów o doświadczeniu i jakości estetycznych.

* * *

Ten krótki przegląd artykułów daje obraz wielu nierozwiązanych problemów odnoszących się do analizy dzieła sztuki. Brak zadowalających rozstrzygnięć ontologicznych dotyczących sposobu istnienia i ugruntowania jakości estetycznych w dziele sztuki, rozpoznania związków pomiędzy różnymi rodzajami jakości oraz pomiędzy jakościami i wartościami estetycznymi i artystycznymi, powoduje, że obszar zagadnienia jest ciągle ograniczony i praca filozoficzna w efekcie powraca do tych samych podstawowych pytań. Wielu estetyków (Ingarden, Hermeren, Beardsley) podało propozycję ontologicznej analizy badającej wewnętrzne związki i relacje pomiędzy jakościami w dziele sztuki, ale pomimo tego ciągle próbuje się „ulepszać” i poprawiać te teorie. Wciąż próbuje się na przykład podać wysoce ogólną kategoryzację dla jakości (Hermeren, Gołaszewska, Mitias, Kuczyńska). Osobny problem stwarza krytyka dwóch sposobów istnienia jakości w aspekcie przynależności do podmiotu lub przedmiotu. W zasadzie większość autorów artykułów zgadza się co do przyjęcia wspólnej, jeszcze innej drogi dla rozwiązania tego problemu. M. Mitias postuluje potencjalny i aktualny sposób istnienia jakości, R. Lind pisze o możliwości „przedstawiania” emocji przez przedmioty estetyczne i odbiorze tych emocji przez odbiorcę, Gołaszewska zwraca uwagę na integrujący związek sytuacji estetycznej pomiędzy jej elementami. Z analizy doświadczenia estetycznego wynika, że trzecim rozwiązaniem powinno być połączenie dwóch stanowisk: subiektywizmu i obiektywizmu. Takie rozwiązanie pozwoli prawdopodobnie na zachowanie stabilnej, wewnętrznej struktury dzieła sztuki i jednocześnie umożliwi zaakceptowanie indywidualnej, spontanicznej postawy odbiorcy. Powyższe

zagadnienie jest kluczowym na gruncie teorii właściwości. Przypisanie jakości wyłącznie przedmiotowi prowadzi do pojęciowego paradoksu, przypisanie jakości tylko podmiotowi powoduje zanegowanie dzieła sztuki samego w sobie. Przedstawione próby rozwiązania problemu mają bardziej opisowy niż konstruktywny charakter, co nie zaprzecza faktowi, że w tej kwestii książka zawiera z pewnością wiele cennych uwag, które posuwają dalej badania w tej dziedzinie.

Należy dodać, że zagadnienie w estetyce wykracza poza treści zawarte w artykułach w tym znaczeniu, że dotyczy realizacji wartości estetycznych (o czym szerzej pisze Gołaszewska) a także jakości artystycznych, których problematyka wydaje się trochę zagubiona w teorii wartości. Osobny problem wynika z ograniczeń terminologicznych, co prowadzi w końcu do używania tych samych terminów dla opisu jakości i wartości, (np. piękno).

W artykułach spotykamy się z wieloma opisami doświadczenia estetycznego, zarówno w sensie teoretycznym jak i treści (np. w artykule R. Ginsberga). C. Lord pisze o intensywności doświadczenia, która jest zależna m.in. od jedności dzieła sztuki i jego własności ekspresyjnych. W artykule S. Smitha przedstawione są dwie strony doświadczenia estetycznego: jedna, wynikająca z indywidualnej, osobistej percepcji i druga, wynikająca z modyfikacji indywidualnego doświadczenia, czyniąc go intersubiektywnym. W koncepcji Gołaszewskiej przeżycie estetyczne jest jednym z elementów sytuacji estetycznej.

Dodatkowy problem stwarza analiza procesu twórczego i jego znaczenia przy realizacji jakości estetycznych, tzn. jakościowego uposażenia dzieła przez artystę.

Można stawiać pytania, co to oznacza, że jakości estetyczne są dane w doświadczeniu estetycznym, albo w jakim sensie można przypisywać poszczególne jakości (np. smutek) poszczególnym dziełom sztuki? Czy można jakości utożsamiać z ekspresją, emocją odbiorcy dzieła? Czy mnożenie kategoryzacji i przesunięcia terminologiczne prowadzą do jakichś rozstrzygających wniosków? Czy nie oznacza to, że należałoby przywrócić się zagadnieniom teorii wartości z innej perspektywy?

Książka *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience* daje znakomity przegląd dążeń współczesnych estetyków w teorii wartości. Pomimo że nie rozwiązuje się tutaj jakiegos z podstawowych problemów dotyczących jakości estetycznych i doświadczenia estetycznego, padają tutaj cenne propozycje, co prawda wydaje mi się bardziej poszerzające niż przybliżające horyzont teorii wartości w estetyce.