

# Stefan Morawski

---

## Współczesne spory o naturę sztuki i przeżycia estetycznego

---

Sztuka i Filozofia 6, 203-211

---

1993

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## VI. Recenzje i noty

Stefan Morawski

### WSPÓŁCZESNE SPORY O NATURE SZTUKI I PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO

Bohdan Dziemidok: *Sztuka, emocje, wartości*. Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury. Warszawa 1992.

Praca składa się z dziewięciu rozdziałów. Podzielona została na dwie części. Pierwsza obejmuje rozważania o artystycznych i estetycznych wartościach sztuki, o relacji między przeżywaniem a wartościowaniem dzieł sztuki oraz o wybranych kwestiach dotyczących przeżycia estetycznego, mianowicie czy tegoż uwarunkowaniem jest zawsze zajęcie swoistej postawy i czy *katharsis* konstytuuje tegoż główną właściwość. W części drugiej analizuje się emocjonalistyczną teorię sztuki z uwzględnieniem społecznego aspektu emocjonalnych oddziaływań sztuki oraz omawia się i interpretuje dwie rodzime koncepcje — Ingardena i Tatarkiewicza. Całość ta jest zbiorem szkiców pisanych w ciągu kilkunastu lat, ale jak trafnie spostrzega Autor w uwagach wstępnych, dotyczy określonego zakresu tematycznego, który został adekwatnie uchwycony w tytule. Rzecz skupia się mianowicie na zagadnieniach charakteru przedmiotów (zjawisk), które składają się na dziedzinę sztuki, relacji wartości estetycznych do artystycznych, obu tych odmian wartości w stosunku do przeżyć estetycznych, zaś w odniesieniu do tych ostatnich takiej ich koncepcji, która akcentuje ich katartyczną oraz emocjonalną naturę. Wątki te ustawicznie powracają w rozważaniach autora, nadając tym samym jego wywodom zwartość problemową. Praca jest swego rodzaju kontynuacją wysoce instruktywnej i cennej książki autora o polskiej międzywojennej myśli estetycznej. Łączy ją z tamtą nie tyle nawet szczegółowa analiza poglądów Tatarkiewicza i Ingardena oraz liczne uwagi o stanowisku Ossowskiego, ile przede wszystkim podejście badawcze. Autor uprawia ze znanstwem i upodobaniem analizy typu historyczno-systematyzującego. Znakomicie informuje o stanie badań

w zakresie wybranego do rozpatrzenia problemu, krystalizuje kwestie stawiając podstawowe pytania, wokół których organizuje swą wypowiedź, przychyła się do stanowiska, które wydaje się mu najwłaściwsze, optując zazwyczaj za rozwiązaniami szukającymi złotego środka między skrajnościami. Erudycja, trafianie w zagadnienia istotnie ważne, umiejętność powiązanie analitycznej perspektywy z ujęciem syntetyzującym, ostrożność w formułowaniu wniosków, jasność w wytyczaniu drogi, na której zbiera się argumenty za i przeciw — wszystkie te bezsporne zalety są źródłem satysfakcji dla czytelnika, który może sporo dowiedzieć się i samemu zastanowić się nad poruszonymi sprawami. Niektóre ze szkiców mają walor nowatorski — tak jest na pewno w przypadku prezentacji poglądów estetycznych Tatarkiewicza, choć skądinąd nie podzielam mniemania autora, iż ten myśliciel stworzył jakkolwiek zarys teorii i że jego „pluralizm estetyczny” zdołałby wytrzymać analizę krytyczną.

Poprzestaną na tej ogólnej charakterystyce pracy, która niewątpliwie zasługuje na pilną, uważną i wielokrotną lekturę. Skupię się tu jednak, zapewne zgodnie z oczekiwaniami Autora i czytelników fachowo zorientowanych, na polemice z niektórymi wywodami zawartymi w książce.

Spór o naturę sztuki, estetyczną czy też inną, wymaga przede wszystkim uświadomienia sobie, że tzw. estetyczna koncepcja sztuki jest znacznie, znacznie starsza od nadania przez Baumgartena nazwy estetyce, a zarazem, że związki łączące ową kontrowersję z antyesencjalizmem są raczej luźne. Podobnie rzecz się ma z tzw. kognitywizmem i kulturologicznym ujęciem sztuki. Słowem pewnie jest, że to przede wszystkim radykalnie nowa sytuacja kulturowo-artystyczna leży u podstaw omawianego sporu, zaś drugą stroną medalu jest silnie i długo (gdyż od czasów starożytnych w ramach naszego dziedzictwa) zakorzeniony paradygmat estetyczno-artystyczny. Tatarkiewicz odróżniając postawę literacką od ściśle estetycznej nie naruszył tego paradygmatu (nie mógł uczynić tego również St. I. Witkiewicz uznając powieść za niesztukę). Identycznie przedstawia się problem z poznawczą wartością sztuki (Goodman, Danto), która to wartość jest *swoista* (np. metaforyczna), a więc ewokuje również swoiste odpowiedzi. To samo wypada rzec o poglądach Dickiego, Margolisa, szkoły poznańskiej — ponieważ przyjęcie tezy o kulturowym rodowodzie sztuki i jej uwikłaniach tego typu, w niczym nie utracą faktu, że właśnie z tego kontekstu można i

należy wywieść estetyczne, względnie autonomiczne swoistości sztuki. Jeśli z kolei badacze eliminują z rozważań problem przeżycia estetycznego, to należy pytać, w jakim czynią to zakresie. Przypisanie temu zjawisku wtórności względem przedmiotu artystycznego nie jest bowiem uchYLENIEM zagadnienia estetycznych wyznaczników oraz ich wagi. Argumenty zebrane przez Autora przeciw wiązaniu statusu dzieła sztuki z jego „estetyczną naturą” wydają się zawodne, bowiem występowanie wartości estetycznych poza sztuką nie przesądza kwestii, że są one dla sztuki rozstrzygające, zaś o neoawangardzie niepodobna mówić po prostu, że jest nadal sztuką (nikomu nie udało się tego stwierdzenia uzasadnić, chyba że awangardę całkiem arbitralnie sprowadza się do przejawu tzw. *artworld*). Z kolei podważanie uniwersalizmu estetyczności, jeśli pojmie się ją w sensie wąskim, jest czymś oczywistym, a więc bezzasadne jest wyciąganie stąd wniosku, że klasa przedmiotów artystycznych (*resp.* estetycznych) stanowić musi pseudoklasę. Fakt, że przedmioty artystyczne — jeśli będziemy brać pod uwagę ich komponenty poznawcze — są bardziej skomplikowane, nie wyklucza ich pokrewieństwa i to fundamentalnego z przedmiotami pozaartystycznymi. Trzeba pytać wówczas nie o Dostojewskiego, Michała Anioła czy Bacha, ale o dywan orientalny, arabeską muzyczną, o sztukę, która nie bez kozery nazywa się stosowaną. Antyesencjalizm jest krucjatą podejmowaną w imię wątpliwych racji, gdyż trzeba wpieryw wyeksponować, co się ma na myśli, pytając o *istotę* sztuki i jaką w tej refleksji stosuje się metodę badawczą. Nb. „esencjalistami” są także ci, którzy atakują estetyczną naturę sztuki. Przedstawiając strategie obronne (za naturą estetyczną sztuki), trzeba by więc nie tylko wyakcentować to, co stratedzy ci głoszą, ale również przedstawić słabości strategii agresywnych. Sam zresztą jestem zwolennikiem tezy o estetycznej naturze sztuki i *właśnie dlatego* pozytywnie wypowiadam się o tzw. nowej awangardzie, która sztuką być nie chce i zaiste jest nią w małym stopniu. Dlatego też wydaje mi się, że właśnie najłatwiej, a nie najtrudniej, jak pisze Autor, można upierać się przy estetycznej naturze sztuki, kiedy tę ostatnią pojmuje się ahistorycznie, odwołując się bądź do założeń metafizycznych, bądź do przeżycia estetycznego „wpisanego” w naturę ludzką, inwariantną mimo zmienności kultury i sztuki. Natomiast kulturowo-historyczna perspektywa, choć znacznie uciążliwsza, daje jednak mocniejsze podstawy dla uzasadnienia ciągłości paradyg-

matu estetyczno-artystycznego, tzn. dla wydzielenia dziedziny sztuki i to głównie ze względu na jej swoistości estetyczne. Uwaga ta prowadzi wprost do rozdziału drugiego — o rozróżnianiu wartości estetycznych i artystycznych. Podział zastosowany przez Autora jest na pewno lepszy i gruntowniejszy od podziałów dotychczasowych. Niemniej niejasne i nie całkiem fortunate jest wydzielenie koncepcji Ingardena i Kmita, gdyż to co ich różni od Ossowskiego i Kulki, zasadza się jedynie na filozoficznie odmiennym opisie i uzasadnieniu nierozzerwalnego związku między wartościami estetycznymi i artystycznymi. Kryteria zastosowanego podziału zacierają się. Nie pojmują też, dlaczego w rozwiązaniu nazwanym „postawą otwartą”, wedle którego relacje między analizowanymi wartościami są w efekcie odmiennej wrażliwości kulturowej historycznie zmienne, reprezentatywnym przykładem ma być pogląd Hermerena, wyróżniającego klasę dzieł artystycznych pozbawionych wartości estetycznych. Należało go tedy włączyć do grupy poglądów określanych tu jako „awangardowe”.

Warto zatrzymać się też nad Ossowskim, który korzystał z idei *Allgemeine Kunstwissenschaft*, krzyżującej się jedynie z estetyką (Dessoir i Utitz), aby uprzytomnić sobie, że jego podział dotyczy nie tyle przeciwstawnych wartości estetycznych i artystycznych, ile przeciwstawiania wartości ze względu na ich przeżywanie oraz na proces twórczy. Trudno zaś założyć, iżbyśmy według tej koncepcji mieli reagować nieestetycznie na piękno osiągnięte dzięki kunsztowi artystycznemu, a więc inaczej niż na piękno poza artefaktami. Trudno też przyjąć argumenty T. Kulki, według którego nowości i oryginalności mielibyśmy doświadczać pozaestetycznie. Nowość przejawia się zawsze w jakichś estetyczno-artystycznych właściwościach. Jest przecież jakością jakości. Oryginalność jest co prawda jakością pierwotną, ale za to promieniuje na daną całość estetyczno-artystyczną. O problem ten autor omawianej książki mimochodem potrącił, wspominając za M. Mitiasem o *createdness*. Sama ta cecha odnosi się do biegłości twórczej, ale walentna staje się w dziele (jeśli w ogóle mamy liczyć się z nią) jako określona jakość estetyczna będąca jej rezultatem. Nie rozumiem, w jakim sensie Gadamerowi czy Goodmanowi przypisuje się pogląd, iż jakości estetyczne nie są wyznacznikami sztuki i zalicza się ich do przedstawicieli koncepcji „awangardowej”. Ja u tych autorów takiej tezy nie znajduję. Wracając do rozwiązania ostatniego („otwartego”): wydaje się, iż cała

rzecz polega na tym, że zakłada się arbitralnie, iż konceptualizm to jednak sztuka — nie podejmując żadnego wysiłku, aby wytłumaczyć, jak pojęcie „bycia sztuką” rozumieć. Jeśli sąd ów czerpie prawomocność ze zmienności kulturowej, to dlaczego tym samym mianem sztuki obejmuje się Breughela i Celnika Rousseau oraz Kosutha? Istną zagadką Autor zamyka te rozważania stwierdzając (por. s. 56–57), że płodne badawczo jest odróżnianie wartości artystycznych od estetycznych. Zgoda — ale o jakie rozwiązanie tu chodzi? Jeśli ma się na uwadze wersję ostatnią, to zgłaszam sprzeciw, gdyż jest za słabo uzasadniona. Jeszcze uwaga osobista: na s. 44. Autor przypisał mi pogląd, że pojęciem wartości artystycznej obejmują niekiedy przedmioty natury i pozaartystyczne wytwory ludzkie. Otóż nigdy czegoś takiego nie głosiłem. Uważam jedynie wartość artystyczną za modelową wartość estetyczną, do której odnieść wypada wartości przysługujące przedmiotom naturalnym zwanym pięknymi oraz wytworom codziennym, które uważa się za estetycznie cenne. Inaczej — ostrzej — to formułując: wartości estetyczne są według mnie budowane według wzorca dzieł artystycznych, ale w żadnym sensie nie nazwałbym na przykład wartości pięknego pejzażu wartością artystyczną. Z kolei zaś wartości artystycznych nie odrywam od wartości estetycznych. Dlatego też tzw. neoawangardzie skłonny jestem odmówić cechy bycia sztuką, choć — o czym wielokrotnie pisałem — różne jej przejawy w różny sposób dają sobie radę z eliminacją własności estetycznych. Na przykład *minimal art* zachowuje często walor wyrafinowanej nawet kompozycyjności. Niemniej niepodobna twierdzić, że powiedzmy tablice B. Veneta są dziełem sztuki, tak samo jak płótna Mondriana. Dramatyczność sytuacji na tym polega, że dzisiaj mamy artystów bez sztuki. Od Hermerena różni mnie więc zasadniczo to, że nie respektuję jego obszaru dzieł artystycznych wyzbytych bez reszty własności estetycznych. Nie wykluczone jednak, że to on ma rację, a nie ja — i że sympatia Autora dla tego stanowiska nie jest pozbawiona racji.

Kłopoty ujawnione w pierwszych dwu rozdziałach powracają rykoszetem w rozdziale trzecim, ale mam wątpliwości, czy to było konieczne. Kwestia bowiem, czy wartościowanie jest nieodzownie związane z uprzednim przeżywaniem określonego przedmiotu nie jest bynajmniej, jak sugerują wywody Dziemidoka, konsekwencją przyjęcia tezy, iż wartości artystycznych i estetycznych nie wolno utożsamiać. W konkluzji

Autor powiada, że sztuka winna być przeżywana estetycznie, a zatem jej wartościowanie winno być ugruntowane na przeżyciu. Wynika z tego stwierdzenia, że argumenty na przykład Johna Fishera czy Dickiego można potraktować na serio pominiawszy całkowicie główne pytanie; które — jak oczekiwałem — miało prowadzić ku refleksji nad tym, co rozumie się przez przeżycie estetyczne: czy ma ono być aintelektualne, czy może obyć się bez upodobania opartego na bezpośrednich doznaniach (*enjoyment without knowing that or knowing what*).

Rozdział czwarty budzi zastanowienie nie ze względu na argumentację, solidną i ukazującą bogactwo rozmaitych zmagających się z omawianą problematyką, lecz ze względu na konkluzje. Czyżby same przeprowadzone tu analizy nie były wystarczającym dowodem, że postawy nie da się wydzielić od przeżycia? Dlaczego mielibyśmy respektować specjalną postawę, skoro w ostateczności sprowadza się ona do gotowości (dyspozycji) umożliwiającej przeżycie estetyczne? Z kolei gdybyśmy nawet taką postawę zaakceptowali, na jakich podstawach mielibyśmy założyć, że zmienia się ona wraz ze zmianą sztuki? Przecież albo postawa jest niezmiennikiem i wówczas można za nią orędownąć, albo nim nie jest, a wtedy jej samoobronność staje się zerowa.

Rozdział piąty podejmuje zagadnienie o kardynalnym znaczeniu. Autor rozważa koncepcję *katharsis* z różnych punktów widzenia, dając imponująco szeroki oraz uporządkowany przegląd stanowisk w tej materii. Pozostawia jednak niedopowiedzenia w sprawach zasadniczych. Czy *karharsis* nie sprowadza się w końcu do identyfikacji projekcji (s. 107–113), a jeśli tak, to czy jednak identyfikacja nie jest kategorią centralną, gdyż odbiorca projektując swe potrzeby, marzenia, dążności etc. zmuszony jest mieć określone punkty zaczepienia? Kłopot M. Markowa z „biezgierojnym piereniesieniem” wskazywałby dodatkowo na prymat zjawiska identyfikacji. Czy z kolei należy traktować oddziaływanie katartyczno-kompensacyjne jako nierozzerwalny syndrom, czy też oba te czynniki rozpatrywać oddzielnie? Ponadto problem kluczowy: czy istnieje coś takiego jak *katharsis* ściśle estetyczno-artystyczna? Wygotski miał ją chyba na myśli podkreślając, że oczyszczamy umysł z powodu uczuć przedstawionych, a nie z racji utożsamienia się z nimi. Skoro już weszliśmy w ten obszar, to trzeba stwierdzić, że *katharsis* oraz kompensacja może być powodowana w równym stopniu przez dzieła sztuki, jak i innego typu lektury, pokazy, wycieczki, obcowanie

z przyrodą, przygody miłosne, dramat rozgrywający się obok nas itd. Z kolei narzuca się pytanie, czy *katharsis* — jeśli uznamy, że jest ważną komponentą przeżycia estetycznego — stanowi cechę każdego z nich i czy ma być jego dominantą. Namysł ten wiąże się z dociekaniami, czy oddziaływanie katartyczno-kompensacyjne jest natury głównie emocjonalnej albo też tylko emocjonalnej. W prezentowanym teraz rozdziale mówi się jednak nie tylko o uczuciach, ale i o wyobraźni, marzeniach, doznaniach zmysłowych. Przypis nr 82 ostrzega, że trudno dopatrzeć się czegoś takiego jak emocje estetyczne, a więc pytamy: w jakim sensie rozważa się tu oczyszczenie umysłu? Estetycznym czy raczej kulturowym? Przypis nr 114 dotyczy szkodliwości tego typu oddziaływania sztuki, a więc być może cała dyskusja przesuwając akcent z percepcji estetycznej na funkcję sztuki. Jak te dwa aspekty mają się do siebie? Wszystko, co zostało tu wyłożone, nie znalazło wyraźnych czy zdecydowanych odpowiedzi w rozważaniach Autora. Są to zaś sprawy zasadnicze i to tym bardziej, że zawężają się z rozmyślaniami zawartymi w rozdziale IX. Mianowicie emocjonalny sens sztuki ma się odnosić właśnie do oddziaływania katartyczno-kompensacyjnego. Czyżby więc koncepcja *katharsis* była jedną z odmian emocjonalistycznych, jak je Autor określa, teorii sztuki?

W tym punkcie rysuje się przejście od wywodów wynikających z rozdziału VI. Na czym mianowicie miałyby opierać się emocjonalistyczna teoria sztuki? Autor przeprowadza wymienione rozróżnienia koncepcji estetycznych odwołujących się do uczucia. Nie wyciąga jednak konsekwencji z przedstawionego obrazu rzeczy. Rozważane koncepcje — jeśli nawet wysuwają uczucie jako dominujący czynnik przeżycia — są nazbyt kruche, aby uzasadnić swe przesłanki i konkluzje. Nie wiadomo przecież, jak emocje wyodrębnić od uczuć (Reykowski, do którego Autor odsyła, powiada, że nie ma żadnej takiej koncepcji psychologicznej w odniesieniu do uczuć, którą można byłoby uznać za pewną). Ponadto emocjonalna funkcja rozlewa się na wszystkie składniki dzieła (Wolkensztajn, Pepper). Wreszcie rzecz sprowadza się do jawnego banału, iż sztuka pozwala pobudzać emocje i oczywiście wyrażać je. Tymczasem emocjonalizm jako teoria winien wybronić swoje racje dowodząc, iż: a) przeżycie estetyczne jest rozstrzygającym czynnikiem całego obszaru estetycznego; b) uczucie jest jego kluczową komponentą zawsze i wszędzie; c) ewentualnie jest również głównym



elementem struktury przedmiotowej (*casus* Wygotski). Jednakże Autor podważa — i chyba słusznie — pierwsze dwie racje, ku czemu prowadzi skądinąd racja trzecia. Czy zatem o emocjonalistycznej teorii sztuki można ewentualnie mówić w przypadku Verona, Tołstoja i Ducasse'a, czy też nawet i tutaj jest to zaledwie teoria przeżycia estetycznego? Tedy stwierdzenie Autora, iż antyemocjonalizm jest trudny do obrony, należy odwrócić. Nie chodzi bowiem o trywialną konstatację odpowiedzi uczuciowej na dzieło (zresztą zrelatywizowanej do osoby, dziedziny artystycznej, kontekstu kulturowego itd.), lecz o wykrycie nieuchwytniej, jak się okazuje, emocji szczególnej, tzn. typu estetycznego. Dlatego też w rozdziale VI i VII opory budzi nie teza, iż Wygotski reprezentował emocjonalistyczną koncepcję, lecz to, jakoby dało się jego spojrzenie na sztukę sprowadzić jedynie do psychologicznego podejścia; nie teza, iż Witwicki ze swych psychologicznych założeń wywiódł orientację hedonistyczną, ale to, że uprawiał jakoby emocjonalistyczną teorię sztuki. Sam Autor bowiem, jakże trafnie, wykazał, iż teoria ta zapożyczona była z myśli antycznej.

Po zastrzeżeniach odnoszących się do niektórych tez generalnych i wywodów B. Dziemidoka, uwaga krytyczna dotycząca kompozycji pracy. Sądzę, że dwa pierwsze rozdziały należało wyodrębnić jako część pierwszą, z kolei do drugiej włączyć wszystko, co dotyczy kwestii przeżycia estetycznego (rozdziały III–VII), a do trzeciej pozostawić omówienie koncepcji Ingardena i Tatarkiewicza jako egzemplifikacje tego, co się przedtem zanalizowało. Taki wykład zagadnień byłoby bardziej przejrzysty i dokładniej odpowiadałby temu, co Autor zapowiedział we wstępie.

Moją wypowiedź o recenzowanej tu książce mimo tylu zgłoszonych wątpliwości trudno byłoby nazwać radykalnie krytyczną. Główny jej fragment jest w gruncie rzeczy próbą dialogu z Autorem, który nie tylko przedstawia rozmaite stanowiska, ale również opatruje je komentarzem, jedne podważa, inne aprobuje i zaleca. Dlatego też usiłowałem włączyć się w tok jego argumentacji — pamiętając o tym, jak referowane są różne poglądy na wybrane kwestie estetyczne oraz jak Autor je segreguje i osądza — aby uwydatnić i pomnożyć jeszcze trudności, z jakimi borykał się — niekiedy z pełną samowiedzą, niekiedy — jak mi się wydaje — tylko z cząstkową. W sumie biorąc, jak podkreśliłem to na wstępie, jest to książka bardzo ciekawa, która dała mi sporo do

myślenia i z której dużo się nauczyłem. Wróżę jej długie, bardzo długie życie, zarówno ze względu na to, że jest doskonałym świadectwem dylematów dzisiejszej świadomości estetycznej (światowej i rodzimej), jak i subtelność roboty opisowo-analitycznej i interpretacyjnej, rzadko spotykanej w literaturze przedmiotu.

