

Janusz Misiewicz

"Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego", Bohdan Dziemidok, Warszawa 1980 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/3, 435-439

1981

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.

się z nim zgodzić co do tego, że czytelnik, który takich intencji nie odczytał, niewłaściwie zinterpretował dzieło. Taka interpretacja byłaby nie tyle nieetyczna, co niefortunna. Smith jest zdania, że czytelnik ma prawo oderwać kompozycję werbalną od jej oryginalnego kontekstu i umieścić ją w zupełnie innym kontekście, ewokującym interpretacje dalekie od tych prawdopodobnie zamierzonych przez autora; taki zabieg nie stanowi naruszenia intencji autorskich, lecz jest po prostu reautoryzacją dzieła, niejako przywłaszczeniem go sobie przez czytelnika. Lwia część kanonu literatury światowej to dzieła pełniące rolę, do której z pewnością nie były przeznaczone przez swych autorów. Badaczka upatruje wartość literatury właśnie w parabolicznym charakterze lub nieokreśloności jej znaczenia, co daje czytelnikowi możliwość znalezienia przyjemności w procesie dochodzenia do tego znaczenia, a tym samym ćwiczenia wyobraźni i rozwijania niezwykle twórczej działalności poznawczej.

Z przytoczonymi wyżej krytycznymi uwagami Smith o koncepcji Hirscha nie można się w pełni zgodzić. Błądny z punktu widzenia jej własnej teorii wydaje się wniosek autorki, jakoby odkrywanie znaczenia oryginalnego równało się interpretowaniu utworu jako wypowiedzi naturalnej. W istocie wniosek ten pociąga za sobą sprzeczność: autor nadaje swemu dziełu, które jest wypowiedzią fikcyjną, pewne własne znaczenie (kontekst), które również ma charakter fikcyjny, jeśli bowiem przyjęlibyśmy, że ma ono charakter naturalny, zaprzeczylibyśmy fikcyjności samego dzieła; wynika stąd, że odkrywanie znaczenia oryginalnego nie jest wydobywaniem naturalnego kontekstu dzieła, lecz raczej poszukiwaniem kontekstu fikcyjnego stworzonego przez autora. Poza tym Hirsch wcale nie twierdzi, iż znaczenie oryginalne jest jedynym znaczeniem utworu literackiego — te inne znaczenia nadane dziełu przez odbiorców określa on mianem *significance*. Smith również wprowadza w swej pracy rozróżnienie między znaczeniem (*meaning*) a *significance*, dla niej jednak terminy te oznaczają coś innego: *meaning* rozumie ona jako kontekst poprzedzający wypowiedź, tzn. jej przyczyny, *significance* zaś jako kontekst następujący po wypowiedzi, tzn. jej następstwa i skutki. Badaczka ma natomiast pełną rację podkreślając, iż niezgodne z etyką literacką i sprzeczne z istotą dzieła literackiego byłoby interpretowanie go jako wypowiedzi naturalnej.

W niniejszej recenzji zdecydowano się pominąć niektóre rozważania Smith zawarte w rozdziale 1 oraz w części III jej pracy — z dwóch zasadniczych powodów: partie te stanowią w istocie recenzje książek innych autorów; problemy w nich zawarte są już od dawna znane w literaturoznawstwie polskim. Całą uwagę skupiono natomiast na częściach I i II, zawierających wykład własnego stanowiska autorki. Wydaje się, iż przedstawiona tu koncepcja dzieła literackiego jako twórczej reprezentacji wypowiedzi oraz wynikające z niej odrębne konwencje odbioru i interpretacji literatury stanowią, obok trafnego wydobywania i podkreślenia różnic między wypowiedzią fikcyjną a naturalną, najbardziej wartościowe elementy książki. Stawiają one tom *On the Margins of Discourse* wśród prac, które badają literaturę jako specyficzny akt mowy, posiadający charakterystyczne funkcje i konwencje.

Barbara Kowalik

Bohdan Dziemidok, **TEORIA PRZEŻYĆ I WARTOŚCI ESTETYCZNYCH W POLSKIEJ ESTETYCE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO**. Warszawa 1980. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 252 + errata na luźnej kartce.

„Zbadanie twórczej myśli estetycznej okresu międzywojennego, jej wielostronna analiza i krytyczne przyjęcie z niej tego, co najbardziej wartościowe, co stanowi autentyczny wkład do estetyki współczesnej, jest jednym z podstawowych zadań stojących przed polską estetyką marksistowską” (s. 5).

Zgodnie z tą deklaracją programową książka Dziemidoka stanowi syntetyczną prezentację dorobku estetyki polskiej dwudziestolecia międzywojennego grupującą się wokół dwu centrów problemowych: teorii przeżycia estetycznego i zagadnienia wartości estetycznych.

Takie ujęcie stwarza okazję do przedstawienia stanowisk tych autorów, którzy jak Ingarden czy Wallis dążyli do stworzenia pełnego systemu estetycznego, a także tych, którzy jak Elzenberg lub Czeżowski nie żywili ambicji budowania całościowych koncepcji estetycznych. Układ problemowy zwalnia autora z konieczności ścisłego przestrzegania ram czasowych dwudziestolecia międzywojennego, umożliwiając sięganie do rozpraw, które powstały poza tym okresem. Jest ono tym bardziej uzasadnione, że właściwie żaden z omawianych teoretyków nie zmienił z upływem czasu swoich poglądów, a wszelkie modyfikacje przekonań służyły w istocie sprecyzowaniu zajętych wcześniej stanowisk. Np. Ingardenowska koncepcja wartości estetycznych powstała właściwie w ostatniej fazie twórczości filozofa, ale jako konsekwentne rozwinięcie stworzonej wcześniej teorii estetycznej. Słusznie więc czyni Dziemidok włączając tę koncepcję do omawianych poglądów aksjologicznych, właśnie bowiem rzetelność badawcza domaga się w tym wypadku przekroczenia ram omawianego okresu historycznego.

Praca Dziemidoka zawiera ponadto liczne odwołania do współczesnej myśli estetycznej (europejskiej i amerykańskiej) wszędzie tam, gdzie rozwiązania wypracowane w polskiej estetyce korespondują z ogólnymi tendencjami i nurtami estetyki światowej. Jest to więc książka poniekąd bogatsza treściowo, niż sugeruje jej tytuł. Sądzę, że gdyby została trochę tylko uzupełniona, mogłaby przedstawiać teorię przeżyć i wartości estetycznych w całej polskiej XX-wiecznej estetyce. Nie lekceważąc bowiem tego, co w estetyce polskiej pojawiło się cennego po drugiej wojnie światowej, trzeba zauważyć, że w okresie powojennym nastąpiło znamienne przesunięcie w hierarchii omawianych zagadnień, a teoria przeżyć i wartości estetycznych przestała stanowić centrum problemowe refleksji estetycznej.

Problematyka przeżycia i wartości estetycznej ma — jak wiadomo — w polskiej myśli estetycznej swój fundament pokoleniowy i tradycję skoncentrowaną wokół dorobku tzw. szkoły lwowsko-warszawskiej. Niemal wszyscy przedstawiani w pracy Dziemidoka autorzy należą do jednej generacji historycznej, a większość z nich formułowała swoje przekonania w orbicie wpływów szkoły lwowsko-warszawskiej — jako jej kontynuację lub zaprzeczenie jej tez.

Interesujące i charakterystyczne jest np. to, co stwierdza Dziemidok o historycznym uwarunkowaniu poglądów omawianych autorów. W czasach kiedy zaczęli swoją działalność Wallis, Ingarden i Tatarkiewicz, było znacznie łatwiej być „obiektywistą” niż „subiektywistą” w kwestii wartości estetycznych. Natomiast w poprzednim okresie właśnie „subiektywizm” uchodził za pogląd bliższy „naturalnemu” oglądowi świata. Tak więc mimo licznych (i niemałych) różnic między ich koncepcjami, przedstawieni w recenzowanej książce myśliciele reprezentują określoną generację historyczną i określony światopogląd, który wcześniejszą perspektywę świata korygował w kierunku zastąpienia „subiektywizmu” estetycznego przez ujęcie „obiektywizujące”.

Przedstawione przez Dziemidoka poglądy były również uwarunkowane indywidualnymi upodobaniami i zainteresowaniami, zwłaszcza profesjonalnymi. Zrozumiałe, że „subiektywizm” szczególnie dobitnie manifestuje się w pracach psychologa Witwickiego, rzecznikiem „pluralistycznej” koncepcji sztuki jest historyk sztuki Tatarkiewicz, a socjologiczne ujęcie wartości i ocen dominuje w pracach socjologa Ossowskiego.

Także osobiste skłonności i animozje będące wyrazem gustu estetycznego interweniowały w tok rozważań i charakter ówczesnych teorii. Znamienne jest np. odrzucenie sztuki abstrakcyjnej przez Witwickiego rozmiłowanego w klasycyzmie oraz

lekceważenie przedstawiających funkcji sztuki i jej treściowych aspektów przez autora Czystej Formy — malarza Witkacego.

Celem ujęcia problemowego — zaproponowanego przez Dziemidoka — nie jest jednak akcentowanie indywidualnych znamion omawianych koncepcji, lecz wydobycie ogólnego sensu w podstawowych kwestiach: natury przeżycia estetycznego, statusu i charakteru wartości estetycznych. Spróbuję przeto rozważyć, kto z omawianych autorów i z jakich względów dobrze poddaje się interpretacji problemowo-systematycznej, kiedy zaś zawodzi ona jako metoda prezentacji dorobku polskiej myśli estetycznej.

Wokół problematyki przeżycia i wartości estetycznej skupia się bowiem niemal cały dorobek polskiej refleksji estetycznej, lecz jednak na pewno nie wszyscy interesujący autorzy i nie wszystkie godne uwagi koncepcje. Myślę, że np. poglądy Witkacego, a zwłaszcza jego teoria Czystej Formy, nie dadzą się w pełni i zadowalająco ująć w aspekcie przeżycia estetycznego i wartości estetycznej. Zdaje sobie z tego sprawę autor książki i przywołuje poglądy Witkacego wszędzie tam, gdzie pozwala na to problemowo-systematyczny układ pracy i sens omawianych kwestii.

Tu zresztą nasuwa mi się pewne szczegółowe zastrzeżenie. Otóż włączenie teorii Witkacego do zespołu poglądów akceptujących emocjonalny charakter przeżycia estetycznego jest chyba zbyt mechaniczne. To prawda, że w chwiejnej i nie zawsze precyzyjnej terminologii Witkacego ostateczny efekt obcowania ze sztuką bywa nazywany „uczuciem metafizycznym” (także „zdziwieniem metafizycznym” i „przeżyciem metafizycznym”), wszakże podstawową jakością tego przeżycia jest doznanie pewnej rewelacji poznawczej, a zatem ujęcie go w kategorii „uczuc estetycznych” nie jest trafne.

Wykład problemowo-systematyzujący jest najbardziej korzystny w odniesieniu do tych autorów, którzy będąc teoretykami poszczególnych zagadnień, zajmowali się nimi w sposób wszechstronny i szczegółowy. Myślę, że np. Tatarkiewicz i Blaustein są słusznie przez Dziemidoka traktowani głównie jako teoretycy „przeżycia estetycznego”, gdyż jest to najbardziej trwała i wartościowa część ich dorobku. Zwłaszcza stosunkowo mało znana koncepcja Blausteina znajduje w recenzowanej książce należne sobie poczesne miejsce. O ile mi wiadomo, po raz pierwszy uwzględniono w takim stopniu znaczenie prac Blausteina w dorobku polskiej myśli estetycznej. Deklarowane tu i ówdzie uznanie dla koncepcji Blausteina przestaje być zdawkową pochwałą, stając się, dzięki pracy Dziemidoka, sądem ugruntowanym w rzeczowej i wszechstronnej analizie.

Autor książki nie daje się powodować uprzedzonym, a przedstawiane koncepcje omawia bezstronnie i — chciałoby się rzec — taktownie. Nie usiłuje też osiągać sukcesów przez podejmowanie dość łatwej polemiki z niektórymi poglądami, przeciwnie, stara się nawet z przeświadczeń jawnie anachronicznych wydobyć racjonalne przesłanki lub wartościowe spostrzeżenia szczegółowe.

Jeśli komuś taki tryb postępowania wydaje się oczywisty, a przeto nie zasługujący na uwagę, niech zechce przyjrzeć się np. temu, jak wygląda teoria Ingarde-
na poddana „obróbce” semiologicznej. Przyjął się u nas zresztą ostatnio taki sposób prezentowania cudzych poglądów, który stanowi dokładne odwrócenie starej zasady retorycznej: „najpierw rozważ, później oceniaj”. Od tego tła książka Dziemidoka odbija zdecydowanie korzystnie, zalecając się rzeczowością i bezstronnością.

Postawa ta nakazuje Dziemidokowi weryfikowanie pewnych sądów, które w historii estetyki nabrały już znamion twierdzeń oczywistych i niepodważalnych. Taki charakter przyjęła na pozór kwalifikacja Witwickiego jako „subiektywisty”. Dziemidok pokazuje, że „subiektywizm” Witwickiego ma dopełnienie „obiektywistyczne”. Od siebie dodam, że przypadek Witwickiego jest, być może, znamienny jako przejaw zasadniczej niemożności oparcia „subiektywizmu” na stanowisku psy-

chologicznym. Już bowiem wyjście od aktów psychicznych w celu określenia przedmiotów przeżyć stanowi podważenie stanowiska subiektywnego.

Tak więc informacja i analiza zdecydowanie i korzystnie przeważa w recenzowanej książce nad ocenami. To czyni ją użyteczną w tym względzie, iż można po prostu dowiedzieć się z niej, jaki jest stan posiadania estetyki polskiej w zakresie teorii przeżycia estetycznego i aksjologii estetycznej. Nie znaczy to wszakże, że Dziemidok stroni od wszelkich ocen, charakterystyczne jednak, że są to oceny przeważnie motywowane przez etyczno-socjologiczny punkt widzenia. I tak, odmawiając waloru powszechności Ingardenowskiej koncepcji przeżycia estetycznego, Dziemidok ocenia ją wedle odczuć przeciętnego odbiorcy. Oto co pisze na ten temat: „Skazanie na banicję poza granice przeżycia estetycznego różnorodnych reakcji emocjonalnych na postaci i wydarzenia przedstawione w dziele sztuki nie jest uzasadnione, nie wytrzymuje konfrontacji z doświadczeniem estetycznego obcowania ze sztuką u zdecydowanej większości jej odbiorców. Uznanie, że więcej niż 95% odbiorców sztuki reaguje na nią niewłaściwie, jest aktem bardzo odważnym, ale arbitralnym i ryzykownym zarazem” (s. 176). A nieco dalej stwierdza: „Jeśli ten wybitny filozof miał rację, to albo sztuka nie odgrywa istotnej roli w życiu człowieka, albo też przez wieki całe obcowanie człowieka ze sztuką nie miało charakteru estetycznego. Mimo gruntowności, konsekwencji i subtelności swoich analiz Ingarden nie dowiódł, że koncepcja odróżniania estetycznych i „pozaestetycznych” emocji doznawanych w trakcie estetycznego obcowania z dziełem sztuki jest słuszną, że takie rozróżnienie jest możliwe i potrzebne” (s. 177).

Warto przy okazji zauważyć, że owa nieprzystawalność koncepcji Ingardena do powszechnych odczuć jest, być może, prostą konsekwencją Ingardenowskiej filozofii sztuki, z założenia i programowo „monistycznej”. Udział przeżyć życiowych w obcowaniu ze sztuką, zapewne niejednaki w różnych jego formach, skłania bowiem do przyjęcia „pluralistycznego” pojmowania sztuki, uwzględniającego bogactwo form i funkcji estetycznych. Zresztą Dziemidok otwarcie opowiada się za „pluralistycznym” określeniem sztuki, twierdząc słusznie, że jest ono rzeczowo trafniejsze niż ujęcie „monistyczne”.

Nawiasem mówiąc, koncepcja Ingardena nie broni się należycie w ujęciu problemowym, zupełnie niezależnie od zacnych intencji autora omawianej książki. Rozważania estetyczne Ingardena nie koncentrowały się bowiem na podstawowych zagadnieniach estetyki, lecz przyjęły technikę „opisu istotnościowego”, bezpośredniego oglądu zjawisk artystycznych w celu ich pełnej i wszechstronnej prezentacji.

Przedstawiając teorię przeżyć i wartości w polskiej estetyce międzywojennej, Dziemidok stanął przed koniecznością wyboru tych poglądów, które są istotnie reprezentatywne dla omawianych autorów, i to mimo niewątpliwych (i licznych) niekonsekwencji, w jakie są uwikłane ich koncepcje. Jest zresztą szczególnie istotne — a praca Dziemidoka wykazuje to zupełnie jednoznacznie — że doniosłość poszczególnych teorii nie jest prostą pochodną ich rzeczowej konsekwencji, że niekiedy najbardziej wartościowe rozwiązania pojawiają się za cenę drobnych i większych niekonsekwencji, właśnie w pęknięciach między wiązaniami myślowymi lub mimo tych pęknięć.

Książka Dziemidoka stanowi więc syntetyczny, w dobrym tego słowa znaczeniu, przegląd myśli historycznej, ukazujący jej niekonsekwencje, antynomie i dialektyczne przenikanie się racji i stanowisk.

Współcześnie, zwłaszcza w estetyce amerykańskiej, stały się modne analizy semantyczne mające dowodzić nieistnienia przedmiotów refleksji estetycznej (przeżyć i wartości). Z pracy Dziemidoka zdaje się wynikać, że ryzyko wypowiedzenia sądu w historycznie zmiennej perspektywie światopoglądowej jest bardziej wartościowe poznawczo niż wyniosły sceptycyzm, który nie ma nic więcej do stwierdzenia poza własną prawomocnością. Jakkolwiek bowiem wciąż jeszcze nie wiemy, czym jest

„naprawdę” przeżycie estetyczne i wartość estetyczna, to dążenie do poznania ich „istoty” jest co najmniej równie ważnym zadaniem estetyki jak refleksja nad jej kategoriami pojęciowymi.

Książka Dziemidoka budzi więc sympatię już choćby z tego względu, że opowiada się za refleksją nawet w takich wypadkach, kiedy ona nie prowadzi do zupełnie trwałych i pewnych rozwiązań, i że kryterium oceny teorii znajduje w jej funkcjonalnym i rzeczowym odniesieniu. Nie polega zaś, jak część estetyki amerykańskiej, na takim szlifowaniu „języka” estetyki, które prowadzi do zakwestionowania jej roszczeń poznawczych.

Czytelnik zainteresowany problematyką estetyczną otrzymuje książkę kompetentną i wnikliwą, sumującą część najbardziej wartościowego dorobku polskiej myśli estetycznej.

W omawianym przez Dziemidoka okresie powstało sporo cennych koncepcji i interesujących rozważań szczegółowych, podejmowano kwestie trudne i zasadnicze, a czynili to tak wybitni teoretycy, jak Ingarden, Tatarkiewicz, Witkacy, Wallis, Ossowski, Elzenberg — postacie już, niestety, historyczne. Był to, jak pisze Dziemidok, nie tylko najświetniejszy okres estetyki polskiej, ale również okres, w którym polska refleksja estetyczna stanowiła jedno z najbardziej wartościowych zjawisk w estetyce światowej. Że nie zyskała należnego sobie rozgłosu poza granicami kraju, to już inna sprawa. Nie można wszakże, jak sędzę, zajmować się obecnie dorobkiem estetyki światowej bez uwzględnienia roli i znaczenia polskiej myśli estetycznej.

Spytajmy zatem na koniec, jaki obraz estetyki polskiej zawiera książka Dziemidoka. Wydaje się, że istotnym składnikiem tego obrazu jest widoczna w wielu pracach skłonność do poświęcenia doktrynalnej czystości koncepcji na rzecz oddania sprawiedliwości temu, co stanowi przedmiot opisu (charakterystyczne jest np., że wśród omawianych przez Dziemidoka poglądów niewiele znajdziemy stanowisk skrajnych, ujęć biegunowo przeciwstawnych i stwierdzeń jawnie antagonistycznych). Zapewne z tej przyczyny wśród omawianych koncepcji widoczna jest przewaga teorii „pluralistycznych” nad „monistycznymi”, nawet programowy i deklarowany „absolutyzm” Ingardena przechodzi nieoczekiwanie w pewną postać „relacjonizmu”. Jest nadto charakterystyczne, że poszczególne poglądy korespondują ze sobą, co warunkuje taką ich systematyzację, która stanowi grupowanie stanowisk wobec tych samych podstawowych zagadnień. Fenomenolog Ingarden polemizował wówczas z malarzem Witkacym, teoretyk prawa Petrażycki rozważał teorię psychologa Witwickiego, a socjolog Ossowski znajdował płaszczyznę porozumienia z historykiem sztuki Tatarkiewiczem. Była to więc sytuacja, kiedy przedstawiciele różnych kierunków filozoficznych i różnych dziedzin wiedzy uprawiając estetykę pisali o tych samych przedmiotach i dokonywali wymiany myśli w tych samych kategoriach pojęciowych.

Czy ten stan rzeczy należy już ostatecznie do przeszłości?

Janusz Misiewicz

Ю. Н. ТЫНЯНОВ, ПОЭТИКА — ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ — КИНО. (Ответственные редакторы: В. А. Каверин и А. С. Мясников. Издание подготовили В. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова). Москва 1977. Издательство „Наука“, ss, 576 + errata na wklejce.

Zaryzkować można twierdzenie, że dla większości młodszego pokolenia literaturoznawców w Polsce lektura ostatniej radzieckiej edycji prac jednego z najwybitniejszych reprezentantów „rosyjskiej szkoły stylistyki”, Jurija Tynianowa, pt. *Поэтика — история литературы — кино*, zwłaszcza zaś zawartych tam artykułów teo-