

E. Niedźwiedzka

"Przeżycie i Wartość", M. Wallis, Kraków 1968 : [recenzja]

Studia Philosophiae Christianae 6/1, 228-235

1970

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.

wienie się Jankowskiego pozytywistycznej orientacji Kariewy ma charakter więcej werbalny, aniżeli treściowy.

Na tle krytycznej analizy rozprawy Jankowskiego rysuje się ostateczny wniosek na temat jej teoretycznej roli i wartości. Jak się zdaje, polega ona w o wiele wyższym stopniu na tym, że Jankowski stawia wielki problem i słuszne postulaty, aniżeli na tym, że wypracował choćby podstawowe elementy jego rozwiązania.

T. Slipko

Wallis M., Przeżycie i Wartość, Kraków 1968

Praca Mieczysława Wallisa jest zbiorem referatów i rozpraw z zakresu teorii sztuki oraz estetyki, napisanych przez autora w latach 1939—1949.

Za cel stawia sobie zaznajomienie czytelnika z pewnymi, wybranymi zagadnieniami wiedzy o sztuce, a w szczególności z takimi problemami, jak rodzaje przedmiotów estetycznych, typologia przeżyć estetycznych, zastosowanie pojęć semiotyki do teorii sztuki i nauk historycznych o sztuce.

Z pierwszego zaraz artykułu pt., „O zdaniach estetycznych” widać, że autor usiłuje podejść do tych zagadnień od strony faktów, drogą empiryczną, uniezależniwszy się, o ile możliwości, od założeń filozoficznych oraz od sugestii wszelkiego rodzaju kierunków artystycznych. Zastanawia się, dokonując przeglądu przedmiotów, którym potocznie przypisuje się wartość estetyczną, co jest ich cechą istotną i wspólną, dla których zalicza się je do przedmiotów estetycznych. Rezultatem rozważań jest wniosek, że cechą zasadniczą i jedyną, którą o tych przedmiotach można bezsprzecznie orzec, jest ich zdolność do wywołania w odpowiednim odbiorcy i odpowiednich warunkach — przeżyć estetycznych. Zakłada autor ponadto, że istnieją związki między własnościami tych przedmiotów a przeżyciami, jakie one wywołują. Wallis zauważa wprawdzie, że istnieje ogromna rozbieżność ocen estetycznych wypowiedzianych przez różnych ludzi, trudna do pogodzenia, a czasami wręcz niemożliwa. Mimo to, poglądy relatywizmu estetycznego, który głosi, że wszystkie oceny estetyczne mają jednakową wartość, bez względu na to, przez kogo i w jakich okolicznościach zostały wypowiedziane, są dla autora nie do przyjęcia. W związku z tym wiele uwagi poświęca zagadnieniu, jak zredukować rozbieżności ocen estetycznych.

Szczególnie interesująca wydaje się propozycja autora, w której wskazuje na możliwość zdyskwalifikowania, „unieważnienia” wielu ocen estetycznych opartych na niewłaściwych przeżyciach estetycznych.

Toteż problem właściwych i niewłaściwych przeżyć estetycznych gra doniosłą rolę w wywodach autora.

Istnieją trzy grupy niewłaściwych przeżyć estetycznych. Do pierwszej należą przeżycia „niedosycone”, niepełne, w których nie zostają zrealizowane w pełni możliwości zawarte w danym dziele sztuki. Według Wallisa dzieje się to na skutek takich przyczyn jak — defekty wzroku lub słuchu, brak swoistej wrażliwości na odpowiednie dziedziny sztuki (np. amuzykalność), nieuważna, pobieżna percepcja dzieła sztuki, brak wyrobienia.

Najczęstszą jednakże przyczyną niepełnych przeżyć estetycznych jest nierozumienie dzieła sztuki. Problem rozumienia dzieła sztuki rozpada się na problemy cząstkowe. Są to:

- zdawanie sobie sprawy z dążeń artystycznych twórców danego dzieła,
- właściwa interpretacja pierwiastków semantycznych danego dzieła (w stosunku do dzieł semantycznych),
- właściwa interpretacja pierwiastków psychologicznych danego dzieła (w stosunku do dzieł przedstawiających życie psychiczne).

Do drugiej grupy niewłaściwych przeżyć estetycznych wobec dzieł sztuki zalicza autor przeżycia „przesycone”, nadmiernie rozrośnięte.

Czynnikami wpływającymi na taki stan rzeczy są: 1. pomyślnie lub niepomyślnie „tło”, czyli otoczenie, w którym odbieramy dzieło sztuki, 2. korzystna lub niekorzystna „konjunktura psychiczna” lub inaczej — zespół dyspozycji, które czynią odbiorcę szczególnie wrażliwym na pewne strony jakiegoś dzieła, 3. nadmierna życzliwość lub nieżyczliwość dla twórcy dzieła, 4. dodatnie lub ujemne oddziaływanie współodbiorców.

Trzecią grupę niewłaściwych przeżyć estetycznych, stanowią przeżycia nie wyznaczone przez własności (treść, formę, składniki, budowę) danego dzieła, lecz powstające na zasadzie luźnych skojarzeń, wywołanych przez to dzieło.

Obecnie omówione zostaną pokrótce trzy rozprawy, które w pracy „Przeżycie i wartość” zajmują pierwszorzędne miejsce. W rozprawach tych bowiem autor kreśli pewien program badań nad warunkami doznań estetycznych „właściwych”, widząc w tym dalszy element swego dążenia do przewyciężenia relatywizmu estetycznego.

Artykuł „O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki” oparty został na nowych koncepcjach z dziedziny teorii dzieł sztuki. Mianowicie autor ujął problem w aspekcie pluralizmu artystycznego, poglądu, który uznaje istnienie wielu różnych, lecz równowartościowych typów plastyki, poezji, muzyki itp. „Typy sztuki” pojmuje się tu jak najszerszej, a więc jako style panujące w różnych okresach, w pewnym kręgu artystycznym. W poezji np. mogą to być różne typy stosunku do języka, w muzyce — różne zasady porządkowania materiału dźwięko-

wego, w malarstwie — różne typy struktury sematycznej (malarstwo przedmiotowe i bezprzedmiotowe). Różnorodność typów sztuki wynika bowiem przede wszystkim — twierdzi Wallis — z różności dążeń artystycznych. Dążenia te nie wszędzie i nie zawsze są te same. U różnych ludów i w różnych epokach artyści wychodzą z różnych założeń, stawiają sobie różne zadania, dążą do różnych ideałów artystycznych. W jednych epokach usiłują zbliżyć się jak najbardziej do natury, w innych świadomie deformują rzeczywistość. W jednych epokach posługują się przeważnie formami abstrakcyjnymi i geometrycznymi, w innych czerpią formy ze świata organicznego. Jedne okresy w sztuce podkreślają linię i kształt, pierwiastki wzrokowo-dotykowe, inne dążą tylko do ogólnikowego widoku przedstawianego przedmiotu. W jednych epokach artyści zmiierzają do kompozycji idealnej jasnej i prawidłowej, w innych mają na celu wartości wprost przeciwne.

Konsekwencją rozumienia dzieła sztuki jest zwykle wnikanie w to dzieło zgodnie z intencjami jego twórcy, wpatrywanie się, wsłuchiwanie, wczytywanie w to dzieło, tak jakby tego pragnął jego twórca, a przede wszystkim jest źródłem właściwego przeżycia estetycznego. Chociaż bowiem przeżycie estetyczne jest stanem uczuciowym, ale czynności intelektualne są warunkiem niezbędnym „właściwego” przeżycia estetycznego. Artykuł kończy autor piękną sentencją Leonarda da Vinci „Im wiedza głębsza, tym miłość płomienniejsza”.

W następnym artykule „O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziele sztuki” podejmuje autor kwestię, która dotyczy tylko jednego czynnika rozumienia dzieł sztuki, a mianowicie rozumienia pierwiastków przedstawiających.

Punktem wyjścia jest fakt, że niektóre dzieła sztuki, te które „przedstawiają”, „odtwarają”, „wyobrazają” (malowidła, rzeźby, poematy, widowiska teatralne), są znakami, „utworami semantycznymi”, w przeciwieństwie do architektury i muzyki, które są „utworami asemantycznymi”. Powstaje więc pytanie na czym polega rozumienie znaków, „utworów semantycznych”? Aby odpowiedzieć na to pytanie Wallis formułuje i precyzuje podstawowe pojęcia nauki o znakach. Rozróżnia znaki przedstawiające i znaki nieprzedstawiające. Znakiem przedstawiającym nazywa „przedmiot fizyczny ZP, utworzony przez twórcę T w tym zamiarze, żeby wywołał w odbiorcy O pewną określoną myśl dotyczącą przedmiotu innego niż ZP”. (s. 82). Znakiem natomiast nieprzedstawiającym określa przedmiot fizyczny, który nie ma na celu wywołania pewnej określonej myśli w odbiorcy, lecz który może dopiero w połączeniu z innym przedmiotem fizycznym wywołać pewną określoną myśl w odbiorcy (s. 83). Znakiem pierwszego typu będzie np. narysowany przez kogoś rysunek konia lub napisane słowo „koń”, znakiem drugiego rodzaju np. napisany lub wymówiony wyraz — „na”.

Następnym pojęciem, które prof. Wallis wprowadza w ramach nauki o znakach, jest termin *reprezentacja*. Reprezentacja zachodzi wówczas — twierdzi autor — gdy pewien przedmiot zmysłowo postrzegalny zastępuje pod pewnymi względami pewien przedmiot inny, bądź zmysłowo postrzegalny, bądź zmysłowo niepostrzegalny. Reprezentacja jest stosunkiem asymetrycznym, wyraz np. „pies” reprezentuje psa, ale pies nie reprezentuje wyrazu „pies”. Autor wyróżnia trzy rodzaje reprezentacji — a) reprezentację bezpośrednią (s. 85), b) reprezentację pośrednią (s. 86), c) reprezentację symboliczną (s. 86). Dzięki reprezentacji możliwa jest również pewna czynność psychofizyczna, *przedstawienie*.

Przedstawienie według autora to czynność, dzięki której twórca T tworzy zmysłowo postrzegalny fizyczny przedmiot *a* w tym zamiarze, żeby przedmiot *a* wywołał w odbiorcy O przedstawienie — wyobrażenie lub pojęcie — przedmiotu *A* różnego od przedmiotu *a* dzięki temu, że między przedmiotem *a*, a przedmiotem *A* zachodzi stosunek reprezentacji (s. 88). Odpowiednio do rozmaitych rodzajów reprezentacji (*a*, *b*, *c*) w pracy rozróżnia się przedstawiania bezpośrednie, pośrednie, symboliczne.

Po tych rozróżnieniach terminologicznych omawia autor warunki rozumienia pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki. Rozumienie to polega na myślowym przejściu od przedmiotów przedstawiających (obrazu, rzeźby, wiersza, filmu, przedstawienia teatralnego) do przedmiotów przez nie przedstawianych. Nieraz również wymagana jest umiejętność przejścia od tych przedmiotów przedstawianych do ich desygnatów.

Aby nastąpił proces myślowy pierwszego typu, muszą się spełnić następujące warunki: Odbiorca O musi z wrażeń zmysłowych, jakie mu daje przedmiot przedstawiający, zbudować układ spoisty, odpowiadający intencji jego twórcy z tych samych wrażeń zmysłowych; można bowiem zbudować zwykle szereg układów spoistych różnych). Odbiorca musi zajmować wobec powyższego układu spoistego postawę semantyczną, tzn. ujmować go jako znak. W przypadku przedstawiania bezpośredniego odbiorca O musi umieć dopatrzeć się podobieństwa między pewnymi elementami przedmiotu przedstawiającego, a pewnymi elementami przedmiotów rzeczywistych, sugerowanych przez dane dzieło i z wyobrażeń tych elementów zbudować przedstawienie pewnego przedmiotu nowego — przedmiotu przedstawionego. W przypadku przedstawiania pośredniego odbiorca musi znać — a) konwencje wiążące pierwiastki przedstawiające danego dzieła sztuki z przedmiotami przedstawionymi, b) konwencję dotyczące znaków nieprzedstawiających tego dzieła (znaków asemantycznych) oraz c) prawa konwencjonalne danego systemu językowego.

Przejście od przedmiotu przedstawianego do jego desygnatu dokonuje się bądź dzięki temu, że odbiorca zna desygnat na podstawie własnego doświadczenia, bądź dzięki pewnym informacjom, które odbiorca zawdzięcza zwykle znakom przedstawiającym pośrednio, zawartym w samym utworze lub w jakiś sposób zespolonym z dziełem.

Ostatnim w rzędzie omawianych jest artykuł pt. „Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki przedstawiających przedmioty psychiczne”. Podobnie jak poprzednie, ta rozprawa rozpoczyna się od próby sprecyzowania paru terminów, mianowicie — „wyrażenie”, „objaw”, „informacja”, „warunki”, „rozumienie”, następnie zaś przechodzi do zagadnienia szerszego, mianowicie, jak poznajemy „allopsychikę”, czyli cudze życie psychiczne, jaka jest ostateczna podstawa naszej wiedzy o tych przedmiotach.

W rozważaniach nad poznawaniem cudzego życia psychicznego różni Wallis problemy psychologiczno-genetyczne, czyli dotyczące powstawania naszych sądów o życiu psychicznym istot, oraz problemy epistemologiczne, dotyczące wartości naszych sądów o życiu psychicznym innych ludzi. Na pierwsze autor daje odpowiedź następującą — wszelkie poznawanie przedmiotów allopsychicznych jest poznawaniem pośrednim, tj. przy pomocy przedmiotów fizycznych. Przedmioty fizyczne będące w związku z odpowiednimi przedmiotami psychicznymi dzielą się na: objawy, czyli przedmioty fizyczne odpowiadające mniej lub więcej stale pewnym określonym przedmiotom psychicznym oraz warunki, — czyli przedmioty fizyczne będące częściowymi przyczynami pewnych określonych przedmiotów psychicznych. Poznawanie przedmiotów allopsychicznych jest więc bądź poznawaniem z objawów, bądź poznawaniem z warunków.

Poznawanie z objawów dzieli autor z kolei na poznawanie: z objawów naturalnych na terenie ciała, z objawów umownych (w szczególności z informacji) oraz na podstawie objawów czynności celowych i wytworów. Wszystkie wymienione tu sposoby poznania allopsychicznego poddaje autor dalszej dokładnej i nader interesującej analizie, której wszakże szczegółowo trudno już referować.

Z kolei autor zastanawia się nad tym, jakimi sposobami rozporządzają twórcy dzieł sztuk semantycznych (poeci, rzeźbiarze) przedstawiając życie psychiczne ludzkie. W odpowiedzi na tak postawiony problem Wallis podaje następujące sposoby przedstawiania stanów, dyspozycji i większych całości psychicznych przez artystów w ich dziełach:

1. Udzielanie o tych stanach i dyspozycjach psychicznych informacji, czyli kształtowanie odpowiednich znaków umownych (poezja).
2. Przedstawianie ich objawów przy pomocy znaków, podobizn (malarstwo, rzeźba), znaków umownych (poezja), przy pomocy jednych i drugich.

3. Przedstawianie, przy pomocy znaków umownych lub znaków — podobizn, warunków.

Zwykle jednak, przedstawiając życie psychiczne w obrazach, rzeźbach, powieściach, artyści łączą ze sobą różne sposoby przedstawiania.

Wreszcie Wallis, w końcowej części swojej pracy, bada jak odbiorcy dzieł sztuk semantycznych — widzowie, słuchacze, czytelnicy — wykładają, interpretują, rozumieją przedstawione w tych dziełach życie psychiczne. Ogólnie powiedzieć można, że interpretowanie objawów i warunków przedstawionych w dziele sztuki dokonuje się w sposób podobny do interpretowania objawów warunków rzeczywistych. Różnica więc nie dotyczy tłumaczenia, lecz samych objawów i warunków. W obiektywnej rzeczywistości są one bowiem często nieprzejrzyste, wieloznaczne, trudne do objaśnienia. Dlatego też poznanie cudzego życia psychicznego mimo różnych wymienionych metod jest nader niedoskonałe. Jesteśmy dożywotnio zamknięci „w więzieniu własnej duszy”, pisze Wallis (s. 169). W sztuce natomiast artysta świadomie kształtuje objawy w ten sposób, by odbiorca dzięki nim mógł poznać życie psychiczne przedstawionych postaci. Są przeto przejrzyste, wyraźne, „czytelne”, jednoznaczne.

W drugiej części pracy autor podejmuje się bliższego określenia przedmiotów estetycznych jako przyczyn rozlicznych, nieraz bardzo bogatych i intensywnych doznań i wzruszeń. Dokonuje więc pewnej typologii i wyróżnia przedmioty — piękne, wzniosłe, tragiczne, groteskowe, komiczne, charakterystycznie i ekspresyjnie brzydkie. Każdemu z wymienionych rodzajów przedmiotów estetycznych przysługują odpowiednie wartości — piękna, wzniosłości, tragizmu, komizmu, charakterystycznej i ekspresyjnej brzydoty. Przedmioty te posiadają zdolność wywoływania przeżyć piękna, wzniosłości, tragizmu, groteski, komizmu, charakterystycznej i ekspresyjnej brzydoty. Ogólnie, przeżycia estetyczne dają się poklasyfikować na dwie zasadnicze grupy 1) na przeżycia harmonijne oraz 2) przeżycia częściowo dysharmonijne. Pierwszy rodzaj przeżyć jest wywołany przez przedmioty piękne. Charakterystyczną cechą tego zjawiska emocjonalno-intelektualnego jest łagodność przeżycia, od początku do końca sprawiającego radość i przyjemność.

Drugi rodzaj przeżyć estetycznych wywoływanych przez przedmioty wzniosłe, tragiczne, komiczne, charakterystycznej i ekspresyjnej brzydoty, jest b. złożony. Autor wyróżnia w nich dwa etapy: zaskoczenie obecności, przykrości, czasami nawet lęku, a następnie, po przewyciężeniu tych negatywnych stanów, uczucie głębokiej i intensywnej rozkoszy estetycznej. Do tego jednak niezbędny jest właśnie ów początkowy stan, na który składają się pierwiastki przykre.

Na podstawie podanej charakterystyki pierwszą grupę przeżyć na-

zywa się przeżyciami łagodnymi, drugą natomiast określa się jako przeżycia ostre.

Innym problemem, jaki da się wyróżnić w tematyce autora, jest koncepcja dziejów sztuki. Mówi ona, że w historii: muzyki, plastyki, architektury, poezji można wyróżnić na przemian to okresy łagodno-wartościowe, to następujące po nich epoki ostrych wartości w sztuce. W jednych okresach artyści pragnęli dać odbiorcom czystą radość, wzruszenia spokojne i łagodne, w innych pragnęli zaskakiwać, niepokoić, wstrząsać. Jest to pewien rytmiczny cykl. Przeciwnieństwo okresu klasycznego i okresu hellenistycznego plastyki greckiej, pełnego i późnego gotyku, renesansu i baroku, klasycyzmu i romantyzmu, to w znacznej mierze przeciwieństwo sztuki łagodnowartościowej i sztuki ostrowartościowej.

Szczególnie dokładnie zbadanym przypadkiem przejścia od stylu łagodnowartościowego do stylu ostrowartościowego jest zdaniem autora przejście od „architektury renesansowej” końca XV w. i początkiem XVI w. do „architektury barokowej” drugiej połowy XVI i XVII w. „Architektura renesansowa — pisze Wallis — pragnie radować widza szlachetnym umiarem, doskonałością proporcji, przejrzystością i finezją rozczłonkowania, spokojem i równowagą brył. Architektura barokowa usiłuje go uderzyć, wprawić w zdumienie, przytłoczyć ogromem i masą, oszołomić ruchem i dynamiką kształtów, olśnić przepychem dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej” (s. 280). Po przewadze wartości ostrych w architekturze baroku następuje znów panowanie wartości łagodnych w architekturze rokoka i klasycyzmu. W podobny sposób Wallis argumentuje swoją koncepcję rytmicznego następowania wartości łagodnych i ostrych w dziejach muzyki, malarstwa i rzeźby oraz poezji. Całe zjawisko tłumaczy autor tym, że po pewnym czasie trwania określonych wartości estetycznych następuje przesytność, stopienie wrażliwości na pewne bodźce i wyłania się potrzeba odmiany. W dziejach sztuki przychodzi moment, gdy piękno zatracą swą moc pobudzającą i wrażliwość łaknie podnieć bardziej energicznych, budzi głód wartości ostrych. Ponadto owo zmieniające się cyklicznie upodobanie od wartości łagodnych i ostrych ma swoje podłoże gospodarczo-społeczne, nieraz nawet społeczno-religijne. Na uwydatnienie tezy o roli podłoża społecznego autor daje przykład sztuki kresu rokoka, która jest sztuką „umierającego”, „starego porządku”. Świat zagrożony w swych posiadach lubuje się w przedmiotach wiotkich, małych, ślicznych, które przez kontrast miały dawać miłe poczucie mocy ludziom słabym.

Należy przy tym pamiętać, że autor omawianej pracy swoją koncepcję dziejów sztuki uważa tylko za pewną konstrukcję, która pozwala uporządkować fakty i na tym głównie zasadza się jej wartość. Zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że nie ma epok całkowicie jednolitych pod

względem stylu. W każdej epoce spotyka się wiele prądów równoległych i można mówić najwyżej o przewadze jednego z nich.

Pracę M. Wallisa charakteryzuje przede wszystkim dążenie do jak największej precyzji terminologicznej i dużej ścisłości w rozumowaniach. Zwłaszcza zmierza ona do dokładnego definiowania terminów podstawowych, aby nie dopuścić do wieloznaczności rozważań. W tym dążeniu do poprawności logicznej i metodologicznej zauważa się wpływ uczonych — jak sam autor twierdzi na wstępie — ze szkoły lwowskiej — Jana Łukasiewicza, Tadeusza Kotarbińskiego oraz Kazimierza Twardowskiego.

Inne, może mniej istotne, właściwości książki pt. „Przeżycie i wartość” to rozległe bogactwo treści, różnorodność poruszanych problemów, ostrożność w snuciu wniosków mało potwierdzonych przez fakty, dążenie do syntez i konstrukcji porządkujących. Praca ta uczy dostrzegać piękno zarówno w przedmiotach sztuki, jak i w twórcach techniki, a nawet w teoriach naukowych. Pozwala spojrzeć na różnorodność dążeń artystycznych okiem bezstronnym, pełnym zrozumienia i tolerancji. Z powodu wymienionych powyżej wartości uważam, że książka pt. „Przeżycie i wartość” powinna wzbudzić zainteresowanie czytelników.

E. Niedźwiedzka