

Teresa Pękala

Czy istnieje polski model uprawiania estetyki? : o estetyce Michała Wallisa

Sztuka i Filozofia 11, 176-190

1996

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.

Teresa Pękala

CZY ISTNIEJE POLSKI MODEL UPRAWIANIA ESTETYKI?

O estetyce Michała Wallisa*

W dyskusji estetyków ostatnich lat powtarzają się dwa, wykluczające się – rzecz by można – sądy. Pierwszy twierdzi, że *estetyka* stała się dzisiaj *głównym sensorium filozofii*. Drugi ogłasza jej *niepotrzebność i szkodliwość*. Nie ma w takim postawieniu sprawy nic szczególnego, ponieważ odkąd estetyka powstała, dylematy aksjologiczne, jakie rozstrzyga świat, są jej dylematami metodologicznymi. Polska tradycja radzenia sobie z „umykającym” przedmiotem badań ukształtowała *dwa podstawowe modele estetyki*. Przypomnienie głównych tez prowadzonego w ich obrębie dyskursu estetycznego może wzbogacić rozważania na temat: *jak dziś w Polsce uprawia się estetykę?*

Pierwszy z modeli opisuje estetykę jako dziedzinę o wyraźnie sprecyzowanym przedmiocie badań. Charakterystyczną podstawą estetyków tej orientacji jest przekonanie o istnieniu, a co za tym idzie, o konieczności określenia tego, co estetyczne. W sytuacji zacierania się granic w świecie doznań estetycznych uznaje się, że istnieje *możliwość i potrzeba* domknięcia granic dla badań estetycznych. Ten model określam *estetyką „od góry”*, bądź *estetyką zamkniętą*. Drugi model pojmuje przedmiot badań estetyki bardzo szeroko, wychodząc z założenia o nieostrości granic między tym, co estetyczne i pozaestetyczne. Taką orientację określam *estetyką „od dołu”*, lub *estetyką otwartą*. Rozróżnienie na estetykę „od góry” i „od dołu” zaczerpnęłam z *Teorii estetycznej* T. Adorno¹. Z innych używanych terminów wytłumaczę się w trakcie referowania założeń omawianych modeli. Pierwszy model wywodzi głównie z założeń estetyki fenomenologicznej Romana Ingerdena. Już na wstępie chciałabym zastrzec, że nawet nie wdając się w szczegółowe odróżnienia pomiędzy *ingardenizmem* a *ingardenologią*, należy mieć na uwadze odmienną wykładnię studiów polskiego fenomenologa. Odwołania do jego koncepcji są naturalnym zapleczem badań dla teorii wychodzących z bardzo różnych pozycji filozoficznych. Trwała obecność myśli Ingerdena utwierdza

* Fragmenty niniejszego tekstu zostały przedstawione na VI Polskim Zjeździe Filozoficznym w Toruniu (red.).

¹ T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Warszawa 1994.

w przekonaniu, że jest to jedna z najbardziej żywotnych tendencji w polskich badaniach estetycznych. Podejmując tę kwestię nie sposób przemilczeć, że obecność ta ogranicza się w wielu pracach do uproszczonej wersji wykładu Ingerdena na temat ontologii dzieła sztuki, głównie literackiej, sposobu jego poznawania oraz natury wartości estetycznej. Intencjonalność sposobu istnienia, budowa warstwowa i wielofazowość, schematyczność dzieła i bodaj najczęściej cytowane i obarczane nowymi znaczeniami „miejsca niedookreślenia” – to terminy kluczowe tak rekonstruowanej koncepcji. Nie pora wdawać się w polemikę z wykładniami teorii Ingerdena i okolicznościami powstania „Ingerdena uproszczonego” (wedle określenia Wacława Borowego). Jeśli jednak chcemy mówić o utrwalonym w powszechnym przekonaniu Ingardenowskim modelu estetyki, to ze świadomością różnych tendencji interpretacyjnych, jakie złożyły się na historię jego odczytań. Żyją one własnym życiem w luźnym niekiedy związku z całością poglądów Ingardena. Sądzę, że nie należy nad tym faktem ubolewać, a przyjąć go jako integralną część stanu badań. Powtórzę tu słowa Danuty Ulickiej ze wstępu do książki, która dała asumpt do wielu głoszonych tu przemyśleń. W przekonaniu autorki pracy *Ingardenowska filozofia literatury*, nie istnieje taki fenomen, jak „sama” teoria Ingardena. „Mówiąc o niej, trzeba brać pod uwagę pewien syndrom, na który składa się tyle *koncepcja* literatury fenomenologa, ile jej *recepca*; tworzy go zespół twierdzeń wyłożonych w jego rozprawach wraz z ich interpretacjami”².

Starając się odtworzyć funkcjonowanie modelu badań estetycznych, wywodzącego się z tradycji Ingardenowskiej, biorę pod uwagę zawartość tej teorii i jej recepcję jako całość. Czynię to z przekonaniem, że konstruowanie modeli, użyteczne dla przeprowadzenia pewnego wyводу, zawsze, w większym lub mniejszym stopniu, traktuje instrumentalnie teorię, będącą przedmiotem takiego zabiegu. Z tej przyczyny nawiązuje się zwykle do twierdzeń będących „identyfikatorami” danej koncepcji, do twierdzeń więc, które wydobyła historia odczytań danej teorii i które, wielokrotnie powtarzane, nadbudowują się nad nią. Myślę, że w przypadku recepcji teorii Ingardena mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją. Nie podejmuję się tu szczegółowej rekonstrukcji Ingardenowskiego modelu estetyki. Podstawowe tezy dotyczące przedmiotu estetyki, jej założeń i specyfiki badań są powszechnie znane. Chciałabym jedynie zasygnalizować te fragmenty koncepcji polskiego fenomenologa, które przesądziły

² D. Ulicka: *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*. Warszawa 1992, s. 5.

o możliwości określenia jej jako *estetyki od góry*. Po pierwsze, zaliczam do nich przekonanie, że estetyka jest swoiście rozumianą *filozofią sztuki*. Słowo *filozofia* w odniesieniu do estetyki oznacza coś więcej niż „ogólność” i „systemowość” analiz. Pisze o tym Ingarden, omawiając różne koncepcje „ufilozoficznienia” literatury okresu międzywojennego. Estetyka ma za zadanie wyjaśnienie pojęć podstawowych i dostarczenie wglądu w podstawowe związki bytowe i zależności między pewnymi przeżyciami, przedmiotami i ich wartościami. By dobrze spełniać tę funkcję, estetyka musi mieć jasność co do tego, czym badane przedmioty są, a więc czym jest przeżycie estetyczne, czym jest przedmiot estetyczny, a czym jego wartość. Oznacza to przyjęcie pewnych założeń ontologicznych, konsekwencją których są rozstrzygnięcia co do sposobu istnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego. Pochodność badań estetycznych od ogólnej ontologii i teorii wartości podkreśla Ingarden *explicite*, formułując zadania estetyki, która ma być dociekaniem filozoficznym, „które nie tylko *uzupełnia* (p.m.T.P.) w sposób istotny pozostałe dyscypliny filozoficzne, lecz nadto samo otrzymuje od nich rzeczowe i metodyczne uzupełnienia”³.

Dlaczego estetyka ma być filozofią sztuki? Wprawdzie zgodnie z zaopiniowaniem Ingardena przedmiot estetyki nie ogranicza się do obszaru zjawisk artystycznych, ale jednak, *de facto*, dzieło sztuki jest jedynym przedmiotem jej zainteresowania. Wynikało to z przyjętych wcześniej założeń filozoficznych.

Dzieło sztuki uważał Ingarden za wzorcowy przykład przedmiotów intencjonalnych. W tym sensie stanowiło ono dogodny grunt do przeprowadzenia wywodu czysto ontologicznego. Odpowiedź na pytanie, jak istnieje dzieło sztuki, była etapem w rozstrzygnięciu sporu o istnienie świata. „Wynalezienie specyficznego sposobu istnienia przedmiotów intencjonalnych stanowiło dla mnie – przy pisaniu książki *Das literarische Kunstwerk* – pierwszy krok do uzyskania ostatecznego celu: wykazania realnego istnienia świata danego nam w doświadczeniu, a więc pierwszy krok do realistycznego rozstrzygnięcia «sporu o istnienie świata»”⁴. Filozoficzność estetyki polegałaby w tym wypadku na jej związku z badaniami ontologicznymi, wobec których estetyka pełniłaby funkcję uszczegółowiającą, uzupełniającą. Czy takie ujęcie zadań estetyki pomniejsza

³ R. Ingarden: *O estetyce filozoficznej*. W: *Studia z estetyki*. T. III. Warszawa 1970, s. 9.

⁴ Idem: *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: *Studia z estetyki*. T. I. Warszawa 1966, s. 31.

jej znaczenie? Otóż nie. Estetyka nie jest wyłącznie dyscypliną, która, jak wcześniej powiedziano, „uzupełnia pozostałe dyscypliny filozoficzne”. Estetyka jest filozofią sztuki. A sztuka innym językiem zadaje te same pytania, co filozofia. W związku z tym filozoficzne badania nad sztuką przybierają formę metadyskursu. Dziedziny badań estetycznych odpowiadają działom filozofii i pełnią analogiczne funkcje. Teoria poznania dzieł sztuki i poznania przedmiotu estetycznego jest członem epistemologii ogólnej, ponieważ każdy sposób obcowania z dziełem sztuki „stanowi tylko szczególny przypadek ogólnego nastawienia psychicznego”⁵.

Ontologia dzieła literackiego jest według Ingardena teorią aprioryczną, a twierdzenia aprioryczne nie wynikają z twierdzeń jednostkowych, nie są ich „uogólnieniami indukcyjnymi”. Z takich założeń wyprowadza Ingarden zadania dla filozofii dzieł literackich. Pisze polski fenomenolog: „filozofia literatury nie zakłada faktycznego istnienia takich a takich dzieł literackich”⁶, i dalej: „faktycznie istniejące dzieła stanowią dla ontologii dzieła literackiego jedynie materiał *przykładowy*”⁷. Ontologia dzieła sztuki jest pierwszą dziedziną badań estetycznych i pełni funkcję nadrzędną wobec metafizyki, która analizuje faktyczną istotę ogólnych struktur występujących w rzeczywistości istniejących dziełach sztuki. Tak przynajmniej można wnioskować na podstawie zadań, jakie Ingarden formułuje wobec poetyki.

O tym, że estetyka ma być dyscypliną filozoficzną, przesądza zakres problematyki i metoda właściwa dociekaniu filozoficznemu. Dla Ingardena było oczywiste, że najlepsze rezultaty w badaniach nad dziełami sztuki osiągnąć można metodą filozofia sztuki jest „dyscypliną pierwszą” ze względu na jej bezzałożeniowość. Badacz „ma docierać do «rzeczy samych», uwolnionych, od nawarstwiających się na nich przez pokolenia sądów, które fałszują bądź zasłaniają ich «prawdziwą» naturę”⁸. Ingarden wierzył w istnienie niezależnej prawdy o przedmiocie, był przekonany o istnieniu ogólnej istoty dzieł sztuki. Prawdziwej natury dzieła sztuki szukał w „uwolnionej z przesądów i dogmatów świadomości potocznej”⁹. Nie miał wątpliwości co do istnienia „nieuprzedzonej” świadomości potocznej. Świadomość ta miała weryfikować wyniki badań uzyskane poprzez świadomość idealną w „czystej”, bezzałożeniowej analizie ejdetycznej.

⁵ Ibidem, s. 120.

⁶ Ibidem, s. 267.

⁷ Ibidem, s. 267.

⁸ D. Ulicka: *Ingardenowska filozofia literatury*, op. cit., s. 37.

⁹ Ibidem, s. 39.

Ustępstwa fenomenologa wobec ustaleń uogólniających różne formy obcowania ze sztuką nie wyszły jednak poza koncepcję wypadków granicznych dzieł sztuki.

Jako fenomenolog Ingarden starał się być konsekwentny, i dyskusja z jego koncepcją jest zawsze dyskusją z koncepcją estetyki fenomenologicznej. Jako taka narzuca aprioryczność i nastawienie istotowe. W polemice z modelem *estetyki od góry* zapomina się niekiedy o jej fenomenologicznym rodowodzie. Tymczasem sam Ingarden nie domagał się wyłączności dla fenomenologicznej metody dociekania. „Každy badacz powinien sam sobie wynaleźć odpowiednią dlań metodę badania i określić wyjściowe zagadnienia. Postulowanie jedynowładztwa pewnej określonej metody dociekań prowadzi zwykle tylko do jednostronności i do wytworzenia się trudnych do zwalczenia przesądów. czego w każdej nauce należy unikać”¹⁰.

Należy podkreślić, że prace Ingardena są świadectwem możliwości poznawczych estetyki jako ejdetycznej analizy zawartości idei dzieł sztuki, możliwości nie do końca wykorzystanych przez jego kontynuatorów. Zasługi Ingardena dla estetyki fenomenologicznej podkreśla W. Stróżewski: „to właśnie Roman Ingarden, spośród wszystkich estetyków-fenomenologów, najbardziej przekonywująco ukazał wartość postulowanej przez nich metody, wielostronnie ją sprawdził, pogłębił i rozwinął. A przecież nie uważał, by metoda ta była jedyną możliwą, nie zamierzał jej ani absolutyzować, ani – tym bardziej – narzucać innym”¹¹. Pamiętając, że *estetyka filozoficzna* to niekoniecznie *estetyka fenomenologiczna*, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że co do „filozoficzności” właśnie model Ingardenowski nie ma sobie równego. Na uwagę zasługuje zwłaszcza wynikająca z fenomenologicznej koncepcji doświadczenia postawa „szczególnej «pokory» wobec poznawanych przedmiotów”¹². Estetyka jest przedstawiona jako *filozofia spotkania*, analiza „spotkania się (obcowania?) perceptora i dzieła”¹³, spotkania „przeżywającego podmiotu z pewnym przedmiotem, w szczególności z dziełem sztuki”¹⁴. W spotkaniu, o którym Ingarden pisze, i podmiot i przedmiot są równoprawnymi uczestnikami

¹⁰ R. Ingarden: *O estetyce filozoficznej*, op. cit., s. 10.

¹¹ W. Stróżewski: *Program estetyki Romana Ingardena*. „Ruch Filozoficzny” 1972, t. XXX, nr 1, s. 18.

¹² A. Szczepańska: *Filozofia Romana Ingardena*. Warszawa 1989, s. 30.

¹³ R. Ingarden: *O estetyce fenomenologicznej*. W: *Studia z estetyki*, T. III. Warszawa 1970, s. 29.

¹⁴ R. Ingarden: *O estetyce filozoficznej*, op. cit., s. 9.

sytuacji estetycznej, co więcej, sądy wypowiedane o „przedmiocie” są sądami o innych „podmiotach”. W postawie, by użyć określenia M. Bachtina, „współuczestniczącego rozumienia” należy «oddać sprawiedliwość» przedmiotowi badania, wysłuchać sumiennie tego, co nam przedmiot sam o sobie mówi, i pod żadnym względem nie pogwałcić jego swoistej natury¹⁵.

Kluczowy problem polega na tym, czy dziś, uprawiając estetykę na wzór Ingardenowski, rzeczywiście zachowujemy postawę „pokory” wobec zjawisk, które mienia się jako estetyczne? Czy aby na pewno przystępując do badania sztuki współczesnej z Ingardenowską siatką pojęć filozoficznych „oddajemy sprawiedliwość” jej dokonaniom? Czy zajmujemy postawę „biernych choć inteligentnych (tzn. rozumiejących to, co nam przedmiot niejako o sobie mówi) widzów”?¹⁶. I wreszcie: czy sam Ingarden jest dobrym przykładem realizacji założeń głoszonego przez siebie modelu estetyki? Myślę, że nie, ponieważ jest to model, w którym rzeczywiście istniejące dzieła sztuki nie są brane pod uwagę w dostatecznym stopniu. Jest znamienne, że z założonego programu badań estetyki filozoficznej Ingarden nie zrealizował projektu fenomenologii procesu twórczego i filozoficznej teorii sensu i funkcji sztuki. Byłoby to po prostu niemożliwe wobec założenia całkowitego wyeliminowania badań genetycznych i uogólnień indukcyjnych.

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, czy estetyka filozoficzna może być jedynie nauką aprioryczną? Część postawionych tu pytań można by uchylić, gdyby przyjąć, że *estetyka od góry* oznacza jedynie – „w myśl przyjętych założeń filozoficznych”. A one niekoniecznie są założeniami fenomenologicznymi. Dobrze jest mieć ten aspekt sprawy na uwadze, kiedy rozważa się kwestię filozoficznego statusu prowadzonych badań. W gruncie rzeczy spór o estetykę jest sporem o koncepcję filozofii.

Zaprezentowany wyżej model Ingardenowski traktuje problematykę estetyczną, jak to było powiedziane, jako krok do rozstrzygnięcia „sporu o istnienie świata”. Ten typ dociekań charakteryzuje również prace N. Hartmanna, M. Schelera, J.P. Sartre’a, E. Gilsona, K. Hamburger i wielu innych filozofów-estetyków. Faktycznie istniejące dzieła sztuki stanowią dla nich jedynie *materiał przykładowy*, „dowodowy” (jak mawiał Ingarden), w badaniach nad „ideą ogólną” dzieła sztuki. Nie jest to jedyne, możliwe na terenie estetyki, podejście do sztuki. To drugie,

¹⁵ R. Ingarden: *Z badań nad filozofią współczesną*. Warszawa 1963, s. 299.

¹⁶ Ibidem, s. 290.

które nazwałam *estetyką od dołu*, reprezentują w polskiej literaturze przedmiotu najpełniej prace Mieczysława Wallisa. Prezentację jego myśli w tym miejscu uzasadnia dodatkowo fakt polemiki Wallisa z Ingardenowską koncepcją estetyki.

Większość sądów tam wypowiedzianych znajduje się w materiałach niepublikowanych¹⁷. Dyskusja między Ingardenem a Wallisem na temat charakteru zdań wartościujących była w rzeczywistości prezentacją dwu różnych postaw wobec wartości estetycznej i jej miejsca w życiu człowieka, oraz konfrontacją dwu stylów mówienia o tychże wartościach. W porównaniu z określaną niekiedy jako aksjocentryczną teorią Ingardena, koncepcja Wallisa nie przypisuje wartościom estetycznym aż tak wyróżnionej pozycji. Rola wartości estetycznej w życiu duchowym człowieka jest, według Wallisa, doniosła, ale w jakimś sensie podporządkowana wartości samego podmiotu przeżycia estetycznego. Wallis docenia wkład Ingardena do teorii sztuki, ale jednocześnie przyznaje: „różnię się od niego (Ingardena) w szeregu spraw zasadniczych”¹⁸. Wallis zarzucał Ingardenowi ahistoryzm, pomijanie różnorodności typów dzieł architektonicznych, muzycznych i literackich. Już w 1946 roku odrzuca Ingardenowską koncepcję przedmiotu intencjonalnego, określając stanowisko Ingardena mianem „uniwersalizmu ontologicznego”¹⁹. W niepublikowanych notatkach nazywa Ingardena wręcz „ofiara fenomenologii”. Wedle jego opinii zetknięcie się z Husserlem w Getyndze było zębne dla Ingardena. W 1971 roku Wallis pisze: „Ze swym wnikliwym intelektem mógłby on być [Ingarden – przypis mój T.P.] świetnym teoretykiem sztuki, gdyby nie jego dogmatyczny antypsychologizm i skłonność do tworzenia hipostaz, przejęte od mistrza”²⁰.

W tych samych notatkach fenomenologię określa mianem „nowej scholastyki”, a koncepcję sztuki z niej się wywodzącą posądza o ignorowanie pluralizmu artystycznego²¹. Pozostawione przez Wallisa notatki, konspekty seminariów i wykładów, z których zaczerpnęłam przytoczone fragmenty, wskazują na zamiar opracowania zasadniczych tez do dyskusji

¹⁷ Dokładniej tę kwestię omawiam w przygotowywanej do druku książce *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa* (Wydawnictwo Instytutu Kultury). Materiały archiwalne znajdują się w Bibliotece Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Ponieważ materiały nie są opracowane, przy odwoływaniu się do tego materiału będę używać skrótu „Archiwum WFiS UW”.

¹⁸ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek z 1968 r.

¹⁹ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek pod datą 24 I 1946.

²⁰ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek z 14 III 1971.

²¹ *Ibidem*.

z teorią Ingardena. W 1966 roku dokonuje Wallis rejestru podstawowych kwestii spornych. Pod hasłem: „Punkty, co do których nie zgadzam się z Ingardenem”, znajdujemy zapis: „Nie ma odrębnej metody «fenomenologicznej», jakiegoś apriorycznego poznania za pomocą «intuicji istoty» (*Wesensschau*), przedmiotów danych w doświadczeniu, np. dzieł sztuki. Fenomenolog, któremu się zdaje, że za pomocą «Wesensschau» wnika np. w istotę tragedii, po prostu uświadamia sobie tylko posiadane przez niego pojęcie tragedii”²². W marcu 1971 roku kontynuuje tę myśl: „Rzekomo aprioryczne, oparte na «Wesensschauung» analizy dzieł sztuki Ingardena są w rzeczywistości analizami kryptoempirycznymi, dokonanymi na materiale ograniczonym horyzontami estetycznymi badacza. Tak np. jego koncepcja dzieła architektury została urobiona na materiale architektury świeckiej (niesakralnej) XIX wieku i nie wystarcza np. w stosunku do jakiegoś kościoła barokowego, renesansowego lub gotyckiego z jego symboliką”²³. W konkluzji Wallis nazywa Ingardena teoretykiem sztuki o stosunkowo ograniczonych horyzontach artystycznych. „W teorii literatury bada on tylko literaturę pisaną lub drukowaną (nie uwzględnia literatury ustnej). W teorii muzyki tylko muzykę instrumentalną od Bacha do wczesnego Strawińskiego. W teorii sztuk plastycznych – tylko plastykę zachodnią i antyczną. Dzieła architektury sakralnej traktuje on tak samo, jak dzieła architektury świeckiej. Nie dostrzega tego, że świątynie lub grobowce były nie tylko układami brył i pomieszczeń i przybytkami kultu, miejscem obrzędów, lecz nadto znakami i symbolami, prócz swej warstwy asemantycznej miały też warstwę semantyczną i symboliczną”²⁴. Wallis, badacz sztuki «z punktu widzenia semantycznego», przywiązuje wielką wagę do rozumienia dzieł sztuki. Uważa, że wprawdzie nie wszystko w dziele sztuki jest znakiem, ale rozumienie tego, co nim jest, wzbogaca przeżycie estetyczne. Brak należytej uwagi poświęconej temu aspektowi odbioru dzieł sztuki zarzuca Ingardenowi. „Ingarden daje sugestywny opis przeżycia estetycznego wobec katedry Notre Dame w Paryżu, ale przeżycie to jest zubożone o rozumienie pewnej doniosłej warstwy tej budowli, mianowicie jej pierwiastków semantycznych, symbolicznych. Dla ludzi, którzy wzniesli tę katedrę i dla ludzi, którzy w niej przebywali, warstwa ta była czymś doniosłym”²⁵.

²² M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek pod datą 5 IX 1966.

²³ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek pod datą 11 III 1971.

²⁴ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek pod datą 14 III 1971.

²⁵ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, prawdopodobnie wrzesień 1966 r.

Jest charakterystyczne, że Wallis w krytyce teorii Ingardena zarzuca mu przede wszystkim to, że nie jest dobrym *teoretykiem sztuki*, ponieważ nie zna jej w sposób wystarczający. Potoczna świadomość, która miała być dla Ingardena punktem wyjścia przy formułowaniu ogólnych pojęć, wykorzystywanych później w analizie fenomenologicznej, wcale nie jest tak „nieuprzedzona”, jakby tego fenomenolog chciał. Jest to zawsze świadomość zrealizowana kulturowo, w przypadku koncepcji Ingardena do kręgu kultury śródziemnomorskiej i to do niektórych tylko jej typów i okresów – przekonuje Wallis. „Empiryczny badacz poszczególnych sztuk również opiera swe uogólnienia na materiale, który jest z konieczności ograniczony do pewnych kręgów artystycznych i pewnych epok. Empiryk ma jednak świadomość tego ograniczenia i wie, że jego uogólnienia są zawsze tylko niegotowe, prowizoryczne, natomiast fenomenolog ulega złudzeniu, że przy pomocy swej «Wesensschauung» dociera do jakiejś wiecznej istoty pewnego rodzaju dzieł sztuki»²⁶.

Mimo tych zastrzeżeń co do metody badania dzieł sztuki, Wallis przyznaje, że w pismach Ingardena zawiera się „wiele finezyjnych spostrzeżeń, które warto wydobyć i zachować”²⁷.

Opozycja wobec reprezentowanego przez Ingardena programu estetyki i jej metod wiele mówi o elementach programu samego Wallisa. Jak pamiętamy, Wallis miał zastrzeżenia co do kompetencji Ingardena jako *teoretyka sztuki*. Nie uważa, żeby metoda fenomenologiczna „oddawała sprawiedliwość” dziełom sztuki, ale nie czyni z tego powodu zarzutu Ingardenowi i nie podważa jego kompetencji jako estetyka-filozofa. Uważa natomiast, że nie można uprawiać z zadowalającymi wynikami jednej z dyscyplin, ignorując ustalenia drugiej. W wywiadzie radiowym z 28 grudnia 1949 roku, po objęciu Katedry Estetyki na Uniwersytecie Łódzkim, Wallis tak określa przedmiot badań *estetyki* w znaczeniu ściślejszym i *nauki o sztuce*: „Dyscypliny te wiążą się ściśle ze sobą, lecz nie pokrywają się wzajem. Estetyka bada wartości estetyczne nie tylko w sztuce, lecz również poza nią, np. w przyrodzie lub technice. Nauka o sztuce bada natomiast tylko sztukę, ale usiłuje ująć ją w sposób jak najbardziej wielostronny, nie tylko z punktu widzenia jej wartości estetycznych, ale również z punktu widzenia jej funkcji poznawczej, wychowawczej, spo-

²⁶ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek z 14 III 1971.

²⁷ *Ibidem*.

łącznej, politycznej, gospodarczej, itd.”²⁸. We *Wstępie* do zbioru rozpraw *Przeżycie i wartość* Wallis uzupełnia podane definicje: „dzieła sztuki powstają (...) nie tylko z pobudek estetycznych, zawierają często, prócz pierwiastków estetycznych, pierwiastki pozaestetyczne, pełnią nie tylko funkcje estetyczne. Estetyka i nauka o sztuce nie pokrywają się przeto wzajem, lecz krzyżują z sobą”²⁹.

Estetyka była więc dla Wallisa nie tylko *filozofią sztuki* – i deklaratywne, i w tym, co go rzeczywiście interesowało. W przeciwieństwie do Ingardena widział sens rozróżnienia między estetyką a „ogólną wiedzą o sztuce”. Obydwie dyscypliny uprawiał łącznie w przekonaniu o ich wzajemnym związku.

Estetykowi i teoretykowi sztuki stawiał dwa podstawowe wymogi: rzetelną wiedzę o sztuce i poszanowanie różnorodności dzieł sztuki oraz wielości metod badania. Punktem wyjścia wszelkich rozważań estetycznych uczynił Wallis istnienie przedmiotów estetycznych: dzieł sztuki, twórców ludzkich nie będących dziełami sztuki, a wywołujących doznania estetyczne, i twórców natury. Ich poznawaniu i opisywaniu poświęcił większość swoich prac. Dzieła sztuki nie były dla Wallisa materiałem potwierdzającym istnienie „idei ogólnej” dzieła sztuki. Był ich znawcą i miłośnikiem. Rozumiał dążenia różnych twórców i narodów, różnych grup artystycznych i różnych warstw społecznych. Pisał o sztuce prymitywnej i portrecie salonowym, o sztuce egzotycznej i secesyjnym zdobnictwie artystycznym, o sztuce ludowej i sztuce kubistów i konstruktywistów, o artystach „naiwnych” i tradycjach szkoły historycznej Matejki, o sztuce dzieci i umysłowo chorych. Dostrzegał stosunek twórcy do rzeczywistości, był wyczulony na wartość estetyczną deformacji, znał alfabet barwnych plam, linii i konturów. Potrafił recenzję z wystawy poświęcić opisowi ociągnięcia pędzla, płynności, kleistości i połyskliwości farby i chropowatości faktury. Rozumiał nie tylko finezję koloru, język form, ale i symbolikę przedstawionych przedmiotów. Imponującą wręcz wiedzę o dążeniach artystycznych, typach zachowań odbiorczych, o konwencjach stylistycznych i językach artystycznych próbował Wallis przełożyć na język estetyki i filozofii. Nie szukał w sztuce potwierdzenia ontologicznej wizji świata, sztuka nie

²⁸ *Konспект rozmowy z prof. dr Mieczysławem Wallisem*. Polskie Radio Łódź, 28 grudnia 1949 (Archiwum WFiS UW).

²⁹ M. Wallis: *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*. Kraków 1968, s. 9.

była dlań mikrokosmosem. Przedmioty sztuki były tylko jednymi z wielu przedmiotów doznać estetycznych, te zaś doznania wchodzą w różnorakie związki z innymi przeżyciami.

Ingardenowska koncepcja przeżycia estetycznego i przedmiotu estetycznego razila go ze względu na „sztuczną i pretensjonalną terminologię”³⁰, która musiała robić wrażenie nienaturalnego, według Wallisa, odgraniczenia świata przeżyć estetycznych. Wallis był daleki tak od estetyzmu, jak i aksjocentryzmu – obszar zjawisk estetycznych uważał za cenny, ale nie tracił z pola widzenia innych przeżyć i wartości. Autobiografia, którą przygotowywał, jest tego wymownym świadectwem. To, co jako historyk, znawca i miłośnik sztuki miał do powiedzenia historykowi estetyki i filozofii, wyraził w idei pluralizmu estetycznego. W języku estetyki filozoficznej oznaczało to uznanie istnienia różnych, lecz równowartościowych przedmiotów i przeżyć estetycznych oraz jakościowo odmiennych wartości estetycznych: piękna, śliczności, wzniosłości, komizmu, ekspresyjnej i charakterystycznej brzydoty, tragizmu. Opowiadał się także Wallis za istnieniem wielu odmian jednej wartości, od piękna poczynając. Nie odgrywał wartości od przedmiotu, który jest jej nośnikiem, i od podmiotu, dla którego jest ona wartością. W odpowiedzi, między innymi, Ingardenowi na zarzut „psychologizowania wartości” pisał: „Jeśli ktoś określa tego rodzaju ujęcie jako «psychologiczne», to gotów jestem przyjąć to określenie. W logice jestem antypsychologistą”³¹. Wnikliwy obserwator dróg, jakimi podążała sztuka nowoczesna, dostrzegł, że kluczem do zrozumienia różnorodności świata sztuki może być analiza zachowań odbiorczych, wrażliwości estetycznej, uwarunkowań kulturowych. Sądy o wartości są dla Wallisa zarówno „zdaniem o przedmiocie” jak i „zdaniem o stanach psychicznych ludzkich”³². Jako estetyk opisywał przeżycia estetyczne i wartości estetyczne nie zamykając ich w ramach jednoznacznych definicji. „Estetyka i nauka o sztuce nie dążą już dzisiaj do ustalania jakichś absolutnych, wiecznych, ponadczasowych i ponadnarodowych wartości, estetycznych. Zdajemy sobie sprawę z tego, że wartości estetyczne istnieją dla pewnych określonych grup ludzkich i zmieniają się z biegiem czasu. Toteż nasze uogólnienia są często ograniczone do pewnego kręgu kulturowego i pewnej epoki”³³. Jest oczywiste,

³⁰ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, zapisek pod datą 14 III 1971.

³¹ M. Wallis: *Przeżycie i wartość*, op. cit., s. 26.

³² M. Wallis: *O zdaniach estetycznych*. W: *Przeżycie i wartość*, op. cit., s. 34.

³³ M. Wallis: *Przeżycie i wartość*, op. cit., s. 10.

że na tego typu założeniach wyrastać mogła koncepcja estetyki odmienna od Ingerdenowskiej.

Widział ją Wallis jako dyscyplinę otwartą, ale nie pozbawioną tożsamości – specyfiki przedmiotu i własnej metody. „Otwartość” estetyki polega, przede wszystkim, na otwartości granic jej przedmiotu. Nie da się on zamknąć ani w ramach wyznaczonych definicją estetyki jako nauki o pięknie, ani w odgórnie określonych granicach sztuki. Estetyka jest nauką o przedmiotach estetycznych i swoistych przeżyciach, jakie te przedmioty wywołują. Ma ustalać i analizować związki między nimi, zwłaszcza ten związek, który decyduje o pojawieniu się wartości estetycznej. Analiza różnych rodzajów podmiotów estetycznych, różnych w strukturze, ale i ze względu na status ontologiczny – potwierdza otwartość owego świata. Podjęcie problemu wartości estetycznych w sztuce współczesnej dowodzi, że Wallisa nie przerażały zmiany granic w obrębie samej sztuki. Cierpliwie analizował źródła nowych wartości estetycznych, wniesionych przez sztukę nowoczesną. Wbrew zachowawczym postawom estetyków akademickich nie rezygnował z opisu zjawisk twórczości najnowszej. Demaskował pozorny antyestetyzm i nie kapitulował wobec transcendencji sztuki ku innym, niż estetyczne, wartościom. Co więcej, wypracował narzędzia opisu tego typu twórczości, wprowadzając pojęcie wartości estetycznych łagodnych i ostrych. O ile estetyka i teoria sztuki mają nadążać za przemianami w sztuce, nie mają poprzestać na nadawaniu zjawiskom nie mieszczącym się w tradycyjnych klasyfikacjach określeń „utwory graniczne”, „marginesowe”³⁴. Rewizji musi ulec tradycyjna koncepcja dzieła sztuki jako tworu powstającego głównie, jeśli nie wyłącznie z pobudek estetycznych³⁵. Nie da się również utrzymać, wywodząca się jeszcze od Arystotelesa, koncepcja dzieła sztuki jako całości o ściśle określonym układzie części. Kategorią dobrze opisującą współczesne realizacje artystyczne może być natomiast pojęcie „dzieła otwartego” U. Eco. Nawiązując do niego wprowadził Wallis pojęcie „estetyki otwartej”. Charakteryzować ją ma uznanie dla wielu typów przeżyć i wartości estetycznych, dla wielu postaci sztuki „rozmaicie ujmujących i interpretujących rzeczywistość”, mających różną strukturę semantyczną, „wyrastających z różnego podłoża egzystencjalnego”. Estetyka otwarta winna wyrzec się dążenia do budowania zamkniętych

³⁴ M. Wallis: *Archiwum WFiS UW*, notatka z około 1966 r.

³⁵ M. Wallis: *Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce*. „Studia Filozoficzne”, nr 10 (83), 1972, s. 17.

systemów sztuk lub wartości estetycznych, winna zrezygnować z aspiracji do formułowania niezmiennych praw. Przeciwnie, powinna być „giętka, gotowa w każdej chwili do wzięcia pod uwagę nowo powstałych zjawisk artystycznych współczesności lub nowo odkrytych, lub nowo zinterpretowanych zabytków artystycznych przeszłości i do ciągłego rewidowania, w konfrontacji z nimi, twierdzeń głoszonych poprzednio”³⁶. Estetyka musi być „świadoma prowizoryczności swych wyników, odżegnująca się od zamkniętego systemu sztuk i niezmiennych praw”. Wallis nie kwestionuje przy tym możliwości naukowego uprawiania estetyki. Nie uważa też, by szybkie tempo zmian kryteriów estetycznych uniemożliwiało sensowną dyskusję na temat sztuki. Postuluje program pozytywny, którego integralną częścią jest uznanie wielorakości wartości estetycznych.

Otwartość koncepcji Wallisa, to nie tylko programowa otwartość przedmiotu estetyki, znajdująca ujście w koncepcji pluralizmu artystycznego i estetycznego. Wallisa cechował również pluralizm metodologiczny – przekonanie, że nie ma jednej, uniwersalnej metody analizy zjawisk estetycznych. Inną metodę badań proponował krytyce artystycznej – zbliżoną do interpretacji obiektywnej, zwanej słusznie historyczną. Praca estetyka i teoretyka sztuki musi uwzględniać specyfikę badanego przedmiotu. Stąd inne podejście obowiązuje wobec dzieł sztuki dawnej, inne wobec dzieł sztuki współczesnej.

Ale w obydwu wypadkach podstawą ważnej oceny estetycznej musi być właściwe przeżycie estetyczne. Tak jak w stosunku do artystów postawę Wallisa charakteryzowała niezwykła życzliwość i otwartość na prezentowane wartości, tak w stosunku do odbiorców był bardzo wymagający. Za naiwny uważał pogląd, że dzieło sztuki powinno przemawiać do każdego, posiadającego minimum wrażliwości estetycznej, bez względu na to, z jakiej epoki i jakiego kręgu cywilizacyjnego pochodzi. Stąd zrodził się postulat wieloaspektowego rozumienia dzieła sztuki. Wartość dzieła sztuki rodzi się, podobnie jak w koncepcji Ingardena, jako wynik spotkania między podmiotem a przedmiotem. Brak realizacji warunków przedmiotowych, jak i podmiotowych, uniemożliwia zachodzenie przeżycia estetycznego.

Z tym, że w teorii Wallisa nie jest możliwa sytuacja, jaką opisuje Ingarden poruszając problem „życia” dzieła literackiego. Dziełu „martwemu”, obcemu i niezrozumiałemu dla czytelników, można przywrócić jego pierwotną postać, w obrębie określonych indywidualnie dla każdego

³⁶ Ibidem, s. 18.

dzieła granic. Ingarden twierdzi, że: „Jeśli (...) uda się adekwatne w stosunku do sensu «odszyfrowanie» tekstu, wówczas powstaje na nowo pierwotne dzieło w jego własnej postaci, a wszystkie późniejsze przemiany dzieła zostają jako «sfałszowanie» lub błędne rozumienie jakby odwartościowane i usunięte z dzieła przy pomocy odpowiednio subiektywnych operacji»³⁷. Dla Wallisa będzie to inny przedmiot doznań estetycznych, a nawet więcej – inne dzieło sztuki powstałe na fundamencie tego samego (w przybliżeniu, zważywszy na czas powstania) „nośnika” dzieła sztuki. Wallis nie odróżniał „właściwego dzieła sztuki” od „przedmiotu estetycznego”. Dziełami sztuki nazywał „przedmioty estetyczne, które powstają wtedy, gdy odbiorca spostrzeża i interpretuje owe „nośniki”³⁸.

Warunkiem tego procesu jest nie tyle „minimum wrażliwości”, ile minimum zgodności kulturowej. Stawia to pod znakiem zapytania problem tożsamości dzieła sztuki, ale nie musi prowadzić do skrajnego relatywizmu. Wallis wymagał od odbiorcy – nie tylko od teoretyka sztuki, krytyka i estetyka, ale od tzw. „przeciętnego odbiorcy” – tak wiele, jak żaden ze współczesnych mu badaczy. Z jego koncepcji wynika, że pluralizm estetyczny prowadzi oczywiście do pewnej umiarkowanej postaci relatywizmu, ale jednocześnie ogranicza radykalny relatywizm. Pluralizm estetyczny uzasadnia, że większość sprzeczności między sędziami estetycznymi jest pozorna, odnosi się bowiem od różnych jakościowo wartości i doznań odmiennego typu. Nie straciły na aktualności Wallisowskie procedury rozumienia wytworów kultur obcych i odległych w czasie.

Świadomość „wiecznej prowizoryczności” dokonań estetyki zdecydowała o tym, że Wallis nie stworzył nigdy systemu estetycznego. Dopiero ogół systemów wartości estetycznych wszystkich kręgów kulturowych i wszystkich epok mógłby, jego zdaniem, dać „pełną estetykę wartościującą ludzkość”. Ale i ten ogół systemów będzie jeszcze czymś otwartym, ponieważ dzieje sztuk są procesem, który – jak wierzył Wallis – będzie trwać dopóty, dopóki będzie istniała ludzkość³⁹. Pluralizm artystyczny i estetyczny, przekonanie o wartości i możliwości poznania sztuki, a wreszcie otwartość estetyki – to najważniejsze osiągnięcia „odolnej” metody badania dzieła sztuki.

³⁷ R. Ingarden: *O dziele literackim*. Warszawa 1988, s. 436–437.

³⁸ M. Wallis: *O świecie przedmiotów estetycznych*. W: *Przeżycie i wartość*, op. cit., s. 255.

³⁹ Idem: *Przeżycie i wartość... Wstęp*, op. cit., s. 11.

Zestawienie dwu, historycznych już, modeli uprawiania estetyki, jest dobrym materiałem wyjściowym do dyskusji nad dzisiejszym stanem badań. W dyskusji tej nie chodzi o odpowiedź na pytanie, kto uprawia estetykę na wór Ingardenowski, kto na wzór Wallisowski, a kto jeszcze inaczej. Każdy z tych modeli może być z pewnych względów bardziej lub mniej atrakcyjną propozycją badawczą. W każdym razie obydwie są równouprawnione. W zestawieniu *odgórnego* modelu estetyki fenomenologicznej Ingardena z *oddolnym*, bliższym tradycji analitycznej, modelem estetyki Wallisa dobrze widać nienaturalność takiego podziału. Obydwaj teoretycy zdawali sobie z tego sprawę, nie zawsze jednak przewidując trudności, które wiążą się z łączenia obu typów refleksji. Ingarden zaprzeczał uniwersalności metody fenomenologicznej, odwoływał się do estetyki empirycznej, tworzył koncepcję przypadków granicznych dzieł sztuki. Wallis uważał, że pojęcie sztuki jest pojęciem otwartym, ale nie twierdził, że skoro nie znaleziono do tej pory zestawu koniecznych i wystarczających własności sztuki (i, szerzej, tego co estetyczne) to znaczy, że taka teoria jest logicznie wykluczona. I wreszcie obydwaj estetycy – Ingarden deklaratywnie, Wallis *de facto* – nie ograniczali przedmiotu estetyki do sztuki.

Spór o nowoczesny model estetyki jest jednocześnie sporem o tradycję. A „tradycji – jak pisał T.W. Adorno – nie można negować abstrakcyjnie, ale trzeba ją krytykować nie naiwnie ze stanowiska współczesnego: w ten właśnie sposób to, co obecne, konstytuuje to, co minione. Niczego nie należy przejmować na ślepo tylko dlatego, że jest i miało niegdyś znaczenie; nic wszakże nie jest załatwione ostatecznie tylko dlatego, że minęło; sam czas nie jest żadnym kryterium”⁴⁰.

⁴⁰ T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 76.