

Květoslav Chvatik

Postawa estetyczna

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (52), 52-70

1980

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.

Květoslav Chvatik

Postawa estetyczna

1

Problematykę zjawiska estetycznego rozwinął Mukařovský w książce o estetycznej funkcji, normie i wartości jako o faktach społecznych. Istotnym wkładem w jego ujęciu jest to, że „estetyczności” nie pojmuje jako szczególnej zasady metafizycznej ani właściwości przedmiotów świata przyrody, ale jako wynik działalności człowieka, konkretnej ludzkiej interakcji ze światem. W analizie trzech wzajemnie do siebie odsyłających pojęć: funkcji, normy i wartości — funkcja była ujęta jako aktywne, energetyczne źródło tego, co estetyczne, norma jako jego element regulacyjny a wartość jako cel i ostateczny rezultat estetycznej aktywności człowieka. Dla Mukařovskiego punktem wyjściowym ujmowania zjawiska estetycznego była i pozostaje problematyka funkcji estetycznej. Po swojej pionierskiej książeczce wrócił do niej w kilku jeszcze pracach, a zwłaszcza w pracach *K problému funkci v architektuře* (O problemie funkcji w architekturze), *Misto estetické funkce mezi ostatními* (Miejsce funkcji estetycznej wśród pozostałych) oraz *Člověk ve světě funkci* (Człowiek w świecie funkcji). Zawarte w nich inspiracje, wyprowadzone z rozwoju architektury funkcjonalnej oraz z kontaktu z fenomenologiczną koncepcją intencjo-

Zródło, reguła
i cel aktywności estetycznej

nalności, czekają dotąd na rzeczowy osąd i krytyczne rozwinięcie. Charakterystyczne dla myślenia Mukařovskiego było przede wszystkim dążenie do przejścia od uprzedmiotowionych aspektów tego, co estetyczne — do jego źródeł w człowieku, ku czynnej samorealizacji podmiotu, a więc od socjologii do antropologii.

Klasyfikacja i typologia funkcji, której szkic daje Mukařovský w wykładzie *Miejsce funkcji estetycznej wśród pozostałych*, budzi jednak poważne wątpliwości. Inspirującą stroną tej pracy jest poszukiwanie źródła energii funkcji w człowieku, w dążeniu do „samorealizacji podmiotu”, a przede wszystkim w zespoleniu funkcji estetycznej z procesem semiozy, z problematyką znaczenia: „funkcja estetyczna wszystko, czego dotknie, zmienia w znak”. Za niedostateczne, a w swych konsekwencjach za mylące, uważam jednak wprowadzenie stosunku podmiotowo-przedmiotowego jako kryterium klasyfikacji. Stosunek podmiot — przedmiot jest na tyle uniwersalną kategorią wszelkiej interakcji człowieka ze światem, łącznie z aktywnością funkcjonalną i semiotyczną, jest na tyle ogólny, że z trudnością można uznać za rozróżniające kryterium akcentowanie jednego z jego biegunów, co zawsze ma charakter względny. Trudności te są widoczne także w nieokreśloności formuły Mukařovskiego, że w pewnych funkcjach podmiot (lub przedmiot) „wysuwa się na czoło”. Problematyczność takiego kryterium ujawnia się w zastosowaniu do funkcji teoretycznej, o której Mukařovský pisze: „w funkcji teoretycznej natomiast na czoło wysuwa się podmiot”, natychmiast jednak dodaje, że charakterystyczna dla funkcji teoretycznej jest tendencja do wyłączenia z procesu poznania choćby najmniejszych interwencji w poznawaną rzeczywistość¹. Na czym jednak polega znaczenie tego niejasnego „wysunięcia podmiotu na czoło”, jeśli nawet w najmniejszym stopniu nie ma napiętnować obrazu po-

Dyskusja z
Mukařovskim

¹ J. Mukařovský: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 69—70.

Wątpliwe
rozróżnienie

znawanej rzeczywistości? (Niejasności nie osłabia także wprowadzenie terminu podmiotu ponadindywidualnego).

Za równie problematyczne uważam rozróżnienie funkcji praktycznych i teoretycznych jako funkcji bezpośrednich — oraz funkcji estetycznej i symbolicznej jako funkcji znakowych. Ogólnie przecież wiadomo, jak często nauka i praktyka używają dla swoich celów znaków i symboli. Mukařovský był bez wątpienia świadom tego zarzutu i próbował go odeprzeć w ten sposób, że znakom używanym w obrębie pierwszej grupy funkcji przyznawał charakter „instrumentów”, a znakom z drugiej grupy funkcji charakter „przedmiotów”. Natychmiast jednak sam konstatuje, że takie rozszczępienie świata znaków jest właściwie niewykonalne:

„Powodem tego pozornego rozbicia zbioru znaków była dla nas okoliczność, że znaki symboliczne i estetyczne mają charakter przedmiotów, podczas gdy znaki w funkcji praktycznej i teoretycznej charakter narzędzi. Pomimo to parcelacja taka jest pozorna: właściwości łączące wszystkie znaki bez względu na funkcje są zbyt istotne, żeby rzeczywisty rozdział był możliwy”².

Każdy znak jest mianowicie zmysłowo postrzeganym przedmiotem i *równocześnie* pełni w procesie oznaczania funkcję instrumentalną, wskazuje na coś poza sobą — w przeciwnym przypadku przestaje być znakiem.

Dialektyczna
interakcja

Okazuje się więc, że oba różnicujące momenty — zarówno przewaga podmiotu lub przedmiotu, jak i przewaga przedmiotowego lub instrumentalnego charakteru znaku — są niedogodne dla zbudowania typologii funkcji, ponieważ granica między nimi jest płynna i właściwie mamy tu do czynienia z biegunami dialektycznej interakcji. Jedność podmiotu i przedmiotu oraz jedność przedmiotowego i instrumentalnego aspektu znaku mają charakter na tyle dynamiczny, że akcentowanie któregośkolwiek z ich

² *Ibidem*, s. 71.

biegunów nie może być dogodnym punktem wyjścia klasyfikacji funkcji.

2

Dla klasyfikacji funkcji i ich typologii trzeba szukać innych punktów wyjścia, które umożliwiłyby ich przekonywające rozróżnienie. Samorealizacja podmiotu wobec świata nie zachodzi w abstrakcyjnej relacji podmiot — przedmiot; podmiot spotyka się ze światem zawsze już w postaci historycznie ustrukturalizowanych horyzontów sensu. Te poziomy sensu różnicują się historycznie na podstawie społecznej *praktyki*. Ludzkie działanie stwarza w przebiegu historii określone cząstkowe światy sensu, wypływające z określonych *postaw* człowieka wobec rzeczywistości. Nie ma wątpliwości co do tego, że podstawowa jest postawa praktyczna, praktyczna działalność, służąca obronie ludzkiego istnienia w świecie. Ale w toku historycznej praktyki wydzielają się z niej postawy i działania teoretyczne, magiczno-religijne i estetyczne (i odpowiadające im dziedziny sensu), które — chociaż początkowo bez wątplenia służyły wzmocnieniu praktycznego działania — nabierają stopniowo względnej samodzielności.

Z tego, co powiedziano, wynika w sposób oczywisty, że pojęcia postawy nie traktuję jako pojęcia psychologicznego czy woluntarystycznego, jako zajęcia dowolnego subiektywnego stanowiska albo jako świadomej czy nieświadomej decyzji o charakterze indywidualnym bądź zbiorowym, która w określonym momencie rzuca nowe światło na rzeczy. Kategorię postawy uważam za absolutnie zasadniczą kategorię orientacji człowieka w świecie, która poprzedza wszystkie szczególne typy aktywności i różniczeń. Pojęcie postawy oznacza elementarne ukierunkowanie ludzkiej świadomości na świat rzeczy, ukierunkowanie osadzone w fundamentalnych zainteresowaniach człowieka i konstytuujące okreś-

Historyczność
podmiotowości

Absolutnie
zasadnicza
kategoria

lone specyficzne horyzonty zaznajamiania się z rzeczami, otwierające człowiekowi świat *w określonej perspektywie* jako *świat pełen sensu*. Do tych częściowych horyzontów sensu nawiązuje także *aktywność człowieka*, realizująca w tej perspektywie byt ludzki jako aktywny proces efektywnej praktyki.

Ustanawianie poszczególnych typów postawy człowieka wobec świata jest abstrahowaniem od konkretnego procesu historycznego. W jego toku pierwotny, całościowy i nieodróżnicowany stosunek człowieka do świata stopniowo różnicuje się na poszczególne specyficzne postawy i typy aktywności, których pojęciowe uchwycenie zakłada ową pierwotną jedność.

W danym kontekście nie chodzi nam o całościową filozoficzną i socjologiczną problematykę możliwych naturalnych postaw, które zajmuje człowiek wobec świata, i o analizę częściowych dziedzin sensu ukształtowanych na ich podstawie. W centrum naszej uwagi znajduje się tekst dzieła artystycznego: problem postaw stawiamy dlatego, żeby zrozumieć, kiedy nasze ujmowanie dzieła jest adekwatne. Można empirycznie sprawdzić, że człowiek wobec dzieła sztuki zajmuje najrozmaitsze postawy. Muzyka nadawana przez radio pełni bardzo często jedynie funkcję dźwiękowego tła: człowiek obraca wyłącznik, głośzy ciszę, ale temu, co jest grane, nie poświęca bynajmniej skoncentrowanej uwagi. Podobnie ma się rzecz z telewizją; na pytanie, czego oczekuje odbiorca od tych środków przekazu, odpowiedź brzmi przeważnie: odpoczynku, rozrywki, zabawy, oderwania od palących problemów. Ale nawet przy koncentracji w trakcie wymagającej lektury albo oglądania spektaklu dzieło sztuki jest często traktowane jako źródło przeżyć pozaartystycznych, źródło informacji historycznych bądź socjologicznych; nierzadko jego znajomość jest po prostu sprawą społecznego prestiżu jednostki. Teoria sztuki głosi kategorycznie, że jedynie postawa estetyczna wobec dzieła umożliwia konstytuowanie pełnego

Postawy
wobec sztuki...

a zalecenia
teorii

przedmiotu estetycznego i adekwatny odbiór dzieła sztuki. Ale rozróżnienie postawy estetycznej od innych postaw jest problemem bardziej złożonym, niż się wydaje na pierwszy rzut oka. Postawę estetyczną można, jak wiadomo, zająć nie tylko wobec dzieła sztuki, ale także wobec całej rzeczywistości pozaartystycznej, wobec rzeczy stworzonych przez przyrodę i człowieka. A jeśli chodzi o stosunek estetycznej postawy i funkcji do postaw i funkcji pozaestetycznych, teoria sztuki waha się między asceetycznym puryzmem, wyłączającym ze sztuki wszystkie pozostałe funkcje jako obce sztuce, a najróżniejszymi formami redukcjonizmu, ograniczającymi sens dzieła sztuki do służebności wobec postaw i funkcji innych, czy to ideologicznych, socjologicznych, religijnych czy filozoficznych.

3

Z tego punktu widzenia postaram się naszkicować zarys elementarnej typologii podstawowych postaw wobec świata. Nie wolno przy tym ani na chwilę tracić z pola widzenia postulatu pierwotnej jedności, wzajemnych przejść i stopniowego procesu dyferencjacji poszczególnych postaw z całości społeczno-historycznej *praktyki* człowieka. W realnym procesie historycznym poszczególne postawy rzadko kiedy występują w postaci doskonale czystej i samodzielnie, a ich różnicowanie wobec innych postaw i typów aktywności jest sprawą długiego historycznego procesu, którego zarodki tkwią już w antyku i renesansie, ale rozwijają się w pełni dopiero od przełomu XVIII i XIX w. Chodzi przede wszystkim o postawy praktyczne, teoretyczne, magiczno-religijne i estetyczne, chociaż można z pewnością brać pod uwagę także inne postawy, np. erotyczne, ludyczne, ekonomiczne. W postawie *praktycznej* na plan pierwszy wysuwa się bezpośredni interes człowieka, chęć zachowania i wzbogacenia życia. Idzie tu o przekształcanie na-

Elementarna
typologia

Człowiek
pośród rzeczy

turalnego otoczenia i organizowanie wymiany materialnej między człowiekiem a przyrodą; rzeczy są używane jako instrumenty. Wynikiem tej postawy są różnorodne typy praktycznej aktywności i odpowiadający im instrumentalny typ myślenia, porządkujący rzeczy sens praktyczny.

Postawę *teoretyczną* także inspiruje praktyka, jednak interesy człowieka są tu obecne w formie pośredniej; ludzkie poznanie, racjonalny obraz świata i rzeczy uzyskują w niej wartość autonomiczną. Najczystsza realizacją tej postawy jest nauka: logika i matematyka jako racjonalny i spójny system operacji poznawczych. Źródła tego systemu, służącego, jakkolwiek w sposób pośredni, manipulacji człowieka przedmiotami, jego stosunek do ludzkiej egzystencji i do świata bada filozofia, tematyzując problemy poprzedzające — logicznie — wszelkie cząstkowe stwierdzenia nauk szczegółowych.

Podczas gdy postawy praktyczna i teoretyczna zwracają się ku rzeczom samym, postawa *magiczna i religijna* przekształca rzeczy w narzędzia transcendencji człowieka w kierunku nieskończoności. Postawy praktyczna i teoretyczna eksponują myślenie racjonalne, natomiast postawa magiczna i religijna, przeciwnie, bazuje na pozaracjonalnych formach ludzkiego doświadczenia, na emocjach, przeżyciach, wierze. Transcendencja człowieka znajduje tu wyraz w hipostazowaniu nieskończenie mocniejszych sił pozaludzkich i pozarzeczywistych, wobec których świat zjawisk jest tylko zbiorem tajemniczych znaków i szyfrów. Najpierwotniejszymi formami realizacji tej postawy magicznej są magia i mit. Dopiero znacznie później pojawia się religia zinstytucjonalizowana. W wieku dwudziestym myślenie mityczne uzyskuje nowy kształt w postaci różnych psychoz zbiorowych, irracjonalnych ideologii i kultów.

Postawa *estetyczna* także zmienia rzeczy w znaki, a zarazem sprzyja również transcendencji indywidualnego istnienia ludzkiego, ale nie w kierunku pozaczłowiecznym, lecz przeciwnie — w kierunku doświadczenia przez ludzką praktykę świata jako

całości. Rzecz, stając się przedmiotem ujęcia estetycznego, zwraca uwagę najpierw na swoją konstrukcję i za jej pośrednictwem przywraca człowieka samemu sobie, prowadzi go ku nowemu wartościowaniu jego stosunku do rzeczy, do innych ludzi i do świata.

Postawa estetyczna ma dwa bieguny — *receptyjny* i *twórczy*. Receptyjną postawę estetyczną możemy zajmować wobec przedmiotów świata przyrody oraz rzeczy stworzonych przez człowieka dla celów praktycznych, teoretycznych i magicznych. Poprzez postawę twórczą człowiek produkuje nowe przedmioty — dzieła artystyczne, konstytuujące odrębny świat sztuki. Zajmując postawę estetyczną, człowiek doświadcza nowej jedności intelektu, emocjonalności i wyobraźni, ponieważ postawa estetyczna, inaczej niż postawa teoretyczna lub praktyczna, angażuje człowieka *całego*, nie orientuje go częściowo na samą racjonalność, zmysłowość lub emocjonalność, jak to się dzieje w pozostałych postawach. I jeszcze jedna okoliczność jest nader znacząca. Podczas gdy w receptyjnej postawie estetycznej wobec przyrody i ludzkich wytworów projektujemy jedynie sens w sferę rzeczy, dodatkowo go na nie nakładamy, to przy postawie odbiorczej wobec dzieł sztuki czytamy znaczenia nadane dziełu przez człowieka-twórcę, nawiązujemy w ten sposób komunikację z doświadczeniami ludzi należących często do dalekich narodów, odległych kultur i czasów. Odbierając dzieła sztuki, poznajemy świat stworzony przez człowieka i — co najważniejsze — obdarzony przezeń specyficznymi *artystycznymi sensami*. Zarówno w twórczej postawie estetycznej, jak i w trakcie recepcji dzieł sztuki to, co estetyczne, poprzez swą funkcję integrującą bierze udział jako moment konstytutywny w ustanawianiu specyficznego *artystycznego* horyzontu *znaczenia i sensu*.

Postawa estetyczna konstytuuje sferę znaczeniową o *swoistym charakterze*, ponieważ przekazuje sens nieprzekazywalny za pomocą innych systemów komunikacji (takich jak język potoczny, nauka, filo-

Recepcja
i twórczość

Specyficzny
sens sztuki

zofia czy religia). Chodzi o sens, który ustanawia się dopiero wraz z powstaniem dzieła sztuki i w procesie jego adekwatnej recepcji. Sensu tego nie unieważnia i nie przewyżcza, jak w nauce, nowy system poznania, ponieważ stanowi on wyraz niepowtarzalnej historycznie sytuacji jednostki, a równocześnie zachowuje uniwersalną ważność nie dającego się zastąpić doświadczenia. Sens produkowany przez postawę estetyczną jest w zasadzie intersubiektywny, przekracza empiryczną faktyczność rzeczy i ograniczoność indywidualnej egzystencji człowieka, konstytuując specyficzne pole semantyczne właściwe rodzajowi ludzkiemu ponad granicami wieków i kultur. Równocześnie jednak, co podkreśla jego konieczność, nie kieruje w efekcie człowieka zasadniczo poza świat, ku bogu, lecz poprzez rzeczy przywraca go sobie samemu, jego pełnemu, całościowemu bytowi, stosunkowi do świata jako stosunkowi człowieka całego w jego *niepowtarzalnej i konkretnej, nieredukowalnej indywidualności*. Można to sformułować jeszcze inaczej: paradoks postawy estetycznej polega na tym, że włącza ona najbardziej indywidualne doświadczenia i przeżycia skończonej ludzkiej egzystencji konkretnego podmiotu ludzkiego w nieskończony proces historycznego doświadczenia przez całą ludzkość — świata jako całości, stawiając wciąż od nowa problem wartości i sensu egzystencji. W procesie tym, żeby użyć trafnego sformułowania Milana Jankoviča, „intensywność kształtowania znaku przemienia się stopniowo w totalność ludzkiego sensu”.

Paradoks
postawy
estetycznej

4

Swoistość sensu, konstytuowanego przez postawę estetyczną, nie może być oczywiście wyczerpana przez te wstępne tezy. Zanim jednak spróbujemy nasze tezy skonkretyzować i oddzielić postawę estetyczną od postaw pokrewnych, musimy przynajmniej skrótowo zaprezentować na-

sze rozumienie problemu zjawiska estetycznego wobec potocznie uznawanych koncepcji. Już na pierwszy rzut oka widać, że nasze pojęcie jest przeciwstawne Platońskiej metafizyce piękna, obecnej aż do naszych czasów za pośrednictwem tezy Hegla o pięknie jako zmysłowym promieniowaniu idei i formuły Heideggera o objawianiu prawdy istnienia w dziele sztuki. Na pytanie o to, czym jest zjawisko estetyczne, nie szukamy odpowiedzi w dziedzinie metafizycznych pokrewieństw lub statycznych właściwości przedmiotów, tylko w konkretnej *działalności człowieka*, w szczególnym stosunku człowieka do świata, w *praktyce* postawy estetycznej, twórczości i recepcji. Prefigurację naszego ujęcia znajdujemy w *Poetyce* Arystotelesa — w teorii *katharsis* — oraz w *Krytyce władzy sądenia* Kanta — w jego pojęciu estetycznego sądu i gustu. Z czasów nowszych możemy przywołać studium Utitza o radowaniu się funkcjonalnością (rzeczy) w zachowaniach estetycznych³. Koncepcja ta zresztą nawiązuje bezpośrednio do teorii *katharsis* Arystotelesa, do Kantowskich pojęć estetycznego sądu i wyobrażenia, a także do ujęcia postawy estetycznej przez Schillera, który widział w niej radość z nieskrępowanej gry poznawczych sił człowieka, oraz do współczesnych teorii psychologicznych wczuwania się i estetycznego wyobrażenia. O podstawowym znaczeniu pracy Mukařovskiego *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne* i innych jego prac o funkcji estetycznej mówiliśmy już na wstępie. W ostatnich czasach odwoływał się do nich Jauss i rozwinął je z punktu widzenia własnej teorii recepcji estetycznej⁴. W podejściu do dzieła sztuki Jauss rehabilituje pojęcie estetycznego zadowolenia (*der ästhetische Genuss*), pozbawia je wulgarnej, zmysłowej interpretacji i zwraca uwagę

Prefiguracje
K. Chvatika

Zadowolenie
niewulgarne

³ E. Utitz: *Die Funktionsfreude im aestetischen Verhalten*. Halle/S. 1911.

⁴ H. R. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* 1. München 1977, zwłaszcza s. 161—176.

Praktyka
estetyczna
wg Jausa

na jego bogate historyczne znaczenia („udział w rzeczy, jej przyswajanie, rozumiejąca radość z powodu rzeczy”). Próbuje połączyć estetyczne doświadczenie z ludzkim komunikowaniem o świecie i dochodzi do tezy Mukařovskiego o przejrzystości funkcji estetycznej. Postuluje konkretne badania nad tym, jak zmienia się charakter komunikatu, gdy w znakovym systemie dzieła sztuki zaczyna „dominować” przezroczysta funkcja estetyczna. Dochodzi do wniosku, że przejrzystość funkcji estetycznej stanowi warunek jej swoistej zdolności tematyzowania doświadczeń rzeczywistej praktyki życiowej jako „cząstkowego świata sensu” na horyzoncie funkcji. Samą praktykę estetyczną widzi Jaus w trojakim aspekcie: *poiesie, aisthesis i katharsis* — tj. w funkcji produkcyjnej, receptywnej i komunikacyjnej. Rozwinięciem przez Jausa tzw. estetyki recepcji do poziomu bogato udokumentowanej teorii estetycznego doświadczenia dostarcza szeregu podmiotów także dla konkretyzacji pojęcia postawy estetycznej.

Pokazałem już wcześniej⁵, że przezroczysty charakter funkcji estetycznej nie oznacza redukcji artystycznego znaczenia do znaczeń pozaartystycznych; funkcja estetyczna przekształca elementy sensów pozaartystycznych w *nową całość* o specyficznym znaczeniu *artystycznym*. Nie oznacza jednak także rezygnacji ze specyficznej, uniezwykłej, *deautomatyzującej funkcji* postawy estetycznej w sensie ogólnym.

Skoncentrowanie na rzeczy samej, wymagające od człowieka weryfikacji jego stosunku do ludzi i do świata, charakteryzujące funkcję estetyczną, jest równocześnie *nowym widzeniem* rzeczy, ludzi, świata. Jaus daje następujący, fenomenologiczny opis doświadczenia estetycznego:

„Widzieć na nowo”

„Z punktu widzenia recepcji funkcja estetyczna odróżnia się od innych funkcji świata naturalnego własnym poczuciem czasu: pozwala nam «widzieć na nowo» i przygoto-

⁵ Por. pracę *Dialektyka tego, co estetyczne* (pochodząca z tej samej nie opublikowanej rozprawy, co tłumaczony fragment — przyp. tłum.).

wuje nam dzięki temu zadowolenie płynące z wypełnienia się teraźniejszości; prowadzi ku innym światom fantazji, znosząc w ten sposób nacisk czasu w czasie; wyprzedza przyszłe doświadczenia, otwierając przestrzeń dla możliwego działania; pozwala, by znowu ujawniło się to, co przeszłe lub stłumione, przechowując tym samym utracony czas”⁶.

Postawa estetyczna jest szczególną formą doświadczenia i naturalnym światem, wyprzedzającym refleksję teoretyczną. Musimy więc, także w podejściu do dzieła sztuki, odróżniać jego *recepcję*, jego doświadczenie, zadowolenie, które daje, od refleksji na temat tej recepcji, tj. od pojęciowej *interpretacji* dzieła.

Dokonana przez Jaussa analiza recepcji dzieła sztuki aktualizuje dwa aspekty tradycyjnej — przede wszystkim Kantowskiej — koncepcji estetycznego doświadczenia. Moment rozkoszy, radości, zadowolenia, związany ze zmysłowym odbiorem dzieła sztuki i postawą estetyczną w ogóle; moment bezpośredniej reakcji emotywniej, wyprzedzający jakąkolwiek racjonalną refleksję. A następnie specyficzny charakter tej emocji, wyrażony klasyczną formułą Kanta „*interesseloses Wohlgefallen*”: „Gdy jednak chodzi o to, czy jest coś piękne, czy nie, nie chcemy wiedzieć, czy nam albo komuś innemu zależy w jakiś sposób na istnieniu rzeczy (...), ale jak ją osądzamy w samej obserwacji (...)”⁷. Kant odróżnia sąd estetyczny od pragnienia, od użytecznego zainteresowania rzeczą, a więc od postawy praktycznej, a poprzez to, że wyprzedza on refleksję pojęciową, także od postawy teoretycznej. Ten praktyczny brak zainteresowania był później interpretowany jako estetyczny „dystans”, a na twórczym biegunie postawy estetycznej jako twórczość specyficznego, „fikcyjnego” świata dzieła sztuki.

Brak zainteresowania nie oznacza obojętności: postawa estetyczna pozwala rzeczom na występowanie w ich własnym byciu, nie naruszonym i nie zdefor-

Bezintere-
sowność

⁶ Jauss: *op. cit.*, s. 32.

⁷ I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia* (Chvatik cytuje czeskie wydanie z roku 1975, s. 52 — przyp. tłum.).

Poza
codzienną
krzątanią

mowanym przez optykę praktycznego zainteresowania ich instrumentalnym wykorzystaniem i nadużyciem; pozostaje przy rzeczach dla nich samych. I dopiero w tej pełni czasu w sposób pełny je percypujemy: widzimy je z nową ostrością, wyjęte z krzątani codziennych interesów, z automatyzmu praktycznego obchodzenia się z nimi, w świetle tęsknoty bądź wspomnienia. Podczas gdy w życiu praktycznym każda emocja jest okupiona konfliktami, bólem, tragedią, w świecie sztuki to negatywne działanie jest tłumione przez fikcyjność owego świata. Biorąc psychologicznie, emocje towarzyszące postawie estetycznej i percepcji dzieła sztuki to emocje odnoszące się do świata wyobrażeń, który chociaż wskazuje na świat realny, pozostaje przecież światem fantazji i utożsamienie się z nim lub zdystansowanie wobec niego jest sprawą wolnego wyboru odbiorcy.

„Podstawą reakcji estetycznej są efekty wywołane przez dzieło sztuki, przeżywane przez nas z całą realnością i siłą, ale w tym fantazyjnym działaniu, którego wymaga od nas sztuka, znajdujące ujście w wyswobodzeniu. Tym centralnym wyswobodzeniem jest zewnętrzna motoryczna strona afektu wyjątkowo zahamowana i stłumiona, wobec czego wydaje się, jakbyśmy przeżywali tylko wyimaginowane uczucia. Na tej jedności emocji i fantazji zasadza się sztuka (...) W sublimacji afektów, w ich rozplynięciu się, w uwolnieniu od wywołanych uprzednio emocji leży *katharsis* reakcji estetycznej”⁸.

Arystotelesowska teoria *katharsis* jako uwolnienia, oczyszczenia z emocji wywołanych przez postawę estetyczną wobec dzieła sztuki, pozostaje we współczesnej interpretacji elementem estetycznego doświadczenia. Poprzez wytrącenie nas z praktycznych zainteresowań i uwikłań w codzienne obowiązki postawa estetyczna pozwala nam — według Jausa — osiągnąć nowe poznanie siebie: w poczuciu radości z percepcji kogoś drugiego osiągnąć estetyczną wolność.

⁸ L. S. Wygotskij: *Psychologie der Kunst*. Dresden 1976, s. 251—252.

Nie oznacza to oczywiście, że postawa estetyczna jest bezproblemowa i że nie ma swojej strony patologicznej. Nie mam tu tylko na myśli jej karykatury w postaci ekstremalnego „estetyzmu”, kiedy zmienia się w pozbawione ducha pasożytnictwo i nie zobowiązującą grę z życiem, ale te wszystkie jej formy, w których doświadczenie przekazywane przez sztukę stopniowo wypiera doświadczenie życiowe i zdolność bezpośredniej orientacji i zaangażowania w rzeczywistość. Krótko mówiąc, te formy, w których postawa mająca służyć intensyfikacji właściwej orientacji życiowej na tyle ulega hipertrofii, że ją całkowicie usuwa w cień i zastępuje. Tematem literatury światowej od *Don Kichota* i *Madame Bovary* był dramat straconych złudzeń, wywołany spotkaniem z rzeczywistością jednostek wyrastających w „oazie szczęścia” literatury iluzji. Włoski prozaik Italo Calvino napisał opowiadanie *Historia czytelnika*, w którym czytelnicy zapał został skonfrontowany z pięknem morskiego wybrzeża i gdzie świat fikcji zwycięża świat rzeczywistości:

Patologia
estetyczności

„Pod powierzchnią stronic rozkładał się świat, w którym życie było bardziej życiem niż tu: jak pod powierzchnią morza, która oddziela nas od niebieskiego i zielonego świata, są jak okiem sięgnąć połacie delikatnego pofalowanego piasku, stworzenia w połowie zwierzęce, w połowie roślinne”⁹.

Opowiadanie kończy się nieomal anegdotyczną pointą, ponieważ czytelnik, któremu w lekturze przeszkodziła miłosa przygoda z piękną kobietą, nawet w objęciach zazdrośnie strzeże książki, która wypadła mu z rąk. W innym opowiadaniu *Historia fotografa* pokazuje autor, jak amatorska nawet pasja „twórczego” fotografowania może zniewolić człowieka, kiedy się jej całkowicie odda, tak że w końcu własną żonę odkrywa jedynie przez obiektyw kamery, która w końcu niszczy jego życie rodzinne. Postawa estetyczna nabiera i zachowuje swój sens humanistyczny, polegający na scalaniu cząstkowych

Amatorzy

⁹ I. Calvino: *Nesandné lásky*. Praha 1978, s. 94.

Treściowe
niewypełnienie

postaw ludzkich wobec świata, jedynie w konkretnym stosunku do postaw — praktycznej i teoretycznej, krótko mówiąc — do postaw pozaestetycznych. Stąd bierze się jej treściowe niewypełnienie, przejrzystość, jej zdolność towarzyszenia i pomnażania (ewentualnie także zastępowania) postaw i działań innych. Jest ona zanegowaniem „praktycznej” funkcjonalności w ogóle, stanowi koncentrację uwagi na rzeczach samych i radości z rzeczy dla nich samych. Równocześnie jednak ta właśnie „niesamodzielnosc” czyni z postawy estetycznej konstytutywny moment nowego widzenia, nowego usensowniania rzeczy i nadaje twórczości artystycznej znaczeniową funkcję *poznawczą, semiotyczną i aksjologiczną*. Na tym polega dialektyka tego, co estetyczne. Przezroczy sta funkcja estetyczna staje się w twórczości artystycznej narzędziem specyficznego formowania rzeczywistości w dziele sztuki w świat fikcji, który za jej pośrednictwem tym intensywniej oświetla *świat realny*. Momenty emocjonalne, zmysłowe i wyobrażeniowe jednoczą się w *zintegrowaną całość znaczeniową*, która jest nosicielem swoistego komunikatu: artystycznego poznania i wartościowania świata. Postawa estetyczna konstytuuje specyficzną dziedzinę sensu, nie do oddania za pomocą innych systemów komunikowania. Fikcyjny świat dzieła sztuki otwiera znaczeniowy *horyzont możliwości*, możliwych stosunków i działań, który przełamuje skostniały ład zastanej rzeczywistości społecznej — chociażby tylko w fantazji. Estetyczne emocje stają się nosicielami nowego poznania i wartościowania, które otwiera drogę możliwym modelom ludzkiego działania.

Fikcja
przeciw
skostniałemu
ładowi

Chcąc krótko scharakteryzować dziedzinę sensu konstytuowaną przez postawę estetyczną, możemy jego specyfikę ująć w trzech punktach: po pierwsze, jest to sens związany bezpośrednio z *formą rzeczy*, wyłaniający się z kształtu rzeczy w toku jej zmysłowej percepcji i skupiający uwagę na jej konstrukcji. W przypadku dzieła sztuki jest to sens *in statu nascendi*, wyłaniający się ze struktury dzieła —

proces „dziania się sensu”, wymagający odpowiedniej aktywności recepcyjnej odbiorcy.

Po drugie, jest to sens *integrujący*, jednoczący człowieka w człowieka całego, na nowo strukturalizujący dynamiczną jedność jego intelektu, zmysłów, wyobraźni i emocji. W procesie produkcji i recepcji dzieła sztuki zaangażowany jest cały człowiek, świadome i podświadome warstwy jego osobowości, jego życiowe doświadczenie, doświadczenie kulturalne i artystyczne. Postawa estetyczna wywołuje spontaniczne emocje, radość spowodowaną przez rzeczy i zmysłowy odbiór dzieła sztuki. Wynikiem tego jest *katharsis*, uwolnienie i oczyszczenie emocjonalnych afektów.

Po trzecie, jest to sens *całościowy*, *transcendujący* częściowe stosunki i znaczenia rzeczowe wchodzące do gry. Jako sens całościowy apeluje do człowieka, żeby — jako człowiek pełny — zajął nową, wartościującą postawę wobec świata jako całości, żeby w wolnej konfrontacji ze światem rzeczy wciąż od nowa realizował sens swego bycia w świecie. Za pośrednictwem świata fikcji postawa ta otwiera horyzont wolnego wyboru nowych możliwości ludzkiego działania, samorealizacji człowieka.

Sens bycia
w świecie

5

Podstawowym założeniem twórczości artystycznej i realizacji sensu dzieł sztuki jest *pluralizm* artystycznych kodów, na którego tle uzyskuje swój kształt system dzieła sztuki, a w procesie recepcji jest konkretyzowany. Problematyka kodu w sztuce i jego stosunku do struktury estetycznej, istniejącej jako system norm estetycznych w świadomości określonej historycznie społeczności, zasługiwałaby na samodzielne przebadanie. Tu ograniczę się do najbardziej skrótowych uwag, nakreślających jego funkcję w konstytuowaniu specyficznej dziedziny estetycznie uformowanego sensu. Znaczeniowa konstrukcja dzieła sztuki literackiej

stwarza specyficzną strukturę znaczeniową, która nawarstwia się ponad elementarnym systemem języka jako swego rodzaju wtórny system znaczeniowy¹⁰. W odróżnieniu od kodu językowego jest on zbudowany na podstawie dynamiki przynajmniej dwóch kodów, progresywnego i konserwatywnego, i na krzyżowaniu się subkodów różnego poziomu (sztuka wysoka i popularna, ambitna i zabawowa itp.).

Kody,
struktury,
konteksty

Dalsze zróżnicowanie kodów niesie z sobą istnienie różnych stylów epoki i stylów indywidualnych oraz tradycję poszczególnych rodzajów i gatunków artystycznych. Na tle tej bogato rozwarstwionej, rozwojowo spolaryzowanej i walką o rolę dominanty dynamizowanej *struktury artystycznej*, która jest właściwa określonej ludzkiej zbiorowości, konkretyzuje się dopiero sens poszczególnych dzieł sztuki. W znaczeniowej strukturze tekstu dzieła decydująca rola przypada budowaniu *kontekstu*. Artystyczny kontekst spaja elementy wchodzące w skład konstrukcji tekstu poprzez stosunki napięcia i przyciągania i to interferencyjne działanie wzbogaca i pomnaża znaczenie poszczególnych elementów, stwarzając nową *estetyczno-znaczeniową* jakość *całościowego sensu dzieła*. Funkcja estetyczna integruje i zwielokrotnia funkcję komunikatywną i poznawczą nie tylko poprzez swoją znaczeniowotwórczą i niezwykłą energię, ale także poprzez działanie emotywne; estetyczna emocja staje się często nosicielem specyficznego poznania.

Całościowy sens dzieła jako jakościowo nowa jednostka sensu konstytuuje się na przecięciu *wewnętrznych i zewnętrznych* relacji dzieła. Dzieło sztuki jest interpretowane nie tylko na tle poszczególnych kodów gatunkowych i stylowych oraz na tle określonej społecznie struktury estetycznej jako dynamicznego systemu norm, ale zarazem na tle

¹⁰ Por. szczegółowiej o tym J. L. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt/M 1973 oraz M. Červenka: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes*. München 1978.

znaczeniowych struktur danej kultury i społeczeństwa, jego języka, filozofii i ideologii.

Temu, co estetyczne, tj. estetycznej funkcji, normie i wartości jako trzem różnym aspektom tej samej aktywności człowieka i postawie estetycznej jako jej pierwotnemu antropologicznemu źródłu, przypada w procesie konstytuowania całościowego znaczenia dzieła sztuki doniosła rola. Estetyczność nie jest ozdobną szatą czy łupiną treściowego jądra dzieła sztuki ani obojętną strefą przejściową funkcji i wartości pozaestetycznych. To, co estetyczne, w sposób aktywny organizuje dynamiczną jedność funkcji pozaestetycznych i pozaestetycznych wartości dzieła, scala elementy dzieła w jakościowo nową całość, a przede wszystkim oddziałuje swoim uniezwykłym działaniem na rozplanowanie i integrację całościowego sensu dzieła. Na tym polega funkcjonalność „niefunkcjonalnej” funkcji estetycznej. Estetyczne *uniezwyklenie*, realizowane w postawie estetycznej jako wyrwanie rzeczy i materiałów i ich praktycznych stosunków funkcjonalnych, zmienia rzeczy w znaki, stawiając je w nowym kontekście znaczeniowym, tj. w celowo *zintegrowanej strukturze* znaków i niesionych przez nie znaczeń. W dynamice struktury znakowej rodzi się nowy artystyczny sens dzieła, *znaczenie rozgrywane* przez aktywność formy, twórcy i odbiorcy dzieła.

Postawa estetyczna nie jest ani bierną kontemplacją rzeczy, ani samym tylko zmysłowym oczarowaniem i zmysłowym zadowoleniem w wyniku intensywnego odbioru formy rzeczy — jak to się często objaśnia. Jej punktem wyjściowym jest wprawdzie wrażenie zmysłowe prowadzące ku radowaniu się formą i skupieniu się na rzeczach; przede wszystkim jednak jest *aktywną twórczością sensu* — i to zarówno w fazie twórczej, jak i w fazie recepcyjnej i interpretacyjnej. Spotkanie rzeczy i człowieka w horyzoncie postawy estetycznej konstytuuje *ludzki sens* rzeczy — dzieła sztuki. W tej perspektywie to, co estetyczne, występuje przede wszystkim jako *aktywność formy rodząca aktywność sensu*.

To, co
estetyczne

Aktywność
sensotwórcza

Antropolo-
giczne źródło

Podsumowując krótko główną tezę; to, co estetyczne, to nie piana na powierzchni dziania się, ornament na marginesie ludzkiej egzystencji. To jeden z konstytutywnych momentów aktywnej, wartościującej samorealizacji człowieka. Postawa estetyczna otwiera przed nim świat w specyficznej, znakowej perspektywie, ustanawia horyzonty intensywnego stosunku jego jako całości do całości przedmiotowego i społecznego otoczenia. Przez uniezwykłe widzenie rzeczy prowadzi człowieka ku nowej całościowości jego własnego bytu. Jest pierwotnym antropologicznym źródłem wszelkich społecznych realizacji estetycznej funkcji, normy i wartości. I wreszcie najdonioślejszym rysem postawy estetycznej jest to, że kieruje ona ku sferze pierwotnie ustanawianego sensu. Występuje jako energia znaczeniotwórcza, konstytuująca sobie właściwy sens dzieła sztuki. To, co estetyczne, jest katalizatorem procesu kształtowania się właściwego sensu bycia człowieka w świecie.

przełożył *Jacek Baluch*