

ANNA JAMROZIAKOWA

FILOZOFIA SZTUKI MA SIĘ DOBRZE

Bohdan Dziemidok: *Sztuka — Wartości — Emocje*. Warszawa, Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury, 1992, 210 s.

Niewielu czytelników piśmiennictwa estetycznego podejrzewa, że już, na początku lat trzydziestych, w polskiej literaturze przedmiotu, sformułowany został problem, którego odmienne rozstrzygnięcia określają treści sporów w czasach nam współczesnych, w brytyjskiej i amerykańskiej estetyce.

Rekonstruując bogaty (wielowątkowy, ale i fundamentalny dla ukształtowania się poglądów na naturę piękna i sztuki, statusu przeżyć estetycznych i właściwy przedmiot estetyki) dorobek anglosaskiej filozofii i sztuki, Bohdan Dziemidok przedstawia dzieje dyskusji poświęconych esencjalistycznej koncepcji estetyki i krytyce antyesencjalizmu od przypomnienia Tatarkiewiczowego rozróżnienia trzech rodzajów przeżyć właściwych kontaktom ze sztuką: estetycznych, literackich i poetyckich. Tatarkiewicz był pierwszym estetykiem XX wieku — powiada — który podał w wątpliwość uniwersalność estetycznej koncepcji sztuki. W ostatniej książce Dziemidoka znajdziemy więcej takich przypomnień i nieoczekiwanych odniesień współczesnych sposobów problematyzowania żywotnych w estetyce kwestii do podejmowanych w pracach Ossowskiego, Tatarkiewicza, Ingardena wielce oryginalnych ich konceptualizacji. Wydaje się nawet, że w tej bardzo erudycyjnej pracy, której autor porusza się w gęstym obszarze literatury, „polski ślad” został świadomie wydobyty i bardzo interesująco się eksponuje.

Książka rozwija trzy zasadnicze wątki, zasygnalizowane skrótowo w samym tytule: problematykę związaną z naturą sztuki, konstytuującymi ją wartościami oraz obiektywizującymi się w kontaktach ze sztuką uczuciami. Píše Dziemidok, że „sztuka jest zjawiskiem społecznym uwarunkowanym w swym pochodzeniu i w swych przeobrażeniach biologicznie i kulturowo. Jeśli jest to sąd słuszny, to dezawuuje on zarówno naturalistyczne i psychologiczne, jak i wulgarnie materialistyczne teorie sztuki. Takie antropologiczne potraktowanie sztuki i estetyki oznacza wysunięcie na plan pierwszy centralnej problematyki wartości estetycznych, gdyż trudno byłoby poważniej zająć się podstawowymi zagadnieniami aksjologii sztuki w oderwaniu od zaspakajanych przez nią szczególnych duchowych potrzeb jednostki (...) jestem przekonany, że sztuka potraktowana całościowo, zawsze była i nadal będzie ściśle powiązana przede wszystkim emocjami, których ta książka jest pewnego rodzaju uhonorowaniem. Uważam nawet, że jedna z najważniejszych wartości sztuki polega właśnie na zaspakajaniu

pewnych dyskursywnie niewyraźnych, a przedmiotowo niezaspakajalnych potrzeb: na dostarczaniu człowiekowi różnorodnych przeżyć, na »udomowianiu« obcego świata, na rozwijaniu wrażliwości, znacznym wzbogacaniu kontaktów międzyludzkich, na odbudowywaniu nas samych» (s. 8-9).

Wydaje się, że książka powstała w związku z przemyśleniami lektury o niebagatelnym ciężarze gatunkowym i doprawdy wielkiej obfitości: od tekstów anglojęzycznych po rosyjskie. Trzeba też zaraz dodać (wyróżnia to wszystkie prace autora), że Dziemidok jest nie tylko wnikliwym, ale nade wszystko, lojalnym czytelnikiem. Posiada ową rzadką umiejętność zaangażowania się w intencje cudzej myśli, zindywidualizowanego wykładania cudzego stanowiska oraz nieprzesłanianie sensu, do którego dotarcie jest właściwym zadaniem lektury, przez własne narzędzia badawcze i opcję teoretyczną.

Książkę wyróżnia obecność historii (widoczna w ważności dziedzictwa intelektualnego, czy szerzej, duchowego — dwa obszerne rozdziały są monografiami fenomenu myśli estetycznej jakimi są dzieła Wł. Tatarkiewicza i R. Ingardena) oraz poszukiwanie historycznej genezy zjawisk, a nie wyłącznie zainteresowanie dla ich aktualnej wykładni. Można powiedzieć, że to właśnie zmysł historyczny motywuje kompozycję książki, łączącą to, co już historyczne i to co ledwie minione, z wchodzącymi w ostatnim czasie przedmiotowymi zainteresowaniami badawczymi. Właściwa jest temu sposobowi widzenia dynamika i pomysłowość rozprawiania, w którym tradycyjne zagadnienia estetyczne (mające należne miejsce w akademickim porządku dyscypliny) współlistnieją z podejmowanymi, wprawdzie bardzo dawno temu, motywami estetycznymi, lecz we współczesnych dyskursach na tyle nieobecnymi, iż — wydawało się — staroświeckimi i już anachronicznymi. Odkrycie niegdysiejszych tropów myślowych w kontekście współczesności, która już na naszych oczach staje się historią (estetyczne koncepcje sztuki, wartości artystyczne i ich estetyczny wymiar, uczuciowe zaangażowanie sztuki) i wprowadzenie ich najważniejszych dystynkcji, a także pytań i kluczowych aporii, wydaje się naprawdę interesującą propozycją włączenia się w fundamentalne sprawy estetyczne. Tak właśnie ma się sprawa badań poświęconych emocjom. Otwierają one nowy horyzont myślenia o całości kultury i ludzkiej kondycji, w szczególności zaś fantazmatycznej natury sztuki. Odślania się tu ważność doświadczenia duchowego człowieka (nie interpretowanego subiektywno-psychologicznie) urzeczywistniającego się w dziedzinie sztuki, będącej światem fantomów, w jakich uzyskały swój artystyczny kształt wszelkie niezwerbalizowane, a głęboko tajone w duszy i skrywane — właśnie jako niemożliwe do komunikowania — uczucia. Bardzo satysfakcjonująca dla czytelnika książki jest perspektywa „między dawnymi a nowymi laty” wprowadzająca w żywy obszar konfiguracji angażujących wyobraźnię.

Fundamentalna kwestia estetycznej natury sztuki, bardzo długo przyjmowana była milcząco, jako przysługująca — niejako *ex definitione* — dziedzinie sztuki, będącej przecież przedmiotowym obszarem studiów estetycznych, od momentu ich pojawienia się w estetycznej refleksji Pitagorejczyków, Sofistów, Arystotelesa. Zdumiewająca, zaiste, trwałość takiego stanowiska uwidacznia się dopiero wówczas, gdy Dziemidok pokazuje, iż do lat sześćdziesiątych naszego wieku był to pogląd, w zasadzie, nie kwestionowany, bo respektowany przez zwolenników tak odmiennych opcji filozoficznych jak rzeczniczy estetyki fenomenologicznej, naturalistyczno-empirycznej, czy anali-

tycznej. Zarówno R. Ingarden, M. C. Beardsley, H. Osborne stali na stanowisku niewyzywalnej estetyczności sztuki, przy dyskusyjności kwestii drobniejszych i nie tak podstawowych: sposobu istnienia wartości estetycznych, ich genezy, statusu i funkcji, charakterystyki przeżycia estetycznego itd. Przekonanie o konstytutywności estetycznej sztuki utrwalone było tak dalece — pokazuje autor — że wyraziciele mocnych (bo wstępujących) w XX wieku orientacji estetycznych, eksponujący inne funkcje sztuki (poznawcze, ideologiczne czy edukacyjne) zwykli wiązać możliwość ich pojawienia się w artefaktach ze spełnieniem elementarnego warunku: wyposażenia dzieła w fundament artystyczno-estetyczny (który jedynie może być nośnikiem całych zespołów wartości humanistycznych). Co więcej, ukazuje też w jaki sposób spory co do estetycznej natury sztuki, prowadzone były nie wprost, a jakby podskórnym nurtem — w podtekstach, a nawet tylko w milcząco przyjmowanych założeniach.

Do bardzo interesujących fragmentów książki należą te jej części, w których przeprowadzona jest rekonstrukcja owych sporów, o podstawowym dla dziedziny filozofii sztuki znaczeniu; reinterpreterując je i re-reinterpreterując ujawnia autor całą materię sporu: horyzont problemowy, merytoryczne argumenty, teoretyczne stanowiska, filozoficzne wybory, interferujące intersubiektywne przesądzenia uwarunkowane historycznie-kulturowo. Takimi „zwnnikami” w rozwoju dyskusji nad elastyczną naturą sztuki stało się „uznanie wartości estetycznej za wartości wspólne wszystkim formom sztuki (...). Należałoby (...) bliżej określić, na czym te właściwe wszystkim formom i gatunkom sztuki wartości polegają. Znalezienie wspólnych jakości estetycznych tak różnorodnych dzieł sztuki (...) okazało się zadaniem bardzo trudnym” (s. 14). Estetyczność sztuki zaczyna być postrzegana z uwagi na wyróżniony typ przeżyć; jednakże ów wyróżniony rodzaj odnosi się — co najmniej — do jakiegoś konstruktu teoretycznego, gdyż: „Przyjęcie szerokiego rozumienia tego przeżycia musiało prowadzić do odrzucenia hedonizmu estetycznego, który też jest odąd przez większość estetyków zwalczany. W każdym prawie podręczniku estetyki można spotkać się z krytyką tej koncepcji” (s. 15).

Z całą pewnością można powiedzieć, że erudycyjnej, lecz i podejrzliwie czujnej lekturze, jakiej oddawał się autor, zawdzięczamy taką rekontekstualizację podstawowej (czy klasycznej) problematyki estetycznej, która objawia bogactwo i dynamikę obecną wewnątrz przybliżanego z różnych stanowisk i definiowanego fragmentarycznie problemu. Żeby powiedzieć wprost: autor nie wymyśla sam, ani nie kreuje żywotnych dla estetyki problemów. Przebogaty materiał, zwłaszcza anglojęzyczny (przy czym Dziemidok wolny jest od pleniącego się ostatnio u nas snobizmu, powoływania się tylko na obcych) daje przedmiotowe zaplecze, samo w sobie stanowiące istotną kopalnię pierwszoplanowych zagadnień, zdolnych pobudzić ciekawość czytelniką. Prawdziwe jednak poruszenie wyobraźni wciągniętej w interpretację tych zagadnień dokonuje się dzięki możliwości włączenia się w plan rekontekstualizacji źródeł zdialogizowanych — wydobywających wzajemnie ukryte (a w każdym razie tylko potencjalnie obecne, bo w milcząco przyjętych założeniach i uzasadnieniach) motywy estetyczne i tezy, które dopiero w obszarze (rekonstruowanego) sporu ukazują swój własny sens i przedmiot wspólnych zaangażowań. Tak jest np. w dyskusji ze S. Morawskim, którego liczne dzieła (z zawsze ważną dla Dziemidoka chronologią

idei cudzych i własnych) uobecnione są w pierwszoplanowym wywodzie na temat np. natury sztuki, jej wartości i jakości, czy w zaproponowaniu rozstrzygnięć podejmowanych w teoriach kulturologicznych, w jej kilku szczegółowych odmianach: G. Dickie, T. Binkley, M. Muelder-Eaton, teorię J. Margolisa i poznańskich metodologów i filozofów kultury.

Sposób przywoływania wyjaśnianych koncepcji w ich ożywionym współuczestnictwie, w całej, bardzo rozbudowanej strategii aktualizowania pytań, o odległym, często historycznym już rodowodzie, wprowadza czytelnika nie jako odbiorcę tylko, lecz raczej, stronę w sporze. Wobec stwierdzenia, że „nie ulega natomiast dla mnie wątpliwości, że przypisując sztuce tak rozumianą wartość estetyczną i eliminując ze swej koncepcji kategorię przeżycia estetycznego, Kmita i jego koledzy kwestionują faktyczność estetyczną naturę sztuki w przyjętym w niniejszej pracy tradycyjnym rozumieniu” (s. 24), można zasadnie oponować, dowodząc, iż „Kmita i jego koledzy” nie tyle „kwestionują faktycznie estetyczną naturę sztuki” w tradycyjnym ujęciu, ile raczej sytuują się poza tradycyjnymi dystynkcjami i w ogóle uchylają problem wyróżniającej artystyczno-estetycznej dziedziny sztuki.

Roztrząsając szczegółowe kwestie merytoryczne Dziemidok unika rozstrzygnięć definitywnych, tak „rozgrywając” głosy wielkiej rzeszy współdyskutantów, że ostatnie słowo nie należy do żadnego z nich; ale też nie dla jednoznacznego podsumowania rozważanej sprawy przywołuje autor to kompetentne grono. Zależy mu — jak sądzę — na ukazaniu owego żywego, zapładniającego wymiaru myśli, który pozwala wejrzeć w intelektualną finezję współbudowanego, przez wielu autorów, samego sposobu problematyzowania istotniejszych zagadnień ich własnej dziedziny wiedzy. Jej format intelektualny i ciężar gatunkowy, o którego niekwestionowanej ważności orzec można — w każdym razie — że jest zmienna, nabiera też zarazem ważności jakoś inaczej, niż tylko dzięki *stricte* poznawczym ustaleniom i niefalsyfikowalnym teoriom.

Autor zaś ukazujący panoramę zjawisk stanowiących przedmiot badań estetyki i poruszenie twórcze w pewnych obszarach estetyczno-artystycznych idei, sam jest ich szermierzem, a jego rekonstrukcje nie są ani relacjami, ani propozycjami arbitralnego ładu, wprowadzającymi ustalony porządek, dający się po prostu wyeksplikować z cudzego dorobku. Dziemidok buduje pole tekstualizacji obdarzając je własną dramaturgią: „Pawłowski pojmuje przeżycia i wartości estetyczne niezmiernie szeroko. Przy tak rozszerzonym ich rozumieniu tracą one swą dotychczasową określoność i użyteczność. Przed taką właśnie postawą przestrzega estetyków Osborne (...). Panestetyzm nie pozwala wyodrębnić ani zjawisk estetycznych, ani ich scharakteryzować i zinterpretować. Pawłowski ma oczywiście rację, gdy twierdzi, że twórczość neoawangardy nie jest pozbawiona walorów estetycznych. Problem jednak nie na tym polega, czy dzieła neoawangardowe są całkowicie pozbawione jakości i wartości estetycznych; wartości estetycznych nie są przecież pozbawione również zjawiska przyrody, konstrukcje techniczne, a nawet skądinąd »zimne« prace naukowe. Problem polega na tym, czy jakości i wartości estetyczne są czynnikami konstytuującymi tę twórczość, czy należą do jej paradygmatu” (s. 33).

Emocjonalistyczne teorie sztuki zaliczane są do klasycznych zarówno w tradycji rozróżnień i podziałów (na mimetyczne i formalistyczne) jak i praktyce akademickiej,

gdzie teorie te przeciwstawiane są formalistycznym i intelektualistycznym, natomiast zestawiane z ekspresjonistycznymi. Dziemidok słusznie zwraca uwagę na zjawisko nakładania się teorii emocjonalistycznych i ekspresjonistycznych, choć nie są one identyczne, „ponieważ nie wszyscy emocjoniści uważają wyrażenie emocji za istotę sztuki i nie wszyscy ekspresjoniści sądzą, że celem sztuki jest ekspresja emocji właśnie”.

Do najciekawszych teorii emocjonalistycznych i zarazem oddziaływujących najszerzej zalicza antyestetyczną koncepcję L. Tołstoja, wyłożoną w głośnej rozprawie, tłumaczonej wkrótce po jej rosyjskim wydaniu na kilka języków i głośno dyskutowanej jako propozycja radykalizująca sposób stawiania pytań o ważność sztuki, jej funkcje i sposób wyróżniania tego, co właściwe tej dziedzinie aktywności. Dla Tołstoja dziedzina emocji konstytuujących to co artystyczne i estetyczne zbudowana jest analogicznie jak język, co stanowi o funkcji komunikacyjnej sztuki i uprzywilejowaniu praktyk porozumienia międzyludzkiego. Stąd też emocje artystyczno-estetyczne są przezeń konkretyzowane w przekazach światopoglądowych interpretowanych religijnie i moralizatorsko. Wyraźne autorskie piętno maksymalizmu i utopijności tego sposobu myślenia przyczyniło się zapewne do korygowania (przez kontynuatorów emocjonalistycznej funkcji sztuki) teorii „zarażania uczuciami” i bardziej naukowego (wolnego od wprost deklarowanej aksjologii) przeformułowywania problematyki obiektywizacji uczuć w sztuce. Mimo konsekwentnego i teoretycznie dojrzalszego ujęcia następcy i polemici Tołstoja jednak „nie dorównali mu” — stwierdza Dziemidok.

Bardzo wnikliwie analizuje dalej propozycje emocjonalistyczne L. Wygotskiego i nieznanego polskiemu czytelnikowi amerykańskiego estetyka akademickiego C. J. Ducasse, by w końcu przedstawić swoistą symboliczno-emocjonalistyczną koncepcję sztuki S. Langer. Stanowisko emocjonalistyczne — konkluduje — jest wyrażane na gruncie różnych kierunków filozoficznych i orientacji metodologicznych, tak że nie sposób mówić w ogóle o emocjonalistycznej teorii sztuki, a jedynie o jej zróżnicowanych odmianach.

Dziemidok interesuje się zagadnieniami emocji w sztuce od połowy lat siedemdziesiątych i jego konstatacje na temat ważności uczuć w obszarze wszystkich doświadczeń człowieka i jego tworców wiele zawdzięczają niemodnej już (lecz bardzo wartościowej) literaturze, dzięki której jednak cały problem ukazać się może w polu języka i tekstów o szczególnej tradycji, nasyconej emocjonalnie w całym swym kulturowym dorobku i własnej aurze — literaturze rosyjskiej. Sposób postrzegania i odczuwania świata, a także nastroje właściwe danym grupom społecznym oddawane są w języku rosyjskim przez terminy nie mające w innych językach odpowiedników. O specyfice świata duchowego, jaki stworzyła literatura rosyjska i szerzej, piśmiennictwo społeczno-filozoficzne wyrosłe w kręgu jej oddziaływań, o wyjątkowej podniosłości emocjonalnej zasadniczych pytań stawianych światu i każdemu poszczególnemu człowiekowi, dla którego „przekłète problemy” stają się osobistymi treściami uposażenia mentalnego, można przeczytać w książkach (ostatnio u nas wydanych) E. Levinasa i I. Berlina i jeszcze B. Dziemidoka.

Interesuje go społeczne znaczenie emocjonalnego oddziaływania sztuki związane z pytaniami: o rolę czynników emocjonalnych w procesie estetycznego obcowania z dziełem sztuki, o rodzaj i jakość przeżyć emocjonalnych wywoływanych przez sztukę

oraz to, jakie one mogą mieć psychiczne i społeczne konsekwencje — czy poprzez oddziaływanie emocjonalne sztuka może wpływać na postawy życiowe, wybory aksjologiczne oraz sposób widzenia i przeżywania świata.

Analiza wielu znaczeń, w jakich używa się pojęć „uczucie”, „emocja” oraz próby uporządkowania terminologii skłaniają Dziemidoka do wykorzystania propozycji typologicznych J. Gałęckiego, S. C. Peppera i R. Ryle’a. Wyróżnia więc: odczucia czyli „uczucia zmysłowe”, nastroje oraz opcje *sensu stricto* — wzruszenia i napięcia emocjonalne. Ponieważ bardzo wiele emocji wywoływanych jest m. in. formalną strukturą utworu, konsekwentny emocjonalizm w teorii sztuki wydaje mu się nie do utrzymania.

Dziemidok nie ukrywa, że daleko jeszcze do zaprezentowania spójnej i w miarę pełnej teorii emocjonalistycznej koncepcji sztuki. Już teraz jednak wyłożone zostały podstawy dla zbudowania czy zreinterpretowania takiej teorii.

Zamykamy książkę z przeświadczeniem, że filozofia sztuki jest dziedziną pulsującą życiem, udatnie wyrażającą fakt wielkiej różnorodności sztuki — bogactwa jej form, rodzajów, gatunków, sensów aksjologicznych oraz jej historyczno-kulturowe zrelatywizowanie i że bardzo szczęśliwie złożyło się, iż znaleźliśmy się w kręgu jej wielorakiego oddziaływania.