

BARBARA KOTOWA
(Poznań)

INGARDENOWSKI MINIMALIZM AKSJOLOGICZNY*

1

Jakkolwiek — z jednej strony — niewątpliwie słuszne wydaje się, akceptowane dość powszechnie zresztą, przekonanie o antynaturalistycznej (czy — jak trafniej proponuje nazywać to stanowisko Jerzy Kmita — antyunistycznej¹) „przynależności” fenomenologii jako pewnej (generalnej opozycyjnej względem — odpowiednio — unizmu metodologicznego) koncepcji badań nad symboliczno-kulturową sferą rzeczywistości, to — z drugiej strony jednak — nietrudno, jak sędzę, byłoby uzyskać zarazem zgodę co do opinii, iż orientacja ta reprezentuje — w porównaniu z innymi antynaturalistycznymi (antyunistycznymi) ujęciami zjawisk z obszaru rzeczonej sfery, zwłaszcza z ujęciem Diltheyowsko-Sprangerowskim czy Ricker-towskim — nurt o nastawieniu wyraźnie „scjentyistycznym”. Rzecz by można, że pod pewnymi względami — a należy tutaj, zasygnalizowany w sformułowaniu tytułowym szkicu, stosunek do wartościowania — Ingardenowski zwłaszcza wariant fenomenologicznego programu badawczego pozostaje bliższy raczej pozytywistycznym ideałom poznawczym, które — przypomnijmy — zostały *explicite* określone w znanej wypowiedzi

* Tekst niniejszy powstał jako opracowanie w ramach problemu M-R III-14.

¹ Zob. J. Kmita, *Światopogląd ucieleśniony — światopogląd ucieleśniający się*, „Sztuka” 1978, nr 6.

czołowego reprezentanta uprawianych w tym duchu badań nad sztuką — Hipolita Taine'a, w sposób następujący: „Metoda nowoczesna, której staram się trzymać, a która zaczyna przenikać do wszystkich nauk duchowych, polega na tym, aby dzieła ludzkie, a w szczególności dzieła sztuki, rozpatrywać jako fakty i płody, których cechy trzeba oznaczyć, a przyczyn się doszukiwać, nic więcej. Nauka tak pojęta, ani przesła du je, ani przebacza; stwierdza i wyjaśnia. Przedstawia się jak botanika, która bada z równą ciekawością już to drzewo pomarańczowe i wawrzyn, już też sosnę i brzozę; jest sama rodzajem botaniki, stosowanej nie do roślin, lecz do dzieł ludzkich”².

Ów „scjentyistyczny” charakter rozważanej tu koncepcji metodologicznej, znajdujący w szczególności swój wyraz w Ingardenowskiej propozycji fenomenologicznie zorientowanych badań nad sztuką — stanowi oczywistą konsekwencję przyjęcia przez tę koncepcję określonych przesłanek filozoficznych. Wspólny dla wszystkich antynaturalistycznych (antyunistycznych) programów metodologicznych, powstałych w kręgu niemieckiej filozofii humanistyki, punkt wyjścia: protest przeciwko pozytywistycznej teorii poznania jako całkowicie nieefektywnej w dziedzinie badań humanistycznych, na gruncie fenomenologii posiada zasięg znacznie szerszy. Założony przez Husserla specyficzny rodzaj doświadczenia, umożliwiającego wykorzystanie „intuicji ejdetycznej”, stanowi do pewnego tylko stopnia odpowiednik antynaturalistycznej procedury rozumienia, i to zarówno w sensie Sprangerowskiej intuicji intelektualnej, jak i w sensie Diltheyowskiej intuicji irracjonalnej. Twórcy fenomenologii chodziło bowiem w gruncie rzeczy o coś więcej niż wyłącznie o znalezienie — jak miało to miejsce w przypadku wspomnianych wyżej antynaturalistów — innego niż pozytywistyczne, źródła poznania, źródła, które byłoby w stanie „uchwycić” swoiste cechy rzeczywistości kulturowej („duchowej”). Intuicja ejdetyczna, jako taki rodzaj doświad-

² T. Taine, *Filozofia sztuki*, t. I, Lwów 1911, s. 10-11.

czenia, które umożliwiało w sposób niejako „naoczny”, bezpośredni dostęp poznawczy do zawartości idei, posiadających swoje odpowiedniki w postaci rozmaitego typu obiektów — w szczególności odpowiednikami takimi mogą być obiekty kulturowe — miała służyć, jak wiadomo, przede wszystkim realizacji naczelnego postulat filozofii fenomenologicznej: zbudowaniu bezzakośnościowej, autonomicznej teorii poznania. Niejako „przy okazji” tylko, ten proponowany przez fenomenologów fundament badań naukowych, obejmujący swoim zasięgiem wszelkiego rodzaju obiekty „uobecniające się” naszej świadomości, fundament przy tym rzeczywiście różny od doświadczenia „naturalnego” pozytywistów, okazał się ważny (w swoich metodologicznych konsekwencjach) także dla poznawania obiektów kulturowych, w szczególności — dzieł sztuki.

Ponadto — co wydaje się, być może, nawet bardziej znaczące dla realizowanej w ramach niniejszych rozważań kwestii centralnej — intuicja ejdetyczna w inny jeszcze sposób wiąże się z zasygnalizowanym wyżej „scjentyistycznym” charakterem fenomenologii. Otóż chodzi o to, że umożliwiając — przy zastosowaniu fenomenologicznej *epoché* — „uchwycenie” ogólnej „istoty” poddawanych zabiegom poznawczym obiektów, w szczególności — zjawisk kulturowych, intuicja ta dawała gwarancję — w przekonaniu fenomenologów — uzyskania wiedzy nie tylko prawomocnej i nieodwoływalnej, ale zarazem wiedzy, posiadającej charakter ponadindywidualny oraz ponadczasowy, czyli — obiektywnie ważnej i ponadhistorycznie obowiązującej. Właśnie ten moment — jak można przypuszczać — posiadał decydujące znaczenie dla możliwości urzeczywistnienia (w subiektywnym mniemaniu twórcy tej koncepcji) ideału filozofii „jako nauki ścisłej”; w tym też punkcie przeciwstawił autor *Philosophie als strenge Wissenschaft* swój absolutystyczny program poznania — tzw. filozofii światopoglądowej (*Weltanschauungsphilosophie*), reprezentowanej najpełniej — jego zdaniem — przez Diltheyowską „filozofię życia”.

Tak więc, jak usiłowałam to pokazać, tym, co przede wszy-

stkim odróżnia — z punktu widzenia zasadniczej kwestii ni-niejszego szkicu — fenomenologię od większości antynaturalistycznych (antyunistycznych) orientacji spod znaku niemieckiej *Philosophie der Geisteswissenschaften* i nadaje jej w pierwszym rzędzie ów, przywoływany wyżej, „scjencyistyczny” charakter, jest — wyrażając rzecz najogólniej — próba niejako programowego już „oddzielenia” nauki od światopoglądu. Wartościowanie, zamierzony i nieodłączny (na ogół) składnik czynności badawczych w ramach antynaturalizmu (antyunizmu) metodologicznego, na gruncie fenomenologii nie powinno — w myśl założeń wyjściowych tej orientacji — ingerować w ich przebieg; aksjologiczny neutralizm procesów poznawczych został tu bowiem zagwarantowany niejako *a priori*: przez nadanie sferze poznania pełnej autonomii. Sfera ta pozostawać ma przecież — w przekonaniu zwolenników epistemologii fenomenologicznej — całkowicie niezależna w swoich ustaleniach od tych wszystkich wyników, jakie uzyskiwane są: (1) w obrębie naukowej praktyki badawczej, uprawianej na gruncie dyscyplin szczegółowych, (2) w zakresie rozmaitego typu rozważań filozoficznych, ale podejmowanych poza fenomenologią, a także (3) od rezultatów poznania potocznego.

Zauważmy, że fenomenologiczna propozycja epistemologii (określana też niekiedy w związku z powyższym jako „teoria poznania bez kompromisów”) przypomina — do pewnego stopnia także i w tym punkcie jedno z pozytywistycznych założeń teoriopoznawczych, mianowicie — postulat „czystego” doświadczenia faktów.

Husserlowska próba „oddzielenia” nauki od światopoglądu w sposób najbardziej radykalny — przynajmniej w zamierzeniu — została podjęta właśnie w Ingardenowskiej wersji fenomenologii, a ściślej — w zakresie postulowanej przez tego filozofa koncepcji badań nad sztuką. Warto odnotować, iż okolicznością nader sprzyjającą realizacji Husserlowskiego postulatu okazał się fakt ograniczenia przez autora *Das literarische Kunstwerk* sfery intencjonalności, obejmującej na gruncie fe-

nomenologii Husserla cały świat realny³, wyłącznie do tych zjawisk, które — w terminologii stosowanej w niniejszym szkicu — określilibyśmy jako zjawiska symboliczno-kulturowe⁴.

2

Spróbujmy obecnie przyjrzeć się bliżej, w jaki sposób przejawia się w interesującym nas tutaj programie badań nad sztuką Romana Ingardena „obecność” fenomenologicznej tezy autora *Logische Untersuchungen*, zakładającej konieczność uprawiania filozofii jako nauki ścisłej; teza ta — jak uprzednio stwierdziliśmy — została wyrażona, między innymi, w postaci normy nakazującej eliminację wartościowania z przebiegu procesu poznawczego.

Zaznaczyć pragnę, iż przedmiotem mojej analizy czynię tutaj ten program badań nad sztuką, który polski fenomenolog sformułował w zasadzie w latach trzydziestych — najpierw w odniesieniu do dzieła sztuki literackiej (1931 — *Das literarische Kunstwerk*, 1937 — *O poznawaniu dzieła literackiego*) i utrzymywał — przynajmniej jeśli chodzi o zasadnicze jego ustalenia — mniej więcej do połowy lat sześćdziesiątych⁵.

³ Zauważmy, że Husserłowska „wszechintencjonalność” całej doświadczonej rzeczywistości umożliwiła zresztą następnie ukonstytuowanie się na gruncie fenomenologii orientacji hermeneutycznej.

⁴ Wiadomo oczywiście, że zawężenie przez R. Ingardena intencjonalnego sposobu istnienia świata do sfery symboliczno-kulturowej i skoncentrowanie się na badaniu należących doń obiektów — stanowiło jedynie fragment, podjętego przez autora *Das literarische Kunstwerk*, programu filozoficznego: miało umożliwić rozstrzygnięcie sporu o istnienie (realnego) świata, zakwestionowane przez Husserłowski idealizm transcendentalny.

⁵ Do tego bowiem czasu — jak się wydaje — reprezentował Ingarden w kwestii roli wartościowania w badaniach nad sztuką stanowisko, które określam w niniejszym szkicu jako minimalizm aksjologiczny. Za podstawę takiej kwalifikacji przyjmuję przede wszystkim fakt wyłączenia przez autora *Studiów z estetyki* z obrębu nauki o sztuce.

Uczyńmy punktem wyjścia naszych dalszych rozważań znany powszechnie w kręgach teoretyków sztuki — acz niezwykle doniosły dla zajmującej nas tu sprawy — fakt odróżnienia przez autora *Studiów z estetyki* dzieła sztuki od jego estetycznych konkretyzacji. Otóż właściwą formą obcowania z dziełem sztuki-schematem w celach *stricte* poznawczych na terenie nauki o sztuce jest — według Ingardena — przedestetyczno-badawcza czy określana też inaczej jako „czysto” teoretyczno-intelektualistyczna — postawa badającego. To poznawcze ujęcie dzieła sztuki w jego schematycznej strukturze nastawione być powinno wyłącznie na „uchwycenie” tych jego („istotnych”) własności, które charakteryzują się pełną niezależnością od estetycznego „przeżywania” dzieła w toku zwy-

ce — krytyki artystycznej, tego zatem jej działu, który obiektem swoich rozważań poznawczych czyni — ukonstytuowaną na podłożu przeżycia estetycznego — konkretyzację dzieła sztuki oraz przeprowadza, na tej podstawie, ocenę wartości (artystycznej, jak i estetycznej) danego dzieła. Twierdzenia formułowane w ramach tego typu badań, jako dotyczące „zawsze tylko pewnej ściśle indywidualnej postaci dzieła”, a więc takiej, w jakiej ono przedstawia się w danej estetycznej konkretyzacji — krytykowi, nie charakteryzują się jednak obiektywnością oraz intersubiektywnością w takim samym stopniu, w jakim walory te przysługują twierdzeniom, dotyczącym dzieła-schematu. Naszkicowany tu punkt widzenia autora *O poznawaniu dzieła literackiego* uległ zmianie w niemieckiej redakcji tej książki, wydanej w 1968 roku (tłumaczenie polskie — 1976), gdzie Ingarden wyraża przekonanie, iż estetyczna konkretyzacja dzieła sztuki może być dostępna — równie jak dzieło-schemat — „rzetelnemu” (intersubiektywnemu w swoich wynikach) poznaniu, w związku z czym — jak pisze — „pole badania nauki o literaturze (ogólniej — o sztuce, B.K.) rozszerza się na (literackie) przedmioty estetyczne i powstaje dzięki temu naukowo sprawdzona podstawa „wartościowania literackiego” (artystycznego), które dotychczas było z nauki wygnane i pozostawione jedynie subiektywnemu upodobaniu czytelnika”. Por. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976, s. 408. Przypuszczać można, że sygnalizowana w powyższej wypowiedzi modyfikacja poglądów Ingardena w interesującej nas tu kwestii pozostaje zapewne w związku z poczynionymi przez tego filozofa badaniami nad obiektywnością wartości estetycznych.

kłego, czytelniczego odbioru. Przyjęcie takiej postawy przez badacza umożliwia potraktowanie dzieła sztuki „jako tworu nie ukwalifikowanego *in concreto* wartościowo pod żadnym względem”, pozwala na wykrycie tego niezmiennego (neutralnego aksjologicznie) szkieletu dzieła, który w poszczególnych swoich estetycznych konkretyzacjach „zostaje niejako ubrany w ciało różnych jakości nie występujących w samym dziele jako właśnie takim szkielecie, a jedynie potencjalnie wyznaczonych”⁶.

Jak widać więc, poznawanie dzieła sztuki-schematu należące do „zadań” podstawowego działu nauki o sztuce (jeżeli do sztuki odnieść najbardziej rozbudowane u Ingardena rozważania dotyczące literatury) — charakterologii (artystycznej) literackiej, przebiegające w postawie przedestetyczno-badawczej, warunkującej uzyskanie efektywnych poznawczo — w fenomenologicznym sensie — wyników badania dzieła, odbywa się bez udziału wartościowania. Nie może ono ingerować również w czynności badawcze, podejmowane przez historyków sztuki i ta bowiem dziedzina nauki o sztuce, zajmująca się poszczególnymi typami dzieł, musi „liczyć się” — podobnie jak charakterologia (artystyczna) literacka — przede wszystkim z „danymi” w postaci ontologicznych twierdzeń o dziele, ustalonych drogą ejdetycznego „oglądu” (zawartości) ogólnej idei dzieła sztuki; twierdzenia te funkcjonują zresztą w fenomenologicznym programie R. Ingardena jako „pierwotne” względem wszelkich innych twierdzeń o dziele, twierdzeń uformowanych w oparciu o inny niż ejdetyczny rodzaj doświadczenia. Zauważmy, że w tej sytuacji Ingardenowskie dyrektywy metodologiczne — także dyrektywa obchodząca nas tu szczególnie, a określająca, w jaki sposób poznawać konkretnie dane dzieło, aby dotrzeć do jego strukturalnych własności (postaci schematycznej) — stanowią, w gruncie rzeczy, jedynie normatywne, „technicznie” skonstruowane wnioski z określonych

⁶ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 164.

twierdzeń ontologicznych, w tym przypadku — twierdzeń dotyczących podstawowej struktury dzieła.

Jest rzeczą widoczną — w świetle powyższych konstatacji — że zaproponowany przez Ingardenowski wariant fenomenologii tryb postępowania badawczego w stosunku do dzieła sztuki (ujmowanego w schematycznej budowie) różni się w dość zasadniczy sposób od innych badawczych ujęć tego typu obiektów, postulowanych przez rozmaite programy antynaturalizmu metodologicznego: tak więc wariant ów nie wymaga ani Rickertowskiego „odniesienia” do wartości (funkcjonujących powszechnie jako „odbite” światło „drugiego królestwa” w świadomości jednostek), ani też — nie przypisuje się dziełu w ramach owego trybu — jak ma to miejsce w przypadku Diltheyowsko-Sprangerowskiego antynaturalizmu metodologicznego — ugruntowanych w sferze „ducha obiektywnego” bądź w sferze „ducha normatywnego” — wartości światopoglądowych (stanowiących *de facto* subiektywne przeświadczenia aksjologiczne badacza). Pogląd Ingardena na rolę wartościowania w praktyce badawczej teoretyków sztuki, dający się wyeksplikować — w terminologii niniejszego szkicu — jako odpowiednik normy metodologicznego neutralizmu aksjologicznego⁷ przypomina raczej — do pewnego stopnia — stanowisko, jakie w tym względzie zajmował Max Weber, którego program badań humanistycznych jako badań „wolnych od sądów wartościujących”, respektujący zatem normę eliminacji aksjologii z owych badań — zapoczątkowuje zmianę sposobu uprawiania wiedzy o kulturze symbolicznej z antynaturalistyczno-swiatopoglądowego na poznawczy⁸. Dla zrealizowania owej normy skonstruował Weber tzw. pojęcia typowo-idealne, czyli zneutralizowane aksjologicznie narzędzia ba-

⁷ Zob. w tej kwestii J. Kmita, *O niejednorodności aksjologicznej predykatów oceniających*, „Studia Semiotyczne” 1973, nr 4.

⁸ W taki sposób charakteryzuje Weberowski program badawczy A. Pałubicka w szkicu: *O światopoglądowym uprawianiu wiedzy o kulturze symbolicznej*, w: *Zagadnienie przełomu antypozytywistycznego w humanistyce*, Warszawa—Poznań 1978.

dawcze. Otóż pomijając tutaj instrumentalny charakter owych teoretycznych konstruktów, jak i wiele innych jeszcze momentów⁹, zauważmy, że Ingardenowska dyrektywa metodologiczna, nakazująca badać — w celach poznawczych — dzieło sztuki w jego schematycznej (neutralnej aksjologicznie) postaci, stanowiłaby fenomenologiczny analogon Weberowskiego postulatu „nauki wolnej od wartościowania”: „typ idealny” — odpowiada mu schematyczna postać dzieła sztuki — może być skądinąd zarazem „ideałem” badacza, jednakże powinien on w swoim postępowaniu badawczym od tego faktu całkowicie abstrahować.

Podkreślić warto, iż taki sposób uprawiania badań nad kulturową sferą rzeczywistości, jaki postulował w swoim programie R. Ingarden, czy też — analogicznie zorientowany, ale trafniej rozpoznający charakter badań humanistycznych — program Weberowski, spotykał się w środowisku antynaturalistycznie usposobionych metodologów z opiniami krytycznymi. Jako przykład może służyć tutaj — przytoczona przez autora *O dziele literackim* — jego polemika z R. Odebrechtem. Ten ostatni właśnie poddął w wątpliwość takie rozpatrywanie przez Ingardena dzieła sztuki, przy którym występuje ono jako obiekt poznania niejako w „podwójnej” roli: „raz jako dające się przedstawiać, a potem jako coś wartościowego”, argumentując, że chodzi wtedy o dwa różne przedmioty¹⁰.

Wracając do głównego wątku prowadzonych tu rozważań odnotujmy jeszcze, że wartościowanie — jako metodologicznie niezbędny składnik procesu poznawania dzieła sztuki — zostaje uwzględnione w Ingardenowskim programie dopiero przy badaniu estetycznej konkretyzacji dzieła¹¹, przy czym

⁹ Specyficznie Weberowskie jest przede wszystkim uznanie, iż pojęcie wartościujące posiada określoną treść opisową; „typ idealny” jest — jak gdyby — logicznym rozwinięciem owej treści opisowej. W związku z tym, podczas gdy Ingarden postuluje (utopijną zresztą) w humanistyce rezygnację z pojęć wartościujących, Weber opowiada się za pozostaniem przy ich treści opisowej.

¹⁰ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 27 - 28.

¹¹ Por. przypis 5.

występuje ono tutaj — przypomnijmy — w dwojakim sensie: (1) jako ocena wartości artystycznej, przysługującej samemu dziełu oraz (2) jako ocena wartości estetycznej, realizującej się w toku konkretyzacji. Jest przy tym tak, że dostęp do wartości artystycznej (jej „odsłonięcie”) staje się możliwy po uprzednim „uchwyceniu” wartości estetycznej; wartość artystyczna bowiem — jak wiadomo — związana jest u Ingardena ze stopniem efektywności, z jakim dany środek artystyczny realizuje swój cel. Jako wartość w istocie swej „funkcjonalna” czy „operacyjna” posiada ona cechę szczególną: „jest wartością czegoś dla uzyskania czegoś innego, wartością odniesioną do tego, co ma być uzyskane”¹². Wyraźnie „sprawnościowy” — jak widać — charakter wartości artystycznej polega w szczególności na tym, że pozwala ona ujawnić się w dziele sztuki jakościom estetycznie wartościowym (walentnym), stanowiącym potencjalny element dzieła-schematu, czyli — dokonać przez odbiorcę estetycznej konkretyzacji dzieła („zrekonstruowania” go w jego efektywnych właściwościach, „dopełnienia” jego schematycznej budowy).

3

Wskazywany przeze mnie wyżej fakt, iż dzieło sztuki — ujmowane w swojej schematycznej postaci — jako przedmiot przedestetyczno-badawczego poznawania pozostaje w ramach Ingardenowskiego programu aksjologicznie neutralne: uchwytowywanie jego „istoty” (czyli wspólnej wszystkim dziełom „struktury”) przebiega bowiem przy pominięciu jego sensów estetyczno-swiatopoglądowych — przemawia, jak się wydaje, za tym, aby tak potraktowane dzieło-schemat zinterpretować — w aparaturze pojęciowej niniejszego szkicu — jako obiekt kulturowy, ukonstytuowany przy pomocy takiego zespołu dyrektyw z obrębu komunikacyjnej sfery kultury symbolicznej,

¹² Por. R. Ingarden, *Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego*, w: *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 57.

które swoje założenia pozadyrektywne komunikacji artystycznej już „utraciły”, uległy one jak gdyby zapomnieniu. Chodzi tutaj o dyrektywy określane — z uwagi na typ realizowanej przez nie semantyki — jako autonomiczne; dyrektywy te nie wymagają już — dla przyporządkowania danemu obiektowi kulturowo-symbolicznemu (bądź czynności kulturowo-symbolicznej) jego sensu komunikacyjnego — przywoływania założeń semantyki komunikacji w postaci przekonań, wyrażanych przez treści światopoglądowej sfery kultury¹³. U Ingardena interwencja tych ostatnich staje się niezbędna dopiero w przypadku stosowania dyrektyw konstytuujących estetyczną konkretyzację dzieła sztuki; dyrektywy te łączą wówczas wartość estetyczną: komunikowaną „wizję” świata z odpowiednimi wartościami natury światopoglądowej.

Warto zauważyć w tym miejscu, że intuicja autora *Studiów z estetyki*, dotycząca powyższej kwestii, wydaje się być bardzo trafna, ukonstytuowanie się bowiem estetycznej konkretyzacji dzieła sztuki (przedmiotu estetycznego), czyli — określonej „wizji” świata — możliwe jest, rzeczywiście, jedynie za pośrednictwem dyrektyw o nieustabilizowanej (nieskonwencjonalizowanej) semantyce, funkcjonujących w sposób efektywny w oparciu o „wspomagające” je założenia semantyki komunikowania artystycznego: odpowiednie przekonania „mityczno-światopoglądowe (bądź przekonania z zakresu potocznego doświadczenia społecznego). Okoliczność ta pozostaje zresztą w ścisłym związku z pełnieniem przez sztukę jej obiektywnej funkcji, jaką jest specyficznie estetyczna waloryzacja światopoglądowa wartości uchwytanych praktycznie.

Ingardenowskie dzieło sztuki ujmowane w schematycznej postaci byłoby więc, biorąc pod uwagę jego aksjologiczne zneu-

¹³ O dwóch rodzajach reguł komunikowania (kulturowego), wyróżnionych z uwagi na typ realizowanej przez nie semantyki zob. A. Grzegorzczak, *Przedteoretyczne modele nomologiczne procesu historyczno-literackiego* (maszynopis pracy doktorskiej); zob. także J. Kmita, *Światopogląd ucieleśniony — światopogląd ucieleśniający się*, „Sztuka” 1978, nr 6.

tralizowanie, odpowiednikiem tego fragmentu doświadczenia artystycznego, który składa się z ustabilizowanych (skonwencjonalizowanych) semantycznie dyrektyw (komunikacji artystycznej: językowych i operujących na rzeczywistości przedstawionej (czysto „artystycznych”) oraz dyrektyw instrumentalnie podporządkowanych tym pierwszym.

4

Spróbujmy obecnie ustalić, w jakiej mierze minimalizm aksjologiczny autora *Studiów z estetyki*, znajdujący swój wyraz w jego programie badań nad obiektami kulturowymi w postaci odpowiedniej dyrektywy metodologicznej, odróżnia ów program — pod względem możliwych do uzyskania efektów — od innych antynaturalistycznie zorientowanych koncepcji badań nad sztuką, w szczególności tych, które czynią wartościowanie niezbędnym składnikiem procesów poznawczych. Chodzić mi tu będzie przede wszystkim o — stawiany na ogół *explicite* i rozwiązywany w taki czy inny sposób na gruncie tych koncepcji — problem, który można by sformułować w postaci pytania o to, jaką historię ma sztuka. W odniesieniu do analizowanego tu programu Ingardenowskiego problem ten dałoby się ująć w sposób następujący: jak przedstawiają się dzieje sztuki w sytuacji, gdy zakłada się, że dla uzyskania intersubiektywnej (obiektywnej — w sensie fenomenologów) wiedzy o przedmiocie badań tej dziedziny — przedmiot ów, dzieło sztuki (jako twór schematyczny), powinno być rozpatrywane w celach poznawczych — po uprzednim przyjęciu „intelektualistyczno-teoretycznej” postawy badającego — w swej czysto obiektywnej strukturze, to znaczy tak, jak gdyby zostało wyjęte z procesu historycznego. Podlegającą uwarunkowaniom tego rodzaju czyni się natomiast estetyczną (konkretyzację dzieła (przedmiot estetyczny); ta ostatnia jednak — na co już wskazywałam — z racji przysługującego jej monosubiektywnego charakteru nie może być w ogóle brana pod uwagę w przypadku „czysto” poznawcze zorientowanych badań nad sztuką.

Stanowi ona przecież, będąc konkretyzacyjnym (w Ingardenowskim rozumieniu) odpowiednikiem dzieła-schematu — właściwą sferę dominowania światopoglądu.

Zanim pokażę, jakie istotne konsekwencje wynikają dla fenomenologicznego obrazu dziejów sztuki z faktu przyjęcia przez autora *Studiów z estetyki* tezy o eliminacji wartościowania z badań nad schematyczną postacią wytworów praktyki artystycznej, podkreślić chcę jeszcze pewien wspólny moment, łączący tę koncepcję z innymi antynaturalistycznymi ujęciami historii sztuki, opozycyjnymi jednakże względem tej koncepcji jeśli chodzi o pogląd na metodologiczny status wartościowania. Otóż, jak łatwo zauważyć, także i w przypadku Ingardenowskiej (fenomenologicznej) „wizji” dziejów sztuki, mamy niewątpliwie do czynienia z modelem idiograficznym, jakkolwiek w jego najbardziej „ascetycznej” postaci (rezygnacja z jakichkolwiek powiązań między kolejnymi ogniwami): historia sztuki, jaką można by zarysować w rezultacie badań prowadzonych w sposób wyrażony przez fenomenologiczny program Ingardena, przedstawiałaby się po prostu jako chronologiczne zestawienie następujących po sobie (grup) dzieł-schematów. Do tego też, jak sądzę, sprowadza się w gruncie rzeczy podobieństwo, wyznaczonego przez fenomenologiczną koncepcję badań polskiego filozofa, obrazu dziejów sztuki do innych antynaturalistycznych „wizji” owych dziejów, budowanych w oparciu o — przywoływane już tutaj — modele metodologiczne.

A zatem, przechodząc do zasygnalizowanych wyżej konsekwencji, związanych z odmiennym stosunkiem do wartościowania, zauważmy, iż — orzeczone o Ingardenowskim modelu dziejów sztuki — idiografizm, nie może być z pewnością identyfikowany z idiografizmem typu Rickertowskiego, kolejność bowiem, w jakiej „układane” są dzieła-schematy (ich typy) nie wyraża — jeżeli przyjąć bardzo skrupulatną realizację rozważanego programu — narastania jakiejś wartości, jak ma to miejsce u Rickerta właśnie; nie wchodzi wobec tego w grę w tej sytuacji porządek aksjologiczny. Dzieła-schematy (ich typy) nie są też w tym przypadku zestawiane na zasadzie łączą-

cych je w specyficznym jednostkowym sposobie związków przyczynowo-skutkowych; oczywiście, nie działają tu również żadne prawidłowości, determinujące w taki to a nie inny sposób zestawianie owych dzieł-schematów (ich typów): idiofizjologia wyklucza jakikolwiek porządek nomologiczny. Konkluzja, jaka nasuwa się w związku z powyższym, byłaby taka oto: jest to chronologia dzieł sztuki wyizolowanych z ich kontekstu aksjologicznego.

Przypuszczać można, że metodologiczny program badań nad sztuką autora *Das literarische Kunstwerk*, stosowany literalnie w praktyce badawczej, dawałby prawdopodobnie efekty zbliżone — pod pewnymi względami — do tych, jakie uzyskiwano w ramach różnego typu programów formalistycznych, w szczególności — byłby on porównywalny, z prekursorską w tym zakresie, koncepcją dziejów sztuki H. Wölfflina. Ingardenowskie zbiory dzieł-schematów, grupowane przez badaczy w abstrakcji od warunkujących je czynników socjologicznych, psychologicznych itp. zdają się przypominać Wölfflinowskie okresy w rozwoju sztuki, nie powiązane ze sobą przyczynowo.

Zauważmy — przy okazji — że „odcięcie” na gruncie fenomenologii związków przyczynowo-skutkowych pomiędzy dziełami stanowiło okoliczność, dla której nader chętnie nawiązywali do tej koncepcji badacze, reprezentujący ergocentryczny punkt widzenia na dzieło sztuki, właściwy także orientacji formalistycznej. Spośród polskich teoretyków, wykorzystujących z tego właśnie względu Ingardenowski program badań, wymienić by można, uważanego na ogół za zwolennika ujęcia formalistycznego — M. Kridla. Przejęte przez niego, *explicite* zresztą, wątki fenomenologiczne widoczne są w szczególności w potraktowaniu dzieła literackiego jako tworu autonomicznego. Badacz ten opowiada się wprawdzie za fenomenologiczną koncepcją dzieła, ale — „odcinając”, na wzór fenomenologów, owe dzieło od jego psychicznego źródła — nie odwołuje się już w dalszym ciągu do fenomenologicznych gwarancji poznawalności tego dzieła jako bytu pozapsychicznego i pozafizycznego, w związku z czym nie potrafi — rzecz

jasna — zdać sobie sprawy z faktu, iż fizyczny „fundament bytowy” (w sensie fenomenologów) jest „nosicielem” zjawiska kulturowego, jakim jest tekst językowy i konstytuująca się na jego gruncie literacka rzeczywistość przedstawiona (komunikowana „wizja” świata).

Zwróćmy uwagę na jeden jeszcze moment charakteryzujący model dziejów sztuki, jaki zarysowuje się w oparciu o program badawczy R. Ingardena, a który to moment stanowi także konsekwencję przyjętej przez jego autora metodologicznej dyrektywy minimalizmu aksjologicznego. Otóż Ingardenowska historia sztuki właściwie pomija to, co w dziejach sztuki decyduje o jej „punktach zwrotnych”; chodzi o problem dekonwencji-jalizacji w sztuce („odnowienie chwytu” u formalistów), w terminologii niniejszego cyklu — proces destabilizacji semantyki komunikowania artystycznego, polegający na komunikowaniu nowych wartości estetycznych, a za ich pośrednictwem — nowego sposobu waloryzowania światopoglądowego. Proces ten nie wchodzi — oczywiście — w grę w rozważanej tu „wizji” sztuki, co więcej — na gruncie badań nad sztuką, prowadzonych zgodnie z Ingardenowskim programem — nie daje się w ogóle odróżnić dzieł skonwencji-jalizowanych od dzieł nowatorskich.

INGARDEN'S AXIOLOGICAL MINIMALISM

by

BARBARA KOTOWA

Summary

The basic aim of the present essay is resolved to obtaining an answer to the question what standpoint on the issue of the role of evaluating in research of cultural objects is represented by Roman Ingarden in confrontation with other interpretations of cultural sphere of reality which are also antinaturalistically oriented.

The conclusions which I draw may be expressed within the three

following points. First, what is characteristic of Ingarden's programme of investigations on culture is the so called axiological minimalism, expressed in the form of methodological directive ordering to research — in the strict cognitive aims — exclusively schematic, axiologically neutral form of the work of art. According to this viewpoint art criticism whose subject of research is — as is well known — the aesthetic concretization of the work is excluded from the science of art. Second, the consequence resulting from the fact of eliminating evaluation from the research on the schematic form of products of artistic practice is „the image” of the history of art which can be defined in a most succinct way as „the history of art works without axiology”; therefore, it would only be a chronological list of the order of appearing of (groups of) works-schemes. Third, axiological minimalism of Ingarden constitutes rather quite an isolated viewpoint on the role of evaluation in the research practice of art theoreticians from the circle of methodological antinaturalism. It reminds to a certain extent a norm of elimination of axiology from science, formulated by positivistic philosophy, and to a certain degree the Weberian postulate of „science free from evaluating”, beginning the change in the way of practising knowledge on symbolic culture: from antinaturalistic-world-view to the cognitive one.

БАРБАРА КОТОВА

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМАЛИЗМ ИНГАРДЕНА

Резюме

Основная цель данного очерка заключается в получении ответа на вопрос какую точку зрения относительно роли оценки в исследованиях над культурными объектами занимает Роман Ингарден в противопоставлении с другими, тоже антинатуралистически ориентированными изложениями культурной сферы действительности.

Выводы, к которым я прихожу, можно представить в следующих трех пунктах. Во-первых, характерным для ингарденовской программы культурных исследований является т.н. аксиологический минимализм, находящий свое воплощение в виде методологической директивы, предписывающей исследовать — в *stricto* познавательных целях — исключительно схематический, аксиологически нейтральный вид художественного произведения. Согласно этому мнению, из науки об искусстве исключается художественная критика, предметом исследования которой является, как

известно, эстетическая конкретизация произведения. Во-вторых, результатом, являющимся следствием элиминации оценки из исследований над схематическим видом продуктов художественной практики является „образ” истории искусства, который самым кратким образом можно определить как „историю художественного производства без аксиологии”; таким образом это является лишь хронологическим составлением очередности появления (групп) произведений-схем. В-третьих, аксиологический минимализм Ингардена представляет собой, пожалуй, довольно извращенное мнение о роли оценки в исследовательской практике теоретиков искусства из круга методологического антинатурализма. Он напоминает в какой-то степени норму элиминации аксиологии из науки, сформулированную позитивистской философией, и, также в какой-то степени, веберовский постулат „науки свободной от оценок”, начинающий замену в способе применения знания о символической культуре: с антинатуралистически-мировоззренческого на познавательный.