

Daniel Roland Sobota
Polska Akademia Nauk

Narodziny fenomenologii z ducha sztuki. Estetyczne początki ruchu fenomenologicznego w kontekście tzw. zwrotu estetycznego we współczesnej fenomenologii francuskiej¹

Powrót

Minęło już ponad 100 lat od czasów pierwszych wydarzeń inicjujących tzw. ruch fenomenologiczny. Fenomenologia i jej ruch pozostają przy tym w bardzo swoistym stosunku, którego nie da się porównać do żadnej chyba znanej relacji, jaka miała miejsce pomiędzy szkołą filozoficzną, rozumianą jako urzeczywistniania i reprezentowana przez poszczególne jednostki historyczna wspólnota wiedzy, i jej rozpatrywaną pod kątem idealnej zawartości warstwą czysto ideową. Ruch fenomenologiczny jest zarazem ruchem samej fenomenologii, jak i ruchem określanym przez fenomenologię. Mając świadomość prowizoryczności prób bliższego określenia specyfiki tego ruchu w kontekście zarówno teorii ruchów przyrodniczych, jak i ruchów historyczno-kulturowych, należy stwierdzić, że ruch fenomenologiczny ma kształt swoistego koła, jest powracaniem i zawracaniem albo też, lepiej, wirowaniem. Odpowiada mu swoisty – kolisty – sposób zapytywania.

W swoim fenomenologicznym manifeście z roku 1911 Husserl formułuje głośne hasło powrotu do rzeczy samych, a więc fenomenów danych w bezpośredniej intuicji. Fenomenologia jest powrotem do żywego doświadczenia, jest nauką „cofającą się (*zurückgeht*) do ostatecznych źródeł”². *Logos* fenomenologii ma postać powtórzenia, które występuje zarówno po stronie fenomenologicznej mowy, myślenia, jak i tego, co pomyślane³. Ów ruch powracania ujawnia się na

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji nr DEC-2015/16/S/HS1/00257.

² E. Husserl, *Filozofia jako ścisła nauka*, przeł. W. Galewicz, Fundacja Aletheia, Warszawa 1992, s. 30, 78-79.

³ E. Husserl, *Logika formalna i logika transcendentna. Próba krytyki rozumu logicznego*, przeł. G. Sowiński, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2011, s. 17-18.

wielu płaszczyznach pracy fenomenologicznej, przede wszystkim jednak o powracającym ruchu fenomenologii decyduje redukcja, zwłaszcza gdy odpowiada ona za wprowadzenie fenomenologii na poziom transcendentálny. A „w nauce transcendentálnej – jak mówi Kant – nie chodzi już o to, by się posuwać naprzód, lecz o to, by iść wstecz”⁴. Istotą metody transcendentálnej jest wnioskowanie redukcyjne (*Rückschluss*)⁵. Łacińskie *reduco*, *-ere* znaczy „przyrowadzać na powrót, sprowadzać z powrotem; odprowadzać; wycofywać; ożywiać i przywracać; przywozić z powrotem; przypominać”; wreszcie „uciekać, wycofywać się”. Z czego powraca redukcja? W myśli Husserla redukcja fenomenologiczna odsłania pole czystej świadomości jako *residuum* (pozostałość) zawieszenia tezy naturalnego nastawienia. Jest ona powrotem ze świata. Husserl mówi o konieczności nieustannego *p o n a w i a n i a* redukcji. Inaczej badaniom grozi popadnięcie w naiwność. Dzieje się tak, ponieważ istotę świadomości charakteryzuje intencjonalność, która niejako wypycha świadomość poza siebie, wyrzuca ją w stronę świata rzeczy. Dlatego redukcja, rozumiana jako odwrócone nastawienie wobec świata, jest powrotem w górę strumienia świadomości, wędrówką pod prąd intencjonalności – do źródeł bijących w transcendentálnym *Ego*. Ponieważ redukcja jest powracaniem, uprzywilejowuje ona „władzę”, która z istoty powtarza, chociaż jest to powtórzenie niemające charakteru czystego odtwarzania. Chodzi o reprodukcję imaginacyjną. W *Ideach I* Husserl powiada, że wytwarzanie fenomenów w fantazji jest o wiele bardziej efektywne dla celów fenomenologicznych niż np. śledzenie poprzez refleksję aktualnego uczucia. Lepiej je reprodukować. Dlatego – mówi Husserl – to właśnie „»fikcja« stanowi żywioł fenomenologii”⁶.

Różne sposoby reprodukcji, powracania, redukcji itd., które charakteryzują fenomenologię, nie biorą się same z siebie, lecz z rzeczy, do których fenomenologia chce powrócić. Właściwa metoda musi wyrastać z samych rzeczy i się do nich dostosować. Do istoty fenomenu należy jego sposób dania. Jeśli więc fenomenologia z istoty powraca i powtarza, to czyni tak dlatego, że rzeczy wymagają tego ruchu wstecz, są źródłowym powtórzeniem, które – na określonej drodze re-dukcji – powtarza następnie fenomenologia. Jak iteruje Heidegger, fenomenologia pokazuje to, co się pokazuje, przy czym samo pokazywanie się jest powtórzonym ukazywaniem się. Rzeczy dają się we własnej osobie jako już powtórzone. Husserl podkreśla to, odróżniając *Sachen* od *Tatsachen*. Te ostatnie charakteryzuje właśnie nie-powtarzalność, czasowo-przestrzenna jednorazowość, którą Husserl identyfikuje z przepływem i chaosem (*ápeiron*)⁷. Nie można o nie

⁴ I. Kant, *Encyklopedia filozoficzna wraz z wyborem uwag o metafizyce i listów z lat 1769–1781*, przeł. i opr. A. Banaszkiewicz, Aureus, Kraków 2003, s. 129.

⁵ N. Hartmann, *Metoda systematyczna*, przeł. A. Mordka, [w:] *Neokantyzm badeński i marburski. Antologia tekstów*, (red.) A.J. Noras, T. Kubalica, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 331.

⁶ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga I*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1967, s. 222 (132).

⁷ E. Husserl, *Filozofia jako ścisła nauka*, s. 48.

pytać. To, co stanowi właściwą rzecz, do której fenomenologia chce powracać, nie jest tym, co dane, lecz tym, co zadane. Jest to nic innego jak istotowy problem i problematyczna istota. Według Husserla istota, jej idealność polega właśnie na możliwości powtórzenia, bycia tym samym w przepływie tego, co jednostkowe⁸.

Poznanie tak jak sąd, coś osądzonego jako takie, nie jest żadnym realnym momentem działania poznawczego, który w powtarzaniu Tego Samego byłby ciągle ten sam, lecz czymś w ten sposób „immanentnym”, że samodanym w powtórzeniu jako to, co identyczne w powtórzeniach.⁹

Wgląd w istotę uzyskuje się na drodze wariacji imaginacyjnej. Rzecz, istota, problem – pojęcia te wyrażają tę samą powtarzalność tego, co źródłowe. W miarę rozwijania swojego projektu fenomenologii Husserl będzie wzmacniał ów ruch powracania i powtarzania. Uwidoczni się to na kilku płaszczyznach, ale ramą scalającą wszystkie powtórzenia jest przejście od fenomenologii statycznej do fenomenologii genetycznej, w której następuje cofnięcie się pytaniem (*Rückfrage*) do dziejów subiektywnych dokonań transcendentnej świadomości i jej powtórzenie w sobie samym¹⁰. W zgodzie z tą charakterystyką powracającego ruchu fenomenologii Heidegger powiada, że jest ona taką filozofią, tudzież po prostu filozofią, która nie tylko wychodzi od opisu bezpośredniego doświadczenia, ale wciąż do niego powraca¹¹.

Jeśli więc fenomenologia jest ze swej istoty powracaniem, nie może dziwić, że od czasu do czasu wstrząsają nią mniejsze lub większe zwroty. Sięgając początków ruchu fenomenologicznego, można je wyraźnie zidentyfikować: jest to zwrot od fenomenologii realistycznej do fenomenologii transcendentnej, od fenomenologii świadomości do fenomenologii przedmiotu, od fenomenologii statycznej do genetycznej, od fenomenologii świadomości do fenomenologii hermeneutyczno-egzystencjalnej i fenomenologii ciała, od fenomenologii istot do fenomenologii świata przeżywanego i dziejów, od ego-fenomenologii do fenomenologii intersubiektywności itp. We współczesnej fenomenologii francuskiej mówi się także o zwrocie teologicznym oraz zwrocie estetycznym¹².

Chociaż ten ostatni wydaje się najnowszą zmianą kierunku, jakiego doświadczył w ostatnim czasie ruch fenomenologiczny, w niniejszym artykule będziemy starali się dowieść, że zwrot estetyczny nie jest jakimś zerwaniem czy też zupełnie nowym rozdziałem w dziejach ruchu fenomenologicznego, lecz powrotem do jego początków. Oczywiście, nie jest naszym zamiarem deprecjonowanie tego, co wnio-

⁸ E. Husserl, *Badania logiczne*, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, t. II/I, s. 119-129; *idem*, *Logika formalna i transcendentna*, s. 18-20.

⁹ E. Husserl, *Doświadczenie i sąd. Badania nad genealogią logiki*, przeł. B. Baran, Fundacja Aletheia, Warszawa 2013, s. 33-34.

¹⁰ *Ibidem*, s. 56-57.

¹¹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 48.

¹² I. Lorenc, *Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania / interpretacje / rozwinięcia*, (red.) J. Migasiński, I. Lorenc, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 45-66.

sła swoim zainteresowaniem kwestiami estetycznymi najnowsza fenomenologia francuska. Zwrot estetyczny ujawnił dotąd nierozpoznane możliwości i znaczenie fenomenologii jako takiej.

Należy jednak odróżniać początki ruchu fenomenologicznego od początku fenomenologii. Historyczne źródła fenomenologii znajdują się w pracach i oddziaływaniu Franza Brentana i jego bezpośrednich uczniów: Carla Stumpfa, Antona Marty'ego, Kazimierza Twardowskiego, Edmunda Husserla, a także w działalności innych nie mniej ważnych myślicieli, jak Theodor Lipps, jego uczeń Alexander Pfänder oraz Max Scheler. Nie licząc tych dwóch ostatnich oraz Husserla, wymienieni myśliciele tworzą prehistorię właściwego ruchu. Tymczasem sam ruch fenomenologiczny zaczął się około roku 1900 od prac i aktywności Husserla i Schelera oraz studentów Husserla i Lippsa, najpierw w Monachium, następnie w Getyndze. O ile nie da się potwierdzić, że historyczne źródła samej fenomenologii tkwią w zainteresowaniach estetycznych wspomnianych myślicieli, którzy tworzyli szkołę Brentana, o tyle jest rzeczą zasadną twierdzenie, że źródła ruchu fenomenologicznego tkwią właśnie w estetyce. Pytaniem jest, czy również problemowe źródła fenomenologii jako takiej, której poszczególne historycznie ukształtowane fenomenologie są pewnymi „konkretyzacjami”, da się odnaleźć w doświadczeniu estetycznym. W swoim sławnym liście do Hugona von Hofmannsthala Edmund Husserl przyrównywał nastawienie fenomenologa do doświadczenia estetycznego, wskazując późniejszym badaczom interesujące możliwości rozwinięcia tego porównania. Realizujący zwrot estetyczny współcześni fenomenologowie francuscy chętnie powołują się nie tylko na ów list, ale także na opublikowane *inedita* Husserla, w których dokonuje on interesujących analiz doświadczenia estetycznego. Kwestią do określenia pozostaje tylko, jak rozumieć ową bliskość fenomenologii i estetyki: czy jest to tożsamość, analogia, podobieństwo, koincydencja, korelacja, czy jeszcze coś innego. Zgodziwszy się, że to właśnie współczesna fenomenologia francuska dokonała najwięcej dla opisanego związku doświadczenia estetycznego i nastawienia fenomenologicznego, pozostawiamy jednak to zagadnienie poza naszym obecnym zainteresowaniem.

Zwrot estetyczny, o którym mowa we współczesnej fenomenologii, nie oznacza jednostronnej próby „estetyzacji” fenomenologii. Raczej w odniesieniu do historyczno-problemowych perypetii XX-wiecznej fenomenologii realizuje on zadanie estetycznego przeorientowania fenomenologii, uwzględniającego jej najbardziej doniosłą problematykę, związaną z opisem niższych, pozateoretycznych pięt życia psychicznego, cielesnością, intersubiektywnością, historią oraz czymś, co można by ogólnie nazwać rehabilitacją materii (zmysłowej). Iwona Lorenc zbiera wspomniane problemy pod hasłem „estetycznego uzgodnienia”¹³. Trzeba wspomnieć również, że wszystkie te problemy pozostawiają otwartą furtkę

¹³ I. Lorenc, *Estetyczne uzgodnienie jako temat współczesnej fenomenologii francuskiej*, [w:] Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia / Zastosowania / Konteksty, (red.) I. Lorenc, P. Schollenberger, M. Salwa, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2012, s. 25-26.

do coraz częstszych spotkań pomiędzy fenomenologią i naukami szczegółowymi, zwłaszcza tymi spod znaku kognitywistyki.

W kontekście badań początków ruchu fenomenologicznego okazuje się jednak, że wspomniana problematyka estetycznego uzgodnienia jest nieświadomym „powtórzeniem” tego, co nurtowało myślicieli w chwili narodzin tego ruchu. Powiadamy „nieświadomym”, jako że pomijając prace francuskich historyków filozofii, trudno odnaleźć w pismach najbardziej wpływowych współczesnych fenomenologów francuskich odwołania do prac przedstawicieli wczesnej fazy ruchu fenomenologicznego, zwłaszcza szkoły monachijskiej. Tymczasem powrót do źródeł udowadnia, że „roz-ruch” fenomenologiczny zaczyna się od zmagania z problematyką estetyczną. Teza ta stoi w poprzek rozpowszechnionym wyobrażeniom początków ruchu fenomenologicznego, wedle których wczesna fenomenologia jest formacją całkowicie zorientowaną na tworzenie filozofii jako ścisłej nauki, a więc w pierwszej kolejności filozofii jako teorii poznania i logiki. Tak jest z pewnością w przypadku wczesnych i dojrzałych prac Husserla. Ten ostatni jednak nie jest jedynym myślicielem, który odpowiada za początek ruchu. To, że opublikowane w latach 1900–1901 *Badania logiczne* zyskały niemalże natychmiastowe uznanie i stały się dokumentem założycielskim nowego ruchu, stało się możliwe dzięki temu, że w Monachium, do którego Husserl przybył po raz pierwszy w roku 1904, działało już blisko od dekady niezmiernie twórcze intelektualnie i kulturowo środowisko uczniów Theodora Lippsa. Poza oficjalnymi zajęciami na uniwersytecie i spotkaniami w Monachijskim Akademickim Towarzystwie Psychologicznym, uczestniczyli oni prężnie w życiu kulturalnym miasta, przesiąkając atmosferą ówczesnej rewolucji artystycznej. Także i oni uprawiali fenomenologię, tyle że obok fenomenologicznej logiki i teorii poznania, ich zainteresowania wzbudzały przede wszystkim kwestie związane z estetyką. Chociaż Lipps, jako psycholog, jest dziś znany w historii fenomenologii w pierwszej kolejności jako negatywny bohater pierwszego tomu *Badani* Husserla – co w dużej mierze przyczyniło się do całkowitej marginalizacji jego znaczenia w dziejach fenomenologii i nowszej filozofii – to jednak trzeba pamiętać o tym, że jeszcze długo przed Husserlem Lipps był ceniony nie tyle za sprawą swoich prac psychologicznych, co przede wszystkim prac z zakresu estetyki. I nie jest to przypadek, że legendarny inicjator ruchu fenomenologicznego, Johannes Daubert, przybył pod koniec XIX w. z Getyngi do Monachium, aby tu – u boku Lippsa, w stolicy Bawarii, nazywanej też Atenami nad Izarą – zacząć swoją filozoficzną karierę od dyskusji wokół fundamentalnych problemów ówczesnej sztuki i estetyki. Monachijski *genius loci* odegrał tu niebagatelną rolę¹⁴.

¹⁴ Kolejne rozdziały niniejszego artykułu są wyciągiem z przygotowywanej do publikacji książki mojego autorstwa pt. *Narodziny fenomenologii z ducha pytania. Johannes Daubert i fenomenologiczny rozruch* (Seria: Biblioteka Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2017).

München leuchtete

Ruch fenomenologiczny narodził się w Monachium. Jednak to nie naukowa renoma Uniwersytetu Ludwika Maksymiliana przyciągała do Monachium z całego świata młodych i zdolnych ludzi, lecz to, co wówczas – na przełomie XIX i XX w. – działo się w monachijskiej kulturze.

W okresie panowania w Bawarii księcia Luitpolda Wittelsbacha (1896–1912), który objął władzę po dwóch odsuniętych od tronu bratankach: Ludwiku II, owym tajemniczo zmarłym Märchenkönig, budowniczym zamków, twórcy bajecznego Neuschwanstein, i jego bracie Ottonie I, Monachium przeżywało prawdziwy kulturalny i gospodarczy renesans¹⁵. W roku 1897 Picasso powiedział, że gdyby miał syna, który pragnąłby zostać artystą, posłałby go na studia nie do Paryża, lecz właśnie do Monachium¹⁶. To ostatnie stało się na przełomie wieków „miastem młodych” (*Stadt der Jugend*) i najważniejszym ośrodkiem artystycznym w Niemczech oraz na świecie¹⁷. O jego rozwoju świadczy chociażby błyskawiczny przyrost liczby mieszkańców, która w roku 1895 wynosiła ok. 410 tys., by dziesięć lat później, w roku 1905, dojść do blisko 540 tys.

Szybko rozwijający się przemysł i komunikacja spowodowały, że Monachium należało do najbardziej rozwiniętych miast Niemiec. Jednakże nie to czyniło go interesującym dla tysięcy młodych ludzi, którzy przybywali do Monachium, by żyć, uczyć się i tworzyć. Panujący wówczas *Zeitgeist* dobrze oddaje tytuł wspomnień monachijskiego pisarza i animatora sztuki Georga Fuchsa (1868–1949): *Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende*. Tym, co – według Fuchsa – przyciągało młodych do Monachium, był swego rodzaju *Lebenshunger*, *Lebensdrang*, *Lebenlust* i *Glückdurf*, poszukiwanie wyzwolenia od jałowości i bezduszości codziennego życia.

To, co urodzona pomiędzy 1870 a 1900 rokiem generacja, nie tylko w Niemczech, lecz w całej środkowo-północnej Europie odczuwała jako skołtunienie i przeciw czemu namiętnie się buntowała, było jedynie wywołanym przez upadek szczerej, staroświeckiej kultury w nowoczesnych cywilizacjach tego świata, stanem duchowego wyjałowienia, martwoty, braku fantazji i formy publicznego życia, osobistego otoczenia i w zasadzie całej egzystencji.¹⁸

Młode pokolenie miało świadomość, że Stare uległo wyczerpaniu i że oto świat stoi u progu Nowego. Mimo ogromnego postępu cywilizacyjnego, jaki

¹⁵ „So ist das Vierteljahrhundert seiner Regentschaft (1886–1911) tatsächlich die Periode gewesen, in welcher Kunst-München seiner höchsten Blütenstand erreichen sollte“ – pisze G. Fuchs (*idem*, *Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende*, Verlag Georg D.W. Callwen, München 1936, s. 63).

¹⁶ *Pablo Picasso: A Retrospective*, (ed.) W. Rubin, New York 1980, s. 18. Cyt. za: M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2014, s. 147.

¹⁷ Jak pisze K. Schuhmann: „Around the turn of century Munich was no doubt the most important and roaring town of art in Germany“ (*idem*, *Philosophy and Art in Munich around the Turn of the Century*, „Poznań Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities“, 1997, vol. 54, s. 41).

¹⁸ G. Fuchs, *op. cit.*, s. 19.

wówczas przeżywała Bawaria, atmosfera panująca w Monachium daleka była od chłodu wielkoprzemysłowych miast (np. Berlina). Za sprawą osób przybywających do miasta z różnych stron Niemiec i Europy (*Stadt der Fremden*), panowała w nim atmosfera względnej równości i wolności¹⁹. To, co napływowo łączyło się z lokalną kulturą, która znana była (i jest) ze swego zamiłowania do folkloru i ludyczności (*Wiens, Weißwurst*). W tej sytuacji Monachium stało się na przełomie wieków miejscem nowego otwarcia, które było widoczne zwłaszcza w obrębie sztuki. Nie od razu, rzecz jasna, i nie jako rewolucja. Jeszcze pod koniec lat 80. XIX w. panowała w Monachium sztuka mocno osadzona w estetyce i filozofii XIX w., w których dominującą rolę odgrywało myślenie historyczne. Największe i najbardziej znamienite budowle drugiej połowy XIX w. projektowane były w konwencji neoklasycystycznej, neogotyckiej i neorenesansowej. W obrębie muzyki najważniejszą postacią, której twórczość zaważyła na rozwoju nie tylko monachijskiej kultury muzycznej, był oczywiście Richard Wagner (1813–1883), przyjaciel i ulubiony kompozytor Ludwika II. Dzięki jego mecenatowi kompozytor nie tylko miał do dyspozycji dom w Monachium, gdzie urodziła się jego córka Isolda, ale także w Monachium 10 czerwca 1865 r. odbyła się prapremiera jego *Tristana i Isoldy*. Czołowym przedstawicielem monachijskiego malarstwa historycznego był „książę malarzy”, Franz von Lenbach (1836–1904). Jako portrecista osobistości ówczesnego świata: książąt bawarskich (Ludwika I i Ludwika II), papieża Leona XIII, jako przyjaciel i portrecista (namalował 80 portretów!) Ottona von Bismarcka, Lenbach aż do swojej śmierci uważany był za postać numer jeden monachijskiej sztuki. Mając wśród swoich sympatyków regenta Luitpolda, Lenbach stał na czele twórców malarstwa realistycznego i historycznego, którzy zorganizowani wokół Münchener Künstlergenossenschaft (MKG), potwierdzali swoją dominację z pozycji instytucji. Zmiany nastąpiły w roku 1892, kiedy to blisko stuosobowa grupa twórców postawiła wystąpić z MKG i założyła własne towarzystwo artystyczne pod nazwą Verein Bildender Künstler Münchens e. V., która później od łacińskiego słowa *secessio* (wystąpienie, wycofanie się) zainicjowała nowy ruch artystyczny, znany w Niemczech jako *Jugendstil*, a gdzie indziej jako *art nouveau*.

[...] [Secesja], z jednej strony świętowana jako „nastanie” nowoczesności oraz jako pierwszy i ostatni całościowy styl po baroku, z drugiej zbywana jako „piekło ornamentów”, kicz i artystyczne rzemiosło. Estetyka secesji jest estetyką sprzeciwu [...].²⁰

Czołowym przedstawicielem monachijskiej secesji był przede wszystkim Franz von Stuck (1863–1928), który, wedle określenia Heinricha Manna, w przeciwieństwie do Lenbachowskiego neorenesansu historycznego, reprezentował „renesans historyczny”, i który znany jest zwłaszcza ze swojej niezwyklej willi przy

¹⁹ *München um 1900*, (Hrsg.) M. Gasser, Hallvag Verlag, Bern 1977, s. 55.

²⁰ G. Fahr-Becker, *Jugendstil*, Könemann Verlag, Köln 1996, s. 7.

Prinzregentenstraße. Charakterystyczne dla secesji łączne traktowanie malarstwa, rzeźby, architektury i sztuki użytkowej, synteza, która pozostaje jakimś echem Wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerk*, widoczna jest zwłaszcza w pracach projektantów i dekoratorów Hermanna Obrista (1862–1927) i Richarda Riemerschmida (1868–1957), architektów i designerów Petera Behrensa (1868–1940), Bruna Paula (1874–1968) i Augusta Endella (1871–1925). Ten ostatni studiował u Theodora Lippsa i na podstawie jego *Einfühlungstheorie* stworzył własną koncepcję estetyczną²¹. Poza kilkoma nazwiskami, jak np. Ottona Eckmanna (1865–1902), trudno dziś wskazać na malarzy charakterystycznych dla monachijskiego *Jugendstil*. Przede wszystkim dlatego, że w poszukiwaniu możliwych mecenatów prawie wszyscy bardzo wcześnie opuścili miasto na rzecz większych ośrodków albo też zwrócili się ku innym kierunkom oraz sztuce użytkowej i architekturze. Z pewnością jednak nie można pominąć najważniejszych założycieli monachijskiej secesji, wśród których byli m.in. znany później jako przedstawiciel niemieckiego impresjonizmu Max Liebermann (1847–1935), Reinhold Lepsius (1857–1922), Wilhelm Trübner (1851–1917), Lovis Corinth (1858–1925) czy portrecista Hugo von Habermann (1849–1929). Do nieco młodszych artystów, którzy studiowali w Monachium pod koniec lat 90. XIX w. i którzy, wychodząc z klimatu tamtych lat, dokonali już nie otwarcia nowego kierunku, lecz prawdziwej rewolucji w sztuce XX w., należeli malarze skupieni wokół *Der Blaue Reiter*: Wasilij Kandynski (1866–1944), Alexej Georgewitsch von Jawlensky (1864–1941), Franz Marc (1880–1916) i Paul Klee (1879–1940). O czym jednak należy szczególnie pamiętać, mówiąc o sztuce monachijskiej, to że pod koniec XIX w. stosunek młodej sztuki do starej nie miał oznak rewolucji, lecz współistnienia, w którym to, co historyczne i klasyczne, łączyło się z nowymi rozwiązaniami, charakterystycznymi dla epoki węgla, stali, betonu i szkła.

Najbardziej wyrazistym miejscem spotkań ówczesnej elity, nie licząc kawiarni i restauracji, były monachijskie salony, spośród których największą sławę zyskały domy Elzy i Maxa Bernsteinów, Herty Koenig oraz znanych ze swojego zaangażowania w rozwój ruchu nacjonalistycznego Elzy i Hugona Bruckmannów. Forum twórczości i wymiany ideowej, poza wspomnianymi salonami oraz licznymi kawiarniami, do których uczęszczał również Daubert, stanowiły dwa lewicujące, bogato ilustrowane czasopisma satyryczne: wydawane przez Georga Hirtha (1841–1916) *Jugend* (od którego wziął nazwę cały kierunek) oraz wydawane przez Alberta Langena (1869–1909) *Simplicissimus*. Nie było w Monachium artysty, który w ten lub inny sposób nie współpracowałby z jednym z tych czasopism. Chociaż nazwa *Jugendstil* zawdzięcza swój rodowód pierwszemu, to jednak to *Simplicissimus* stał się forpocztą nowego ruchu artystycznego. Obok licznych prowokacji i skandali, z których największy w roku 1898 zakończył się karą więzienia

²¹ A. Endell, *Vom Sehen: Texte 1896–1925 über Architektur, Formkunst und „Die Schönheit der grossen Stadt“*, Birkhäuser, Basel 1995.

dla Heinego i Wedekinda, może pochwalić się on bogatą listą znanych i cenionych pisarzy. Na jego łamach publikowali swoje prace m.in. wspomniany malarz, grafik i pisarz Thomas Theodor Heine (1867–1948), pisarz Ludwig Thoma (1867–1921), pisarz, dramaturg i aktor Frank Wedekind (1864–1918), a także bracia Heinrich (1871–1950) i Thomas Mann (1875–1955). To właśnie dzięki temu ostatniemu Monachium zawdzięcza określenie, które przeszło do historii: *München leuchtete*²². Krąg artystów skupiony wokół wydawcy Langena był tylko jednym z wielu „towarzystw”, które spotykały się w Monachium, a ściślej w Schwabing – monachijskim *Montparnasse*. Słowo ‘schwabing’ stało się nawet określeniem pewnego „artystycznego” stylu życia. Jedną z najważniejszych była grupa skupiona wokół poety i estety Stefana George’a (1868–1933). Pod jego silnym wpływem pozostawał wspomniany Hofmannsthal. Sam George był blisko związany z innym ważnym kręgiem monachijskiej kultury, z tzw. Kosmnikami (*die Kosmiker*), do których należeli mistyk Alfred Schuler (1865–1923), Ludwig Klages (1872–1956) i Karl Wolfskehl (1869–1948). Niech listę literackich potęg tego okresu, które mieszkaly, studiowały i tworzyły przez pewien czas w Monachium, zamknie młody Rainer Maria Rilke (1875–1926), który m.in. tutaj, w stolicy Bawarii, rozkochany w blisko piętnaście lat starszej Lou Andreas-Salomé (1861–1937), pisał fragmenty swojego *Stunden-Buch* – jednego z najważniejszych dzieł literackich i „teologicznych” *Jugendstil*.

Sztuka *fin de siècle*’u i fenomenologia

Interesujące byłoby przebadanie, na ile wczesna fenomenologia podziela w swoim ogólnym nastawieniu i ideach pewne elementy stylistyki secesyjnej. Czy takie motywy charakterystyczne dla secesji, jak ciągła, poskręcana, wijąca się linia, dekoracyjność, odejście od techniki światłocienia, a także jej otwarte wystąpienie przeciwko akademizmowi, naturalizmowi i historycyzmowi czy zniesienie różnicy między sztukami pięknymi i sztukami użytkowymi – znajduje jakieś analogie w pracy fenomenologa? O ile temat „fenomenologia i secesja” nie doczekał się jeszcze należytej uwagi, istnieje wiele prób konfrontacji fenomenologii z innymi kierunkami sztuki modernistycznej: impresjonizmu, ekspresjonizmu czy kubizmu. Zwróćmy tylko uwagę na związek jednego z nich z fenomenologią, za to najważniejszego, bo inicjującego XIX-wieczny przewrót w sztuce jako takiej, mianowicie impresjonizmu.

²² Th. Mann, *Glaudius Dei aus »Tristan. Sechs Novellen«*, S. Fischer Verlag, Berlin 1903: „München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrüntem und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages”.

Można go rozumieć zarówno jako kierunek artystyczny, jak i pewną epokę czy sposób artystycznego tworzenia. W spuściźnie Johanna Dauberta, który odpowiada za upowszechnienie i pierwsze (realistyczne) interpretacje *Badań logicznych* w środowisku Monachijczyków oraz za ich kontakty osobiste z Husserlem – co doprowadziło ostatecznie do zawiązania grupy miłośników Husserlowskiej fenomenologii i stworzenia podwalin fenomenologicznej „szkoły” – istnieją dwie pochodzące mniej więcej z tego samego okresu (1906–1907) notatki, wskazujące na jego zainteresowanie impresjonizmem w kontekście namysłu nad istotą fenomenologii.

W jednej z nich Daubert powołuje się na pracę wybitnego historyka i krytyka sztuki Juliusa Meiera-Graefego (1867–1935), który był gorącym orędownikiem i popularyzatorem impresjonizmu i postimpresjonizmu²³. W nawiązaniu do jego pracy pt. *Impressionisten: Guys Manet, Van Gogh, Pissaro, Cézanne*²⁴ podkreśla on, po pierwsze, doniosłość koloru dla impresjonistów, który jest traktowany jako całkowicie niezależny od materialności rzeczy. Istnieje tu tylko „kolorowy welon rzeczy” (D I 11/203)²⁵. Po drugie, zwraca uwagę na nastrój, którego kształtowanie jest właściwym celem tego malarstwa. Odejście od malowania ostrych konturów i struktury rzeczy dokonuje się na rzecz otoczenia, w czym Daubert za Meierem-Graefem dostrzega wyraźnie polityczny kontekst. Chodzi o socjalizm i teorię otoczenia²⁶. Ale – zaznacza Daubert – nie wiadomo, co tu jest dla czego przyczyną, a co skutkiem. Jest to wszak kwestia fundamentalna dla „historycznego rozumienia”.

W drugiej z notatek, datowanej na luty 1906 r., Daubert przedstawia tezę, wedle której ducha nowoczesności tworzy impresjonizm *in sensu largo*. Jako kierunek w sztuce impresjonizm zrywa z takim przedstawianiem przedmiotu, które faworyzuje jego realność, materialność, wsobność, w zamian zaś przedstawia przedmiot jako uwikłany w sieć relacji zmysłowych pomiędzy nim a otoczeniem (oświetlenie) oraz postrzegającym go podmiotem. „Malarz ogląda przedmioty jedynie o tyle (*sofern*), o ile są one dostępne dla jego oka” (D I 15/58). W impresjonizmie przedmiot traci swoją niezależną od okoliczności trwałość i substancjalność,

²³ J. Meier-Graefe działał także na rzecz *Jugendstil*. W roku 1893 w Monachium ufundował wpływe czasopismo pt. „Dekorative Kunst”. Przypomniał też światu malarstwo El Greco oraz po raz pierwszy udostępnił szerszej publiczności prace Caspara Davida Friedricha. Znany był też jako ekspert malarstwa van Gogha. Krótki portret Meier-Graefe zob. M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesności*, przeł. J. Łoziński, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2015, s. 71 i n.

²⁴ J. Meier-Graefe, *Impressionisten: Guys, Manet, Van Gogh, Pissarro, Cézanne, mit einer Einleitung über den Wert der französischen Kunst und sechzig Abbildungen*, Piper, München 1907.

²⁵ Odnośnie do prac Dauberta, w dalszej części niniejszego artykułu, cytować będę jego notatki na podstawie transkrypcji Karla i Elisabeth Schuhmannów oraz Reinholda Smida, które znajdują się w Bayerische Staatsbibliothek w Monachium w katalogu *Daubertiana*. Numeracja teczek pochodzi od E. Avé-Lallemanta: *idem, Die Nachlässe der Münchener Phänomenologen in der Bayerischen Staatsbibliothek* (Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Monacensis, tomus X, pars I), Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1975, s. 125-138. Ze względu na dużą ilość odniesień do prac Dauberta, używać będę w tekście głównym oznaczeń, których symbolika przywołuje wspomniany katalog Avé-Lallemanta.

²⁶ *Ibidem*, s. 123, 127, 143, 146. Por. R. Smid, *Forschungsbericht zu Daubertiana A I 11 „Erkenntnistheorie”, Daubertiana*, (maszynopis) sygnatura w Bayerische Staatsbibliothek: E I 11/LIII-LIV.

przestaje być nośnikiem własności, staje się natomiast splotem barw i refleksów widzianych przez ludzkie oko (*sofern* – o ile). Tę charakterystykę impresjonizmu można zastosować do całej ówczesnej sztuki. Daubert pisze:

Co oznacza teraz owa wspólnotowość oglądu-o ile (*Sofern-Betrachtung*)?

1. Rozkład (*Auflösung*) powiązania świata przedmiotów. To, co uchwycone zostaje wyrwane z kontekstu nawyku oraz funkcji, którą posiada w zwykłym obrazie świata, ze swojej pozycji jako cel lub środek, jako przyczyna i skutek itd.

2. Wraz z tym rozkład ujmującego podmiotu. Już nie cały człowiek, który zajmuje się przedmiotami jako zamknięta indywidualność (osobowość lub kulturowy typ). Raczej jako człowiek, o ile widzi, czuje, odczuwa napięcie itd. (D I 15/59)

Choć Daubert nie rozwija przytoczonych spostrzeżeń, zarówno na podstawie znajomości filozoficznych podstaw impresjonizmu, jak i pozostałych jego wypowiedzi, można domniemywać, iż oceniał on to zjawisko dwuznacznie. Z jednej strony, jego analizy, np. postimpresjonistycznego malarstwa Henri de Toulouse-Lautreca, świadczą o tym, że doceniał nowatorskie tendencje obecne w ówczesnej sztuce. W końcu impresjonizm, podobnie jak później fenomenologia, wzywa do powrotu do świata i przedstawiania go w takiej postaci, w jakiej się go naprawdę widzi, a nie w takiej, w jakiej powinno się go widzieć (zgodnie z zasadami sztuki). Impresjonizm, podobnie jak fenomenologia, zwraca uwagę na sposób dania przedmiotów zmysłowych, próbuje oddać je tak, jak są przedteoretycznie doświadczane – biorąc pod uwagę zarówno perspektywę widza, jak i otoczenie. Z drugiej strony, zastrzeżenia Dauberta pod adresem impresjonizmu może budzić owa redukcja doświadczającego świat człowieka do obserwatora tego, co się dzieje. W ten sposób powstaje swego rodzaju rozczepienie w podmiocie, które może prowadzić do niebezpiecznej w konsekwencji duplikacji Ja na Ja empiryczne (całego człowieka) i Ja obserwujące (idealne, transcendentalne itd.). To, z czym Daubert – z czysto filozoficznych względów – na pewno nie mógł się pogodzić, to charakterystyczny dla impresjonizmu pogląd, iż podstawowym budulcem naszego doświadczenia jest masa wrażeń zmysłowych i to ona wiedzie pierwszeństwo w naszej relacji ze światem zewnętrznym. Prowadzi to m.in. do subiektywizmu, szkieletowości i deformacji prezentowanych przedmiotów. Swoje filozoficzne podwaliny impresjonizm zawdzięcza przede wszystkim empiriokrytycyzmowi (R. Avenarius, E. Mach), według którego – jak wiadomo – podstawowymi elementami świata są właśnie wrażenia zmysłowe²⁷.

Narodziny impresjonizmu w szczególności, a rozwój sztuki przełomu XIX i XX w. w ogóle, stanowił ogromne wyzwanie dla ówczesnej estetyki. W obliczu gwałtownych zmian w sztuce, które doprowadziły do podważenia i odrzucenia tradycyjnych, niekiedy, wydawałoby się, odwiecznych wzorców i sposobów jej rozumienia, filozoficzna estetyka tamtego okresu, zwłaszcza ta o ambicjach

²⁷ J. Hryńczuk, *Estetyka fin des siècle'u w Niemczech i Austrii*, Wyd. „Śląsk”, Katowice 1974, s. 81 i n. Por. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Verlag von Gustav Fischer, Jena 1900 (2), s. 21-22.

normatywnych, przechodziła wyraźny kryzys. O jego kształcie zdecydował także, z jednej strony, rozwój naukowej historii sztuki, z drugiej – fakt powstania i szybkiego rozwoju estetyki eksperymentalnej, która, korzystając z metod ówczesnej fizyki, fizjologii i naukowej psychologii, niemal całkowicie skupiła swoje zainteresowania na badaniach procesów mózgowych i przeżyć psychicznych. Stare kategorie estetyczne wydawały się niemal całkowicie nieprzydatne.

W XIX w. psychologia bez reszty zdominowała badania z zakresu estetyki, tak że pytanie o dzieło sztuki za każdym razem redukowano do pytania o przeżycia estetyczne. Można by zaryzykować nawet stwierdzenie, że psychologizacja poszczególnych dyscyplin filozoficznych rozpoczęła się od estetyki, że, innymi słowy, estetyka ma w sobie coś takiego, co niejako najłatwiej poddaje się psychologicznemu i psychologizycznemu opracowaniu. Być może wynika to m.in. z dwoiściego charakteru „tego, co estetyczne”, na co jeszcze zwraca uwagę Daubert (D I 9/203). W tradycji niemieckiej (Alexander Gottlieb Baumgarten, Immanuel Kant) estetyka uchodzi w pierwszej kolejności za „naukę o zmysłach”, a następnie za teorię piękna.

Badania logiczne Edmunda Husserla okazały się w tym kontekście przełomowe, zarówno ze względu na swoją krytykę psychologizmu, antropologizmu i materializmu, jak również wypracowanie podstaw poznania przedmiotów idealnych. „Znaczenie tego dzieła dla fenomenologicznej estetyki leżało w metodzie”²⁸. Fenomenologia wskazała możliwość filozoficzno-naukowego powrotu do badań przedmiotu estetycznego – bez konieczności sprowadzania jego zawartości do tego, co psychiczne. Od początku fenomenologia i sztuka pozostawały ze sobą w ścisłym związku – niezależnie zresztą od tego, co *explicite* można było na ten temat wyczytać w pismach Husserla.

W *Wykładach z estetyki* Ingarden wyraził przekonanie, że chociaż „Husserl sam, jak wiadomo, nigdy się estetyką nie zajmował i nie miał raczej dostępu do tych zagadnień, jednakowoż jego ogólna pozycja teoretyczna otworzyła drogę do zajmowania się nimi”²⁹. Jest to dość powszechna opinia o Husserlu, *de facto* jednak nie znajduje ona potwierdzenia zarówno w pismach, jak i biografii Husserla. Owszem, Husserl nigdy nie poświęcił kwestiom estetycznym ani osobnej rozprawy, ani wykładu – jak mówią Gabriele Scaramuzza i Karl Schuhmann, Husserl żywił wobec estetyki jedynie marginalne zainteresowanie³⁰ – nie znaczy to jednak, że „nigdy się estetyką nie zajmował i nie miał raczej dostępu do tych zagadnień”. Najnowsze badania w tej kwestii pokazują, że Husserl przez cały czas żywił zainteresowanie estetyką³¹. Istnieje wiele interesujących przykładów jego bogatej kultury (humanistycznej), na którą składały się – oprócz doświadczeń z zakresu nauki i religii –

²⁸ G. Scaramuzza, K. Schuhmann, *Ein Husserlmanuskript über Ästhetik*, „Husserl Studies”, 1990, 7, s. 168.

²⁹ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, PWN, Warszawa 1981, s. 167.

³⁰ G. Scaramuzza, K. Schuhmann, *op. cit.*, s. 166.

³¹ Na temat Husserlowskiej estetyki por. R.-N. Kurg, *Edmund Husserl's Theory of Image Consciousness, Aesthetic Consciousness, and Art*, praca doktorska obroniona na Uniwersytecie we Fryburgu szwajcarskim, 14.10.2014.

także przeżycia o charakterze estetycznym, związane z malarstwem, literaturą czy muzyką. Z pewnością sytuacja ta nie była w tamtych czasach niczym osobliwym; wynikała ona raczej z humanistyczno-estetycznego modelu kształcenia, który panował wówczas w Niemczech³². Tak czy owak można z pewną dozą prawdopodobieństwa powiedzieć, że nie byłoby fenomenologii w jej historycznie zaistniałym kształcie, gdyby nie doświadczenia i przykłady, jakie jej twórcy zawdzięczali sztuce. Wystarczy w tym miejscu wspomnieć chociażby o muzyce jako wzorcu rozumienia świadomości czasu³³. Także historia związku Husserla z Daubertem ma swój estetyczny epizod. Jedną z notatek Dauberta pt. *Ästhetische Objektivität* jest zapisem rozmowy Husserla, jaką przeprowadził on w roku 1906 w Getyndze z Daubertem i Aloysem Fischerem.

Wczesna estetyka fenomenologiczna miała wielu wybitnych reprezentantów³⁴. Wspomnieliśmy o Husserlu, jednak, być może, w pierwszej kolejności wśród myślicieli starego pokolenia, którzy wnieśli największe zasługi dla powstania fenomenologii i ruchu fenomenologicznego i z a r a z e m przyczynili się do rozwoju estetyki, należałoby wymienić Theodora Lippsa. Wpisał się on do historii estetyki (i nie tylko) przede wszystkim za sprawą swojej wpływowej koncepcji wczucia (*Einfühlung*)³⁵. Koncepcja Lippsa stanie się jednym z najważniejszych punktów odniesienia w dyskusjach z zakresu estetyki przełomu XIX i XX w.³⁶ Nie należy zapominać także o innych myślicielach bardziej lub mniej związanych z fenomenologią. Choćby o Carlu Stumpfie, którego badania z zakresu psychologii słyszenia i muzyki stanowią wzór dla późniejszych badań zjawisk psychoakustycznych, także tych podejmowanych w ramach fenomenologii³⁷.

Estetyka cieszyła się też ogromną popularnością wśród przedstawicieli młodszego pokolenia fenomenologów. Powiedzieliśmy, że ogromne znaczenie

³² D. Depew mówi nawet o tym, że estetyka pełniła w Niemczech tamtych czasów centralną rolę w konstrukcji narodowej tożsamości, co z kolei związane było z kultywowaniem tradycji niemieckiego romantyzmu. Analogicznie mówi się o silnych związkach polskiej tożsamości narodowej z polską sztuką romantyczną. Por. D. Depew, *Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept*, „Poroi. An Interdisciplinary Journal of Rhetorical Analysis and Invention”, 2005, vol. 4, issue 1, s. 99.

³³ Przykład melodii jest ulubioną egzemplifikacją Husserla. Por. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1989.

³⁴ Por. *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, (eds.) H.-R. Sepp, L. Embree, Springer, Dordrecht – Heidelberg – New York – London 2010, s. XVIII–XXII.

³⁵ Poświęćmy jej dalej nieco więcej miejsca.

³⁶ W jednej z pierwszych polskich książek poświęconych teorii estetycznej Lippsa ks. L. Rudnicki pisał: „Żaden z estetyków nie zdołał tak obszernie, tak wszechstronnie opracować teorii wczuwania się, jak tego dokonał Lipps” (*idem, Estetyka Th. Lipps'a*, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1911, s. 11). Do najważniejszych prac estetycznych Lippsa należą: *Der Streit über die Tragödie*, Voss, Hamburg 1891; *Komik und Humor*, Verlag von L. Voss, Hamburg und Leipzig 1898; *Ästhetische Einfühlung*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 1900 (22), s. 415-450; *Zur Theorie der Melodie*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 27 (1902), s. 225-263; *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Verlag von L. Voss, Hamburg – Leipzig 1903–1906, 1-2 Bd.; *Zur Einfühlung*, W. Engelmann, Leipzig 1913.

³⁷ C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1883–1890, 1-2. Bd. Inne prace Stumpfa z dziedziny psychologii muzyki to: *idem, Die pseudo-aristotelischen Probleme der Musik*, Reimer, Berlin 1897.

dla wykształcenia się tych estetycznych zainteresowań był opisany wcześniej monachijski *genius loci*³⁸. To właśnie tu wybijają estetyczne źródła ruchu fenomenologicznego.

Wśród uczniów Lippsa i Husserla w pierwszej kolejności należy wymienić Moritza Geigera³⁹. Zagadnienie estetyki rytmu badał rówieśnik Dauberta, Max Ettliger, w pracy doktorskiej, pisanej pod kierunkiem Lippsa⁴⁰. Z problemem melodii mierzył się z perspektywy fenomenologicznej Fritz Weinmann, który na początku XX w. studiował muzykę i pod koniec roku 1903 napisał pracę doktorską u Lippsa⁴¹. Z kręgu uczniów Lippsa wywodzi się przyjaciel Dauberta, Wolf Dohrn⁴², oraz Theodor Conrad, który w swej pracy doktorskiej, chcąc określić obszar przedmiotowy estetyki, poszukiwał definicji tego, co estetyczne⁴³. Estetyką zajmował się również inny uczeń Lippsa, wspomniany już wcześniej Aloys Fischer, prywatny nauczyciel w domu Adolfa von Hildebranda⁴⁴. Z kolei Waldemar Conrad podjął szerokie i pionierskie badania „przedmiotu estetycznego”⁴⁵. W roku 1924 we Fryburgu doktoryzował się u Husserla na podstawie pracy o fenomenologii dzieła plastycznego znany ze swojej encyklopedycznej erudycji Fritz Kaufmann⁴⁶. W swojej koncepcji dzieła sztuki daleko wychodził on poza aparat „klasycznej” fenomenologii, przywołując tradycję niemieckiego idealizmu, filo-

³⁸ H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Verlag von Martinus Nijhoff, The Hague 1960, s. 172.

³⁹ M. Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, Bd. 1, 1913, s. 567-684; *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist Verlag, Leipzig 1928; i wydane pośmiertnie: *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik. Gesammelte, aus dem Nachlass ergänzte Schriften*, (Hrsg.) K. Berger und W. Henckmann, Wilhelm Fink Verlag, München 1976.

⁴⁰ M. Ettliger, *Zur Grundlage einer Ästhetik des Rhythmus*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 1900, 22, s. 161-240.

⁴¹ Praca doktorska F. Weinmanna: *Zur Struktur der Melodie*, Verlag von J.A. Barth, Leipzig 1904.

⁴² W. Dohrn, *Die künstliche Darstellung als Problem der Ästhetik. Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik, mit einer Anwendung auf Goethes Werther*, Bd. X. *Der Beiträge zur Ästhetik*, (Hrsg.) Th. Fischer, K.M. Werner, Verlag von L. Voss, Hamburg – Leipzig 1907.

⁴³ Th. Conrad, *Definition und Forschungsgehalt der Ästhetik*, Bergzabern 1909 (Inauguraldissertation).

⁴⁴ Pod kierownictwem Th. Lippsa i H. Grauerta napisał on w 1907 roku rozprawę habilitacyjną pt. *Untersuchungen über den ästhetischen Wert*. Na temat licznych prac estetycznych Fischera por. G. Scaramuzza, *Aloys Fischer: An Introduction*, „Axiomathes”, December 1997, Vol. 8, Issue 1, s. 181-190.

⁴⁵ W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 1908-1909, Heft 3, s. 71-118, 469-511, Heft 4, s. 400-455.

⁴⁶ Cf. F. Kaufmann, *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen*, 1925. Pełna akceptacji opinia Husserla rozprawy doktorskiej Kaufmanna znajduje się w trzeciej części jego *Briefwechsel*: E. Husserl, *Briefwechsel*, Seria: *Husserliana. Dokumente*, Band III. Teil III: *Die Göttinger Schüler*, (ed.) K. Schuhmann, Kluwer Academic Publishers, The Hague 1994, s. 351-353. Do pozostałych prac estetycznych Kaufmanna należą: *Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung*, [w:] Festschrift Edmund Husserl zum 70 Geburtstag gewidmet, Max Niemeyer Verlag, Halle 1929, s. 191-223; *Der Mensch in Philosophie und Dichtung unserer Tage*, „Morgen”, 1930, Jg. 6, s. 157-170; *Kunst und Religion*, [w:] Bruno Schindler (ed.), *Occident and Orient. Being Studies in Semitic Philology and Literature, Jewish History and Philosophy and Folklore in the Widest Sense*, Taylor's Foreign Press, London 1936, s. 295-305; *Art and Phenomenology*, [w:] M. Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1940, s. 187-202; *Thomas Mann and Nietzsche*, „Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur”, 1944, Nov., s. 345-350; oraz wydane pośmiertnie: *Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Kohlhammer, Stuttgart 1960.

zofii życia i wczesnej myśli Heideggera. W stronę metafizyki szedł również Oscar Becker, wskazując, że istotą tego, co wartościowe estetycznie wyznacza kruchość (*Fragilität*), a doświadczenie estetyczne dzieje się w skoku (*Sprung*)⁴⁷. Wreszcie należy wspomnieć, że w roku 1931 pojawiła się niezmiernie ważna praca Romana Ingardena pt. *Das literarische Kunstwerk*⁴⁸.

Johannes Daubert i spór o istotę doświadczenia estetycznego

To, co się działo w polu estetyki w pierwszych dekadach działalności intelektualnej członków ruchu fenomenologicznego, jest dobrze udokumentowane. Wymienieni wyżej autorzy i ich prace z zakresu estetyki fenomenologicznej nie pozostawiają wątpliwości, że od początku ruchu doświadczenie estetyczne cieszyło się dużym zainteresowaniem. Czy jednak to samo można powiedzieć o fenomenologii w czasach zawiązywania się ruchu, kiedy praca Husserla nie została jeszcze rozpoznana jako „dzieło przełomu”? Okazuje się, że, i owszem, czas powstania ruchu wypełniały ożywione dyskusje wokół istoty doświadczenia estetycznego. Widać to wyraźnie chociażby na podstawie pierwszych, nigdy nieopublikowanych, młodzieńczych rękopisów wspomnianego inicjatora ruchu fenomenologicznego, Johanna Dauberta.

Droga Dauberta do fenomenologii rozpoczyna się – jak w przypadku wspomnianych wyżej fenomenologów – od badań z zakresu estetyki. Pierwsze trzy semestry Daubert studiował na uniwersytecie w Getyndze, gdzie uczęszczał na zajęcia estetyka i historyka sztuki Roberta Vischera. Jednak to artystyczna atmosfera Monachium ostatecznie zadecydowała o tym, że postanowił on spędzić resztę swych studenckich lat nad Izarą. Jak w wielu innych wypadkach swoje poglądy (tym razem) estetyczne Daubert wygłaszał przy okazji polemiki z innymi myślicielami. Nie bez znaczenia dla ustalenia jego idei są również jego komentarze do dzieł literackich (Dostojewski, Ibsen, Maeterlinck, Morgenstern, Hofmannsthal) muzycznych (Mozart, Beethoven, Wagner, Czajkowski, Richard Strauss) czy plastycznych (H. de Toulouse-Lautrec). Notatki Dauberta pozwalają uświadomić sobie, z jakimi estetycznymi problemami i ich rozwiązaniami zmagало się pierwsze pokolenie ruchu fenomenologicznego.

Krytyka estetycznej koncepcji kojarzenia i naśladownictwa

W semestrze zimowym 1896/1897 Daubert rozpoczął studia filozofii i języków nowożytnych na uniwersytecie w Getyndze, które przerwał po trzech semestrach,

⁴⁷ O. Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, „Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung”, 1929, 10 (Suppl.), s. 27-52.

⁴⁸ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1931.

przenosząc się najpierw do Lipska, następnie do Monachium (C I 2). Podczas trzech semestrów spędzonych w Getyndze Daubert był uczestnikiem m.in. wykładów z historii włoskiej plastyki, malarstwa i architektury Roberta Vischera (1847–1933). O treści tych wykładów można się przekonać na podstawie zachowanych zeszytów Dauberta (A II 6). Najważniejszą koncepcją Vischera była estetyczna teoria *Einführung*, rozwijana później przez Theodora Lippsa⁴⁹. Sam Vischer zaczerpnął ją od swego ojca, Friedricha Theodora Vischera (1807–1887), pisarza, teoretyka literatury i filozofa, znanego m.in. z koncepcji „złośliwości rzeczy martwych” (*Die Tücke des Objekts*) (powieść *Auch Einer*). Na jednym z ćwiczeń prowadzonych przez R. Vischera, 10 lutego 1898 r., Daubert wygłosił odczyt, w którym najpierw przedstawił pracę *Über die Möglichkeit einer normativen Ästhetik* Hermanna Fleischera⁵⁰, a następnie poddał ją krytyce (A I 15/3-20). Według Schuhmanna to młodzieńcze wystąpienie zawiera już zręby podstawowych założeń estetycznych Dauberta, którym pozostał on do pewnego stopnia wierny także w okresie swoich studiów nad fenomenologią (Husserla)⁵¹.

Nie możemy w tym miejscu śledzić Fleischerowskich rozważań⁵². Bardziej interesujące jest w tym momencie to, w jakim kierunku szła Daubertowska recepcja pracy Fleischera. Rozpoczyna on swoją krytykę koncepcji Fleischera od kurtuazyjnego przyznania, że właściwie autor „poprawnie i pewnie” wywiązał się ze swego zadania. Pomylił się tylko w jednym punkcie – który w istocie przesądza o całym przedsięwzięciu. Chodzi mianowicie o stosunek fundowania pomiędzy asocjacją i wczuwaniem. To właśnie w tym miejscu – na problemie stosunku wczucia i asocjacji oraz hegemonii asocjacji w życiu psychicznym – spoczywa ciężar jego krytycznych uwag, które – co interesujące – powtórzy on i rozwinie blisko 15 lat później (cf. A I 13). Krytykując rozważania Fleischera, Daubert stoi na stanowisku Vischera, który uważa, iż przeżycie estetyczne ufundowane jest w akcie wczuwania, nie zaś kojarzenia. Daubert:

Leżące w doświadczeniu asocjacje zostają połączone w naszym całościowym doznaniu życia; w chwili kontaktu z dziełem sztuki nie zostają one pobudzone pojedynczo i nie dlatego dzieło sztuki zostaje ożywione, lecz to w pełni wartościowy człowiek przenosi się zgodnie ze swym całościowym poczuciem życia w dzieło sztuki. W ten sposób nie pozostaje już [nic] dwoistego: [nie] dzieło sztuki z czystym wrażeniem jego formy oraz, oddzielone od tego, związane z tym dziełem asocjacje, lecz oba, za sprawą tego, że również czyste formy zostały ożywione poprzez tę samą zdolność, zostają stopione w j e d e n proces. – Owe „uduchowienie” („*Beseelen*”) jako „wczuwanie” („*Einfühlen*”) jest właśnie „wewnętrznym procesem” wycho-

⁴⁹ W ramach spotkań Münchener akademischen Verein für Psychologie Lipps wygłosił 27 października 1900 r. odczyt pt. *Über aesthetische Einführung*. Por. „*Zeitschrift für Pädagogische Psychologie und Pathologie*”, J. 2, H. 4, 1900, s. 312.

⁵⁰ H. Fleischer, *Über die Möglichkeit einer normativen Ästhetik*, Verlag von Wilhelm Koebner, Breslau 1891.

⁵¹ K. Schuhmann, *Selected Papers on Phenomenology*, (eds.) C. Leijenhorst and P. Steenbakkers, Kluwer Academic Publishers, New York – Boston – Dordrecht – London – Moscow 2004, s. 63.

⁵² Więcej na ten temat w: D.R. Sobota, *Narodziny fenomenologii z ducha pytania. Johannes Daubert i fenomenologiczny rozruch*, rozdz. 3 (mps).

dzącym ze spójnego, całościowego człowieka, w którym łączą się razem zebrane za pomocą asocjacji doświadczenia. (D I 15/15-16)

To, że jakieś dzieło sztuki rodzi skojarzenia, jest oczywiste, ale to nie te skojarzenia są właściwym przeżyciem estetycznym, lecz ożywiający ujęcie przedmiotu. Daubert odwołuje się przy tym do pracy Alfreda Bieseego pt. *Assoziationsprinzip und Anthropomorphismus in der Ästhetik* (1896)⁵³, według której „asocjacja jest dodawaniem, »koegzystencją«, »porównaniem«; wczucie [jest] wytworem, »w sobie nawzajem«, »animacją«” (D I 15/16). To ostatnie nazywa on „wrodzoną zdolnością i potrzebą odnoszenia wszystkiego do człowieka” (D I 15/17). Zdaniem Dauberta, Fleischer zbyt ostro oddziela sferę przedstawień od uczuć, szukając między nimi łączności w koncepcji kojarzenia. Zamiast tego, Daubert przypuszcza, iż wystarczy w tym miejscu odwołać się do fizjologii: widok obiektu budzi przyjemne doznanie, które roztapia się następnie w procesie wczucia. To ostatnie jest zdolnością obiektywizowania się (*sich verobjektivieren*). Można ją potraktować jako „formę spostrzegania lub kategorię dla dziedziny sztuki”. Nad nią nadbudowują się skojarzenia, które jedynie wyostrzają i wzmacniają doświadczenie przedmiotu.

Omówione wystąpienie Dauberta nie pozostawia złudzeń co do treści jego wczesnych estetycznych poglądów. Występuje on jako zwolennik teorii wczucia, odrzucając popularną wówczas teorię asocjacji. Wczucie pozwala na przeniesienie się całego człowieka w dzieło sztuki, na roztopienie się w nim. Tym samym Daubert zrywa też z koncepcją przypisywaną impresjonizmowi, że w estetycznym odbiorze świata chodzi o wrażenia i zredukowanego do swoich zmysłów obserwatora. Podkreśla, iż w doświadczeniu estetycznym bierze udział cały człowiek, z całym swoim życiem.

Inny odczyt Dauberta zmierza w podobnym kierunku, co przed chwilą wspomniany, tym razem jednak polemizuje on nie z teorią kojarzenia, lecz z teorią naśladownictwa. Wystąpienie, o którym mowa, nie jest datowane, z jego zapisu i struktury, a także odnotowanych na końcu uwag krytycznych Vischera, można się jednak domyślać, iż odbyło się ono także podczas ćwiczeń na uniwersytecie w Getyndze, a więc ok. roku 1898. Tym razem bierze na warsztat pracę Konrada Langego pt. *Die bewußte Selbsttäuschung als Kern jedes künstlerischen Genusses*⁵⁴.

Lange definiuje sztukę jako „nabytą przez ćwiczenie zdolność człowieka sprawiania innym przyjemności” (D I 15/21)⁵⁵. Sztuki piękne tym różnią się od użytkowych, iż nie mają na celu pożytku, lecz czystą przyjemność. Najważniejsza jednak jest zasada, która czyni z przeżycia doświadczenie artystyczne. Lange mówi o uzupełnianiu tego, co martwe, życiem (*ergänzen zum Leben*), które dzieje

⁵³ A. Biese, *Assoziationsprinzip und Anthropomorphismus in der Ästhetik*, „Zeitschrift für vergleichende Literatur-Geschichte”, Leipzig 1896.

⁵⁴ K. Lange, *Die bewußte Selbsttäuschung als Kern jedes künstlerischen Genusses. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der Universität Tübingen am 15. November 1894*, Verlag von Veit & Comp., Leipzig 1895.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 7.

się na podstawie wyobrażenia naśladowanego przez dzieło oryginału. To właśnie to porównywanie dzieła z rzeczywistością daje uczucie estetycznej przyjemności. Jest to prawdą zwłaszcza wobec takich sztuk, jak malarstwo, rzeźba, teatr czy dramat. Co się tyczy muzyki, architektury, liryki i rzemiosła artystycznego, to tutaj naśladownictwo natury nie jest pierwszorzędne. Najważniejsze dla tych sztuk jest budzenie nastroju i uczuć pozoru (*Scheingefühlen*). Chodzi w nich o przyjemność, która powstaje za sprawą tworzenia na podstawie zmysłowego materiału tego, co nie istnieje. I to jest właśnie wspólna istota wszelkich sztuk pięknych: tworzenie złudzenia przez artystę i świadome samooszukiwanie się (*Selbsttäuschung*) przez odbiorcę. Ponieważ chodzi o świadome oszustwo, wobec tego dzieło sztuki zawiera w sobie zarówno elementy, które mają łudzić, jak i te, które mają przypominać, że jest to tylko złudzenie (w tej roli występują np. ramy obrazów, kotary, cokół, scena, ruchy muzyków itp.). Ostateczna definicja sztuki brzmi więc następująco: „Sztuka jest nabytą przez ćwiczenie zdolnością człowieka uwalniania innych od praktycznych zainteresowań i sprawiania przyjemności ufundowanej na świadomym samooszukiwaniu się” (D I 15/26)⁵⁶.

Tworzenie złudzenia jest twórczym aktem ożywiania tego, co nieożywione (*Beseelung des Unbeseelten*)⁵⁷. Dla Langego prawdziwą sztuką jest sztuka realistyczna. Najwyższe ideały sztuki zostają osiągnięte w dziełach, które tworzą największą iluzję – przy jednoczesnych budzeniu świadomości, że to tylko iluzja. Świadomość iluzji jest bowiem warunkiem *sine qua non* estetycznej przyjemności.

Daubert krytykuje w pierwszej kolejności pojęcie *Ergänzung zum Leben*. Nie chodzi o dodawanie do tego, co nieożywione, życia, lecz o ożywianie (*Belebung*). To ostatnie nie polega na uzupełnianiu tego, co przedstawione, ciałem i krwią, lecz na podkładaniu, insynuowaniu (*unterlegen*) pod tym, co nieożywione, własnych stanów duszy (D I 15/32). I nie chodzi o jakieś wyróżnione stany, lecz o całe życie uczuciowe. Dzieło sztuki jest odbierane całym sobą, albowiem jest ono wyrazem całego siebie. Ożywianie jest tożsame z wczuwaniem się, któremu mają dopomóc, a nie przeszkodzić, takie elementy, jak rama czy kurtyna. Chodzi o oddzielenie i skupienie elementów artystycznego przedstawienia w taki sposób, aby ułatwić odbiorcy wczucie (D I 15/34).

Daubert cytuje Schillera *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* i twierdzi, że dzieło sztuki składa się z dwóch elementów: materii i formy. Ta pierwsza jest zawsze konkretna i zmysłowa, ta druga ma charakter inteligibilny. W doświadczeniu estetycznym odbiera się te dwa składniki jednocześnie. Im bardziej samodzielne jest znaczenie formy, tym bardziej odbieramy to, co pozaczasowe, typowo człowiecze i czysto ludzkie (*das außerzeitliche, allgemein Menschliche, das Rein-menschliche*). Na sposób estetyczny można się odnosić nie tylko do dzieł sztuki, ale – jeśli zważa się na formę – także do zjawisk przyrodniczych. Także

⁵⁶ *Ibidem*, s. 23.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 10.

one mogą być materiałem opatrzonym (*gemildert*) formą. Na podsumowanie Daubert stwierdza:

Owa *conditio sine qua non* nie polega na świadomym oszukiwaniu siebie, lecz na tym, że w trakcie artystycznego widzenia postrzegamy nie masywną materię, lecz jej niezmysłową formę, jej zjawisko. Ufundowana na tym właściwa rozkosz polega na wczuciu, na wypełnionej treścią formie. Rozkosz jest produktem [stworzonym] z formy dzieła sztuki i ducha widza. (D I 15/36)

Choć ta wypowiedź przyznaje w doświadczeniu estetycznym prymat duchowej formie, Daubert nie dyskredytuje całkowicie uczestnictwa materiału. Stwierdza:

Materiał jest integralnym momentem artystycznego przedmiotu, ponieważ bez takiego ufundowania nie moglibyśmy w żaden sposób posiadać przedmiotów. (D I 15/42)

Przedmiot doświadczenia estetycznego jest ufundowany w przedmiocie materialnym. Przez to podkreślenie znaczenia przedmiotu materialnego dla możliwości zaistnienia doświadczenia estetycznego Daubert odrzuca, z jednej strony, możliwość uprawiania estetyki na gruncie czysto psychologicznym, z drugiej odrzuca estetykę czysto formalną. W późniejszej rozmowie ze swoim przyjacielem Dohrnem powie, że podobnie jak w przypadku przeżyć logicznych na doświadczenie estetyczne składają się intencjonalne akty, które odnoszą się do konkretnej rzeczy, sama ta rzecz oraz jej określenia modalne, takie jak rzeczywisty, idealny czy piękny (D I 9/32). „Piękno” jest kategorią modalną, jest sposobem dania przedmiotu⁵⁸. Materiał jest wehikułem, symbolem, nośnikiem duchowych treści. W jednej z notatek Daubert powiada, że o ile w przypadku muzyki i architektury „duchowe życie” jest zawarte w samych dźwiękach i formach, to przy okazji literatury czy malarstwa dźwięki, kolory i kształty muszą najpierw być ujęte *durch bedeutungsverleihende Akte*, ażeby w następnej chwili mogło w nich zostać rozpoznane „duchowe życie” (D I 15/42). Mówiąc to, z pewnością Daubert myśli jeszcze wciąż o sztuce figuratywnej. Przez ten materiał przenika forma, w której odczucie celuje przeżycie estetyczne (wzucie): „forma i uczucie nie są w sztuce czymś dwoistym” (D I 15/33).

Estetyka wczucia (*Einführung*)

W obu omówionych wystąpieniach Daubert przedstawia się jako zwolennik teorii wczucia. Nie neguje przy tym całkowicie teorii kojarzenia i naśladownictwa, odrzuca natomiast roszczenia tych teorii do roli jedynie słusznego sposobu wyjaśniania zjawisk estetycznych. Teoria wczucia była bardzo popularna w ówczesnej estetyce i uprawiana była z powodzeniem – jak w przypadku Lippsa – równoległe do teorii kojarzenia i naśladownictwa. Obok Lippsa drugim najważniejszym przedstawicielem teorii wczucia był getyński nauczyciel Dauberta – Robert Vischer.

⁵⁸ K. Schuhmann, *Johannes Daubert als Ästhetiker*, „Axiomathes” 1998, 9 (1-2), s. 73-74.

Pojęcie wczucia doczekało się już wielokrotnego i wnikliwego omówienia. Dlatego rezygnujemy tutaj z bliższej jego analizy⁵⁹. Powiedzmy tylko w skrócie, z czym w ogóle mamy tutaj do czynienia. Ogólnie rzecz biorąc, pojęcie wczuwania (*Einfühlung*) – jak zauważa Ingarden ‘wczuwanie’ znaczy projektowanie własnych uczuć w coś zewnętrznego, ‘wczuwanie się’ natomiast to wstawianie się w sytuację drugiego, które zakłada rezygnację z własnych uczuć⁶⁰ – oznacza rodzaj emocjonalnej, poznawczej lub ontologicznej identyfikacji, połączenia, komunii. Zakres pojęciowy wczuwania pokrywa się w kilku miejscach z sympatią, intuicją i mimetyzmem. Pojęcie *Einfühlung* przeszło długą i bardzo interesującą drogę. Było najpierw używane w pismach niemieckich romantyków (J.G. Herder, J. Paul, F. Schelling, Novalis, bracia A. i F. Schlegel) na oznaczenie sposobu uczuciowego pojednania między podmiotem i przedmiotem, duchem i naturą⁶¹. Herder wykorzystuje też tę kategorię w celach hermeneutycznych jako sposób docierania i otwierania tekstów przeszłości, co zostanie następnie podchwyczone przez Schleiermachera i Diltheya (*Verstehen, Nacherleben*). Pojęcie wczuwania było też nieobce młodemu Nietzsche, który za Schopenhauerem głosił możliwość zniesienia „zasady indywidualacji” w sztuce, a w identyfikacji widza z chórem – prafenomen estetyczny⁶². W drugiej połowie XIX w. używa się kategorii wczucia przede wszystkim w psychologizującej estetyce (F. i R. Vischer, H. Lotze, Th. Lipps), z której trafia ono na koniec do fenomenologii – fenomenologicznej etyki, filozofii człowieka i filozofii społecznej (E. Husserl, M. Geiger, E. Stein, M. Scheler). W drugiej poł. XX w. pojęcie *Einfühlung*, znane i rozpowszechnione za sprawą angielskich tłumaczeń jako *empathy*, stało się tematem psychologii społecznej, socjologii oraz teorii zarządzania⁶³.

Problem z pojęciem *Einfühlung* wyraża się w pytaniu, jak naocznie uchwycony przedmiot łączy się z odniesionymi do niego i „włożonymi” weń uczuciami? Jak naoczność łączy się z uczuciami na poziomie samego przedmiotu? W jaki sposób subiektywne uczucia występują po stronie przedmiotu jako jego własności?⁶⁴

⁵⁹ Wnikliwie omawia historię pojęcia wczucia m.in.: R. Ingarden w: *idem, Wykłady i dyskusje z estetyki*, s. 33-128; oraz M. Nowak, *The Complicated History of Einfühlung*, „Argument”, 2011, Vol. 1, 2, s. 301-326.

⁶⁰ R. Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, s. 32-33. Istnieje wyraźny problem z tłumaczeniem niemieckiego *Einfühlung*, o czym wspominają Ingarden i tłumacze pracy E. Stein. Por. E. Stein, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka i J.F. Gierula, Zak, Kraków 1988, s. 7-9. W niniejszym artykule, pisząc o *Einfühlung*, używam zamiennie polskich słów ‘wczuwanie’ i ‘wczucie’.

⁶¹ P. Stern, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung*, Reihe: *Beiträge zur Ästhetik*, Bd. 5, (hrsg.) Th. Lipps und R.M. Werner, Verlag von Leopold Voss, Hamburg – Leipzig 1898, Kap. I.

⁶² Por. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, C.G. Neumann Verlag, Leipzig 1907, s. 57 i n. Polskie tłumaczenie: F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Inter esse, Kraków 1994, s. 69 i n.

⁶³ Nie ma potrzeby szczegółowego zdawania sprawy z historii pojęcia wczucia, jako że istnieje na ten temat pokaźna literatura. Wnikliwie omawia jego historię oraz treść m.in.: R. Ingarden w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, s. 33-128; oraz M. Nowak, *The Complicated History of Einfühlung*, „Argument”, 2011, Vol. 1, 2, s. 301-326.

⁶⁴ J. Volkelt, *System der Ästhetik*, Bd. I, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1905, s. 212-213.

Ponadto: w jaki sposób uczucia odbiorcy korespondują z wyrażonymi w dziele uczuciami twórcy? Jest to więc analogiczny problem do tego, który Iwona Lorenc określa mianem problemu estetycznego uzgodnienia.

Jedna z najważniejszych lekcji, jaka płynie dla Dauberta z teorii wczucia autorstwa Vischerów i Lippsa, wiąże się z jej następującymi cechami. Przede wszystkim wczucie ukazane jest jako fundamentalna i nieredukowalna relacja człowieka do świata materialnego i innych ludzi. Człowiek styka się całym sobą z rzeczywistością, stapia się z nią, jest od początku w i przy świecie. Przy czym to bezpośrednie spotkanie nie polega na stosunku intelektualnym, lecz ma ono charakter emocjonalny. Jest to ważne spostrzeżenie, które pozwoli Daubertowi przedstawić w podobny sposób trzy różne, choć powiązane ze sobą, fundamentalne zagadnienia.

Po pierwsze, koncepcja wczucia pozwoli mu szukać podstaw świadomości rzeczywistości (*Wirklichkeitsbewusstsein*) – zagadnienie, które Daubert wybrał jako temat swojej pracy doktorskiej – a więc świadomości, że świat jest rzeczywisty, nie w mających mocno przeintelektualizowany charakter Husserlowskich „aktach obiektywizujących”, lecz w rodzaju jakiejś uczuciowej komunii, przeczuciu czy wczuciu itp. Bycie rzeczywistości, jej faktyczność doświadczana jest poprzez uczucia (*Zumutesein*). I – jak przekonywał Lipps – związane jest ono z „pytaniem o rzeczywistość lub nierzeczywistość”. Problem wczucia w przedmioty materialne, które wydają się „opatrzone” duchowymi przymiotami, musi zostać – zdaniem Dauberta – rozpoznany na drodze „fenomenologii wrażenia”, tj. estetyki bycia, której zadaniem jest opis różnych sposobów istnienia i dania przedmiotów. Chodzi o uchwycenie tego, co w rzeczywistości rzeczywiste. W jednym z fragmentów Daubert mówi o „żywej twarzy” rzeczy. Zanim pojęcie twarzy stanie się znakiem rozpoznawczym fenomenologii Levinasa, pojawi się ono np. w pracach Conrad-Martius, która, korzystając z niego, będzie próbowała opisać fenomen rzeczywistej rzeczywistości, jej zmysłową, barwną fenomenalność⁶⁵. Zarówno Levinasowi, jak i wczesnym fenomenologom na czele z Daubertem, zależy na tym samym: na autentycznym, świadomym dotknięciu tego, co rzeczywiste. Paradigmatycznym doświadczeniem, które pozwala na realizację tego pragnienia, jest zaś doświadczenie sztuki.

Po drugie, jeśli stosunek człowieka do świata ufundowany jest w przeżyciach o charakterze emocjonalnym, to jego filozoficzne badanie (fenomenologia) powinno uwzględniać ów charakter nie tylko po stronie tematu, lecz także po stronie własnego podejścia do niego (metody). Fenomenologia – jak każde prawdziwe poznanie – jest ufundowana we wczuciu i rozumieniu: *Einführung als Erkenntnisquelle* (D I 11/16). Pierwiastek emocjonalny w poznaniu fenomenologicznym jest o tyle nawet bardziej przemożny niż gdzie indziej, że fenomenologia skupia

⁶⁵ H. Conrad-Martius, *Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie*, „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet: Festschrift, 1929, s. 361.

się na badaniu w ł a s n y c h przeżyć podmiotu, a więc zakłada fakt „posiadania siebie” przez podmiot, bycia sobą. U podstaw psychiki i badającej je fenomenologii znajduje się – metodologiczne czy ontologiczne – rozróżnienie na transcendencję i immanencję. Ta ostatnia jest tym, co psychiczne. Ale jak można w ogóle przedstawić to, co psychiczne? Jest to w istocie pytanie o możliwość nie tylko zwyczajnego poznawania obcych stanów psychicznych, ale także pytanie o możliwość naukowej psychologii i fenomenologii. Samodaność psychiki przejawia się zrazu w czuciu siebie (*Spüren*). Czucie siebie jest pleonazmem, jako że – jak mówi Lipps, choć do końca nie zgadza się z tym Daubert (D I 11/19) – czucie jest równoważne pojęciu Ja. Późniejsze metodologiczno-fenomenologiczne wyeksponowanie przez Heideggera nastrojów (trwogi i nudy) ma swój odpowiednik we wczesnej fenomenologii.

Po trzecie, mówiąc o wczuciu, Daubert nie tylko odnosi się do dzieł sztuki oraz metodologicznych zawiłości poznania fenomenologicznego, ale w tej samej mierze skupia się na innej odślonie tego problemu, która zdobyła szerokie zainteresowanie w późniejszej fenomenologii: wczuciu w Innego.

Ergo: wypracowana w obszarze estetyki teoria wczucia ukazuje Daubertowi znaczenie emocji nie tylko w obrębie doświadczeń w dziedzinie sztuki, ale także w pozostałych obszarach jego filozoficznych zainteresowań, w tym fenomenologii pytania o rzeczywistość (świata i innych ludzi). Co ważne, dla wypracowania odpowiedzi na te pytania, Daubert oraz inni wczesni fenomenologowie monachijscy chętnie odwołują się do przykładów i bohaterów (np. budowniczy Solness) pochodzących z dziedziny sztuki.

Spór Dauberta z Adolfem von Hildebrandem o naturę dzieła plastycznego

Kolejną kartą Daubertowskiej refleksji nad problematyką estetyczną są dwa odczyty, z 24 lutego i 3 marca 1899 r., które odbyły się w ramach posiedzeń Monachijskiego Akademickiego Towarzystwa Psychologicznego. Podczas tego ostatniego spotkania, w obecności Adolfa von Hildebrandta, Daubert próbował krytycznie zmierzyć się z jego popularną i wpływową wówczas książeczką pt. *Der Problem der Form in der bildenden Kunst*⁶⁶. W swojej krytyce podążał on za

⁶⁶ Adolf Ritter von Hildebrand (1847–1921) był synem niemieckiego ekonomisty i polityka Brunona Hildebranda (1812–1878). Przyszedł na świat w szwajcarskim Bernie, studiował na Akademii Sztuk Plastycznych w Norymberdze, następnie w latach 1866–1867 terminował w Monachium w atelier rzeźbiarza Caspara Zumbuscha. W roku 1874 kupił we Florencji budynek zakonny przy kościele świętego Franciszka à Paulo, w którym mieszkał i pracował podczas swojego pobytu we Włoszech. To właśnie tu, we Florencji, w roku 1889 przyszedł na świat jego syn Dietrich, który stanie się w przyszłości ważnym przedstawicielem ruchu fenomenologicznego. Zachwycony włoskim renesansem Adolf von Hildebrand tworzył sztukę, która hołdowała zasadzie prostoty, przejrzystości i jasności formy. Dzielać swoje życie pomiędzy Florencję i Monachium, zrealizował dziesiątki prac, w tym wiele na publiczne zlecenie. Do najbardziej znanych należy m.in. fontanna Wittelsbacha przy placu Lenbacha w Monachium. Praca Hildebranda pt. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* została wydana w roku 1893 i stała się od razu bardzo popularna. Została przetłumaczona na kilka języków. Hildebrand pracował nad nią ponad dekadę. Musiało wszak minąć jeszcze kolejnych 10 lat, aby praca ta zyskała ostateczny,

wykładami i tekstami historyka sztuki i estetyka Augusta Schmarsowa, którego miał okazję słuchać podczas studiów w Lipsku (SS 1898).

Tematem pracy Hildebranda jest problem formy w sztukach plastycznych ujęty od strony tego, jak człowiek spostrzega przestrzeń i formy przestrzenne. Daubert mówi krótko, iż problemem sztuk plastycznych jest „artystyczna prezentacja kubicznych lub trójwymiarowych przedmiotów w przestrzeni” (D I 15/72). Ponieważ świadomość bytów przestrzennych ufundowana jest w psychofizycznej strukturze człowieka i jej dynamice, zwłaszcza w zmysłowości, badania problemów sztuk plastycznych muszą sięgać, z jednej strony, ku analizie i opisowi sposobów zmysłowego doświadczania świata przez człowieka, z drugiej – problem formy w sztukach plastycznych wiąże się z tym, co określa on mianem architektonicznej strony dzieła, którą odróżnia od jego strony imitatywnej. Problem formy wyrasta mianowicie ze specyfiki architektonicznego kształtowania przestrzeni. To ostatnie ma swoją podstawę w

[...] naszej zdolności ujmowania relacji przestrzennych. Kształtowanie artystyczne nie jest niczym innym jak rozwijaniem tejże zdolności, której załazek kryje się już w zdolności polegającej na tym, że w ogóle jesteśmy w stanie ujmować cokolwiek przestrzennie, w zdolności dotykania i widzenia.⁶⁷

Obecne w kształtowaniu artystycznym rozwijanie zdolności widzenia przestrzennego, która pozostaje wierna „logice wyobrażeń oglądowych”, czyni proces twórczy czymś naturalnym, autentycznym. Dzieło wyłania się wówczas niejako spontanicznie.

Swoje rozważania zaczyna Hildebrand od postawienia problemu relacji między przedmiotem (jego formą) a sposobami jego przejawiania się. Spostrzegając rzeczy w przestrzeni zawsze mamy do czynienia z różnorodnością zjawisk. Przedmiot natomiast powstaje poprzez porównywanie i opracowywanie tych różnych sposobów prezentowania się zjawisk, poprzez oddzielanie tego, co konieczne od tego, co przypadkowe. Jak mówi Daubert, używając języka Lippsa, spostrzeganie przechodzi od wrażeń do apercepcji. Nie dzieje się to jednak z jakiegoś subiektywnego punktu widzenia, lecz – jak mówi Hildebrand – z „powszechnej orientacji przestrzennej”, która jest wspólna wszystkim ludziom obcującym ze światem zewnętrznym. W przypadku kształtowania artystycznego należy nauczyć się rozróżniać, ile pochodzi z samego zjawiska, a ile sami musimy weń włożyć, by w pełni wyraźnie przedstawić jego przedmiotową formę. Artysta nie naśladuje tego, co zjawiskowe, lecz dostarcza w swoich pracach motywów, zdolnych pobudzić przestrzenne wyobrażenie widza.

niewolny jednak od zawiloci kształt. Trzecie zmienione wydanie pojawiło się w roku 1901, stając się ostateczną podstawą kolejnych wydań, także wydania polskiego. Zob. A. von Hildebrandt, *Problem der Form in den bildenden Kunst*, Heitz und Mündel, Strassburg 1901. Polskie wydanie: A. von Hildebrand, *Problem formy w sztukach plastycznych*, przeł. T. Zatorski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 10 (wyd. polskie: s. 23).

Istnieją dwa podstawowe sposoby widzenia przestrzennego. Pierwszy ma miejsce wtedy, gdy patrzy się na coś z oddali i widzi się obraz całości. W takiej sytuacji rzecz postrzegana jest dwuwymiarowo. Drugi realizuje się wtedy, kiedy obserwator zaczyna się zbliżać do oglądanej rzeczy, aż jest niej tak blisko, że całość staje się dla niego niewidoczna, a jego uwaga skupia się na detalach poszczególnych przedmiotów. Widzenie to dokonuje się w ruchu (ruchu gałek ocznych, głowy oraz całego ciała) i polega na obmacywaniu (*Abtasten*) przedmiotów. W ten sposób widzenie z dwuwymiarowego staje się trójwymiarowe. Wyobrażenia przedmiotów dane w tym widzeniu mają charakter kinestetyczny. „Wszystkie nasze doświadczenia związane z formą plastyczną przedmiotów dochodziły pierwotnie do skutku przez obmacywanie – czy to dłonią, czy okiem”. W ten sposób rodzi się doświadczenie plastyczne. Dany w widzeniu z daleka (widzeniu statycznym) obraz przedstawia swoje elementy jednocześnie obok siebie, dany zaś w widzeniu z bliska (widzenie dynamiczne) obraz przedstawia elementy w następstwie czasowym. Pomiędzy tymi dwoma biegunami, ujętymi tutaj w sposób idealny, toczy się normalne spostrzeganie form przestrzennych, które łączy na sposób nieświadomy widzenie kinestetyczne ze statycznym, tworząc u doświadczającego określone wyobrażenie formy przedmiotu. Mechanizm tego łączenia pozostaje dla codziennej świadomości niejasny.

Wyobrażenie formy w naturze [...] opiera się na nieskończonej wymianie doświadczeń będącej wymianą wrażeń wzrokowych i kinestetycznych, która nieświadomie doprowadziła do powstania stałej prawidłowości, o ile określone wyobrażenie formy staje się koniecznym następstwem określonego wrażenia powierzchniowego u wszystkich widzących.⁶⁸

Inaczej jest w obrębie sztuk plastycznych, gdzie w dziele sztuki następuje świadome kontrolowanie relacji pomiędzy spostrzeganiem kinestetycznym i wzrokowym – tak, aby dać zadość wspomnianej prawidłowości – realizowane w celu uzyskania określonego wrażenia formy przedmiotu. Artysta próbuje połączyć wyobrażenia kinestetyczne i wzrokowe z formą przedmiotu, stworzyć z nich idealną jedność.

Formę przedmiotu jako to, co niezmiennie w zjawisku i należące tylko i wyłącznie do przedmiotu, Hildebrand nazywa formą istnienia (*Daseinsform*) przedmiotu. Jest ona poznawana przede wszystkim na drodze obserwacji kinestetycznej. Obok tej formy wyróżnia on formę oddziaływania (*Wirkungsform*), czyli taką formę, której elementy są wzajemnie od siebie zależne. Należą do nich forma przedmiotu, otoczenie, światło, punkt widzenia oglądającego podmiotu. Forma oddziaływania przedstawia przedmiot wraz z jego kontekstem. Ta forma powstaje przede wszystkim podczas doświadczania przedmiotu z daleka i to właśnie ona jest tym, co próbuje ująć i wyrazić dzieło sztuki plastycznej. Wartości formy bycia mają charakter ilościowy i można je wyrazić za pomocą matematycznych stosunków ($a : b : c$). Wartości formy oddziaływania dają się uchwycić jedynie

⁶⁸ *Ibidem*, s. 28 (31).

jako wartości stosunkowe, „które ważność mają jedynie dla oka”. Forma bycia przedmiotu pozostaje ta sama – bez względu na otaczający go kontekst, forma oddziaływania zaś zmienia się wraz z otoczeniem. Dlatego nie istnieją – twierdzi Hildebrand – raz na zawsze ustalone proporcje – chyba że jedynie w przypadku powtarzających się aranżacji budowli typu świątynie – lecz zawsze trzeba je ustalać na nowo.

O ile w codziennym widzeniu formy oddziaływania dane są przypadkowo, artysta w swojej pracy dąży do uchwycenia koniecznych warunków zaistnienia określonej formy. Oznacza to, że artysta nie powinien dążyć do jak najwierniejszego, najbardziej realistycznego, zgodnego z treścią spostrzeżenia odtworzenia danej sytuacji, lecz jego zadaniem jest uchwycenie ogólnej formy przedmiotu.

Dla artysty przedstawienie natury w ten sposób oznacza przedstawienie przetworzonego przez jego wyobrażenie i naznaczonego funkcją oddziaływania przestrzennego tego świata form. Za sprawą przedstawienia naznaczenie to winno stać się wyczuwalne, winno przemówić, otrzymać mocny wyraz. Albowiem dopiero wtedy staje się dzieło sztuki prawdziwym wyrazem naszego stosunku do natury, tak jak tworzy się on w naturalny sposób w naszym wyobrażeniu przestrzennym. Takie ujęcie rzeczy, płynące ze świadomości, że nasz stosunek do natury i jej wyabstrahowanej formy bycia ujawnia się jedynie przez to, iż ów twór pojmujemy jako stosunek oddziaływania oraz jego produkt, jest ujęciem artystycznym.⁶⁹

Tego rodzaju rozumienie sztuki każe Hildebrandowi odrzucić „pozytywistyczne” ujęcie sztuk plastycznych, według którego zadaniem artysty jest jak najwierniejsze, niemal fotograficzne ujęcie tego, co się spostrzega – poza jakąkolwiek domieszką gry wyobraźni. Dla Hildebranda takie podejście jest w istocie niewykonalne, jako że wyobrażenie, dołączając się do dat wrażeńowych, czyni „mechaniczny obraz pochodzący z oka” dopiero widokiem rzeczywistości. Człowiek widzi za pomocą swoich wyobrażeń. Dlatego dzieło plastyczne, które czyniłoby zadość takiemu pozytywistycznemu wymogowi przedstawiania rzeczywistości – takiej, jaka jawi się po raz pierwszy nowo narodzonemu dziecku – pozbawia siebie oddziaływania, nie inspiruje do wyobrażania formy, jest nieme. Stąd wyrasta definicja dzieła sztuki: „Dzieło sztuki jest zamkniętą, szukającą oparcia dla siebie i w sobie całością oddziaływań, która przeciwstawia się naturze jako rzeczywistości istniejącej dla siebie”⁷⁰.

Dotychczasowe rozważania Hildebranda skupiały się na formie pojedynczego przedmiotu. Ale zadanie dzieła sztuki plastycznej jest o wiele szersze. Każdy przedmiot istnieje w jakimś otoczeniu, które ze swej strony odsyła do jeszcze szerszego kontekstu, by na koniec osiągnąć odniesienie do całości przestrzeni jako takiej. Ta ostatnia musi znaleźć swój wyraz w dziele sztuki, tak by poza wyobrażeniem formy przedmiotu wzbudzić wrażenie otaczającej go przestrzeni jako całości. Tworząc kompozycję, artysta musi zadbać o stworzenie „rusztowania

⁶⁹ *Ibidem*, s. 39 (wyd. polskie: s. 37, zob. przypis 4).

⁷⁰ *Ibidem*, s. 41 (38).

kinestetycznego”, po którym doświadczenie obserwatora może wyjść poza dany widok i dotknąć przestrzeni całościowej. To wzajemne oddziaływanie przestrzenne pomiędzy przedmiotami i ich tłem, pomiędzy – jak mówi Hildebrand – „wartościami przestrzennymi zjawiska” nie ma nic wspólnego z relacją przyczynowo-skutkową. Ma ono artystyczny charakter, związany z naszym doświadczeniem przestrzeni. Zaprojektowana w celu osiągnięcia przez widza wrażenia całości aranżacja przedmiotów winna przebiegać wedle zasady przeciwieństw, powinna kontrastować ze sobą – na wzór tego, jak czyni to natura – różne wartości przestrzenne. Zadaniem artysty jest koncentracja, unifikacja i uproszczenie elementów obrazu, tak by budziły z jak największą mocą wrażenie przestrzeni jako całości.

Gdy widz obserwuje jakąś scenę, jego oko zmierza od czegoś leżącego w centrum, ku peryferiom, i od czegoś powierzchniowego w głąb, ku tyłowi. Zadaniem dzieła sztuki jest umiejętne pokierowanie wzroku widza od przodu ku tyłowi, od środka ku peryferiom, stworzenie „siły przyciągania w głąb”. Tylko te dzieła, które zapraszają widza do swojego świata, które go wciągają w głąb są pełnowartościowymi dziełami sztuki plastycznej. Te natomiast, które poprzez swoje wystające ku widzowi elementy, niejako skłaniają się ku niemu – zdaniem Hildebranda – mają błędną kompozycję i nie respektują w sposób doskonały logicznych praw określających nasz stosunek do natury.

Przy tym wartości przestrzenne przedstawienia nie są jakimiś abstrakcjami, lecz pozostają ściśle powiązane z przedmiotami i bez przedmiotów wyobrażenie przestrzeni nie może wypełnić postawionego zadania. Ta ostatnia teza sugeruje, że tylko sztuka figuratywna jest w stanie uczynić zadość stawianym przez Hildebranda wymaganiom artystyczno-estetycznym. Zgodnie z przyjętymi tu zasadami rozumienia przestrzeni i orientacji przestrzennej artysta – chcąc by jego praca miała uniwersalny charakter, by panował w niej „spokój i harmonia” – powinien w taki sposób aranżować układ przedmiotów w dziele, aby spełniały one warunki naturalnego stosunku człowieka do przestrzeni. Innymi słowy, powinien uwzględniać prawdy płynące z „psychologii artystycznej”. Stąd dopiero wyrasta wszelka „dyscyplina artystyczna, kultura wyobrażenia wizualnego”⁷¹.

Tę dyscyplinę artystyczną Hildebrand przedstawia na przykładzie reliefu. Stanowi on ogólny typ wyobrażenia artystycznego, który we wszystkich czasach pozwalał uchwycić w sposób wzorcowy naturalny stosunek człowieka do przestrzeni, „generalną postawę artystyczną wobec natury”. Jest to pewna forma oglądu, niczym naczynie, w którym artysta przelewa naturę i może ją ująć. W nim postrzeganie osiąga jasność, spokój, równowagę i ukojenie. Każde dzieło sztuki plastycznej winno przestrzegać zasad budowy reliefu, obojętnie czy będzie to obraz, rzeźba pełnowymiarowa czy budowla.

Forma przestrzenna jest w dziele tym, co występuje na plan pierwszy. Jednak forma może być rozpatrywana nie tylko w swojej funkcji przestrzennej, ale

⁷¹ *Ibidem*, s. 71 (52).

również jako skutek oddziaływania pewnych sił i procesów lub też specyfiki użytego materiału. Obok wartości przestrzennych zjawiska występują także wartości funkcjonalne, za sprawą których cała natura, wcześniej rozumiana jako wszechobejmująca przestrzeń, teraz jawi się jako „żywe aktywne ciało”. Zewnętrzna forma przedmiotu stanowi w tym wypadku niejako wspomnienie lub przesłankę tego, co się wydarzyło lub wydarzy. Hildebrand mówi o formie jako wyrazie funkcji i odwołuje się do szeroko dyskutowanej wówczas teorii wczucia. Powiada on:

Podobnie jak dziecko uczy się rozumieć mimikę śmiechu i płaczu w ten sposób, że również posługuje się tą mimiką, a w wywoływanym przez siebie działaniu własnych mięśni twarzy jest w stanie wyczuć również wewnętrzną przyczynę przyjemności lub niezadowolenia, tak i dla nas wszelka mimika, wszelkie ruchy wykonywane przez innych stają się zrozumiałym wyrazem procesów wewnętrznych, zrozumiałym językiem. To przeniesienie idzie tak daleko, że również tam, gdzie stykamy się z nowymi zjawiskami, natychmiast ożywiamy je i oznaczamy dzięki odczuciom własnego ciała, które towarzyszyły zjawiskom podobnym. W ten sposób gromadzi się kapitał cech pozwalających rozpoznawać pewne procesy, a wyrazistość tych cech funkcyjnych będzie mieć swą wartość jako nośnik owego odczuwania życia, sympatii pomiędzy człowiekiem a światem zewnętrznym. [...] A zatem, co samo w sobie nazywamy życiem natury, jest właściwie jej ożywianiem przez wyobrażenia.⁷²

Istnieją pewne formy typowe dla wyrażania określonych procesów, uczuć czy stanów (wyciągnięta dłoń, zmarszczone czoło, zaciśnięta szczeka). Ale inaczej niż w przypadku badań naukowych, kształtowanie artystyczne nie musi uwzględniać za każdym razem naturalnej korelacji między procesem a jego wyrazem. Swobodna wyobraźnia artystyczna może dokonywać tu pewnych transpozycji, które są obce naturze.

Zestawiając wartości funkcjonalne z wartościami przestrzennymi zjawiska, Hildebrand podsumowuje:

W zjawisku jako wartości przestrzennej rozpoznaliśmy jego wyraz najbardziej elementarny, najbardziej konieczny, w wartości funkcjonalnej – wyraz, który odnosi się do tegoż zjawiska jako wartości przestrzennej. O jakimś jego rzeczywistym kształtowaniu jako wartości funkcjonalnej mowa może być jedynie wówczas, gdy jest ono zarazem kształtowane jako wartość przestrzenna. A zatem sens sztuki pełnej i prawdziwej polega na tym, by zjawisko kształtować równocześnie w tych dwóch kierunkach albo, wyrażając się precyzyjniej, ująć jedność wartości funkcjonalnych jako jedność wartości przestrzennych.⁷³

Gdy ta ostatnia zasada jest respektowana, artysta tworzy sztukę zgodną z prawami natury. Wiedzie go do tego zgodny z prawidłami „naszej organizacji psychofizycznej” „naturalny instynkt wyobraźni”, „instynkt artystyczny”. Nie próbuje on wówczas wyrazić ani swojej osobowości, ani swojego życia, ani cech narodu czy kultury, w której żyje, lecz zgodny z prawidłami ludzkiej percepcji „obiektywny obraz natury”. Takim artystą był np. Michał Anioł.

⁷² *Ibidem*, s. 95-96 (64).

⁷³ *Ibidem*, s. 103-104 (68).

Swoje zainteresowanie Hildebrandem Daubert motywuje tym, że oprócz praktycznych wskazówek dla artystów, *Problem der Form...* zawiera wyraźne stanowisko estetyczne. Stwierdzenie to ma od samego początku krytyczny charakter. Hildebrand nie tylko przedstawia konieczne, techniczne warunki, które musi uwzględniać każda praca plastyczna, aby mogła być nazwana dziełem sztuki, ale wraz z tymi technicznymi rozważaniami propaguje on wyraźne stanowisko estetyczne, które – niestety – uznaje za jedynie możliwe. W ten sposób nadaje jednemu tylko z kierunków czy okresów obecnych w sztukach plastycznych (sztuka późnego włoskiego renesansu) rangę sztuki jako takiej. Świadczy o tym także jego apoteoza reliefu, która nie tylko jest sprzeczna z tym, co myślą i robią inni artyści, ale także z tym, o czym piszą historycy sztuki (D I 15/436). Estetyczna teoria Hildebranda stawia pod znakiem zapytania zarówno sztukę realistyczną, jak i – dopowiedzmy od siebie – XX-wieczną sztukę abstrakcyjną.

Swoje krytyczne uwagi do eseju Hildebranda Daubert – jak pisze – zaczerpnął od Augusta Schmarsowa (D I 5/441)⁷⁴. Pytanie, którym Daubert pragnie zainicjować dyskusję, jest następujące: czy nie jest czasem tak, że Hildebranda opis sztuk plastycznych wynika stąd, iż uznał on raczej malarstwo niż rzeźbę za wzorcowy rodzaj sztuki? Przy czym – zdaniem Dauberta – kryterium różnicy między rzeźbą i malarstwem nie tkwi w tym przypadku w technicznych aspektach wytworów artystycznych, lecz w warunkach psychologicznych, tj. w sposobie percypowania (ogląd z dystansu) i czucia (prymat nastrojowości)⁷⁵. I dalej Daubert pyta: czy nie jest tak, że dzieło sztuki plastycznej, rozpatrywane niezależnie od otaczającej go przestrzeni i ożywiane niejako od strony jego samego, jest właśnie dziełem sztuki rzeźbiarskiej, natomiast tym się właśnie charakteryzuje malarstwo, że, przeciwnie, zawsze uwzględnia otaczającą przedmiot przestrzeń (czego wzorcowym przykładem jest malarstwo krajobrazowe) (D I 5/442)? Dzięki temu też malarstwo jest zdolne budzić w widzu nastrój, który podczas kontemplacji pracy rzeźbiarskiej jest nieobecny albo też, jeśli występuje, stanowi on malarski element dzieła rzeźbiarskiego. Zamiast odczuwać powiązany z otoczeniem i atmosferą nastrój, oglądający rzeźbę widz doznaje uczuć związanych z sobą samym, uczuć, które ożywiają rzeźbę, rozumianą na modłę wypełniającego własną przestrzeń organizmu roślinnego. Wynika to stąd, że w pracy rzeźbiarskiej na pierwszym miejscu znajdują się doświadczenia kinestetyczne, doświadczenia wzrastania. Daubert:

Według tego mielibyśmy do czynienia z owymi właściwie plastycznymi przeżyciami uczuć wtedy, gdy możemy ożywić wytwór czysto cieleśnie, organicznie. Materiałem specyficznie plastycznego tworzenia i rozkoszowania się byłyby wraz z tym organiczne uczucia funkcji naszego ciała i odczucia samego siebie, które je

⁷⁴ A. Schmarsow, *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste*, Band 3: *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1899. Ze względu na czas wydania tego tomu należy przypuszczać, iż Daubert nie znał tego tekstu podczas przygotowywania swojego wystąpienia.

⁷⁵ Historycy sztuki mówią niekiedy o plastycznym malarstwie i malarskiej rzeźbie.

jednoczy. Tak więc delektujemy się w rzeźbie tymi przeżyciami, które znajdują się w unerwieniu wielkiego, pięknego tudzież charakterystycznego gestu.

Analogia do latorośli organicznych istot na wzór własnego ciała jest podstawą każdego plastycznego tworzenia, a domena plastyki rozciąga się tak daleko, jak daleko sięga pojmowanie samodzielnej, organicznej latorośli. (D I 5/442)

Daubert nie tylko wskazuje na pewne paradoksy Hildebrandowej estetyki, ale próbuje również dociec jej powodów. Większość z nich związana jest z przyjęciem przez Hildebranda błędnych założeń dotyczących psychologii percepcji.

Po pierwsze, Daubert wskazuje na nietrafność użytego przez Hildebranda pojęcia wyobrażenia (*Vorstellung*). Kojarzy się ono z wyobraźnią i pamięcią, gdy tymczasem monachijski rzeźbiarz używa tego terminu w odniesieniu do zmysłów. Jego zdaniem lepsze byłoby w tym miejscu pojęcie spostrzeżenia (*Wahrnehmung*) lub doznania (*Empfindung*). To ostatnie przedstawia w trzech wymiarach to, co czyste wrażenia zmysłowe przedstawiają jeszcze dwuwymiarowo. Oznacza to, że zawsze doświadczamy więcej niż bezpośrednio odbieramy ze zmysłów. W każdym doświadczeniu, czy to będzie wyobrażenie wzrokowe czy kinestetyczne, mamy do czynienia z apercpcją (Th. Lipps). To ona stanowi podstawę „naocznej świadomości cielesności” (D I 15/73). „Fundamentalny błąd Hildebranda” polega na tym, że według niego istnieje bezpośrednio doznanie tego, co trójwymiarowe, gdy tymczasem – zdaniem Dauberta – „spostrzeżenie tego, co trójwymiarowe, nie jest spostrzeżeniem bezpośrednim, lecz opiera się na naszym doświadczeniu. [...] Z danego ruchu nie mogliśmy dojsć do trójwymiarowej przestrzeni” (D I 15/75).

Po drugie, Daubert nie zgadza się z psychologiczną obserwacją Hildebranda, że podczas bliskiego kontaktu z przedmiotem, na drodze sukcesywnego zbierania wrażeń kinestetycznych, doświadczamy jedynie jego formy istnienia. Według niego, nawet podczas obmacywania przedmiotu zawsze dany jest on wraz z tłem, które powoduje, iż forma przedmiotu jest rozpatrywana w pewnej relacji, jest – mówiąc językiem Hildebranda – formą oddziaływania (D I 15/54-55, 88). To zbieranie doznań podczas bliskiego kontaktu z przedmiotem dzieje się za sprawą pamięci i bezpośredniego istnienia przy rzeczy.

Po trzecie, Hildebrand nie wyjaśnia, ani czym jest przestrzeń, ani jak powstaje świadomość przestrzeni. Raczej zakłada pewną wizję przestrzeni i orientacji przestrzennej, która jest bliższa malarstwu niż rzeźbie. Rzeźba nie potrzebuje odniesienia do całości przestrzeni – „żadnej przestrzeni poza rzeźbą” (D I 15/81) – lecz problem przestrzeni pojawia się w działaniu rzeźbiarskim tylko w obrębie danej postaci. Daubert zwraca uwagę, iż przestrzeń w doświadczeniu estetycznym – inaczej niż przestrzeń geometryczna – jest zawsze czymś żywym, ma ona znaczenie dla podmiotu, wiąże się z wartościami uczuciowymi. „Forma przestrzenna jako wyraz wewnętrznego życia” (D I 15/91) – notuje Daubert. Na czym to ożywienie, ta animacja przestrzeni polega – tego Hildebrand nie wyjaśnia. Czysto optyczne doświadczenie przestrzeni – jako uporządkowanych wzajemnych relacji między częściami i całością – nie wystarcza do rekonstrukcji doświadczenia

estetycznego. Jest co najwyżej jego warunkiem wstępnym. Dominacja problemu przestrzeni w doświadczeniu estetycznym nie jest oczywista.

Po czwarte, co wiąże się z poprzednim zarzutem, Daubert krytycznie odnosi się do tak jednoznacznego i powszechnego w ujęciu Hildebranda uprzywilejowania oka, powodującego, że tylko to dzieło ma dla niego charakter artystyczny, które służy patrzeniu z daleka, od przodu ku tyłowi. Z tej też przyczyny Hildebrand uważa, iż ważniejsze są w dziele wartości przestrzenne niż wartości funkcjonalne. Przeciwny temu jest Daubert i stwierdza, iż w bliskim, angażującym zmysł dotyku kontakcie z rzeczą także ta ostatnia może być doświadczana jako całość, której częściami są poszczególne jej człony – analogicznie do relacji między przedmiotem widzianym z daleka i jego odniesieniem do całości przestrzeni. Całość dzieła ma podczas tego bliskiego kontaktu bardziej organiczny charakter niż podczas widzenia z daleka i angażuje inne uczucia. Daubert zwraca uwagę przede wszystkim na uczucie funkcji, które budzi każdy element organicznej całości, oraz na jednoczące uczucie własnego ciała jako całości, będące jakąś modyfikacją uczucia samego siebie. To na jego podstawie zarówno poszczególne elementy rzeźby, jak i jej całość, zostają ożywione (D I 15/56). To one tworzą też podwaliny prawdziwego plastycznego uczucia.

Zakończenie

Przedstawione zmagania najważniejszego promotora ruchu fenomenologicznego, Johannes Dauberta, z problematyką estetyczną rzutują na podejście do wielu różnych problemów, które staną się głównymi zagadnieniami zarówno niemieckiej, jak i francuskiej fazy ruchu fenomenologicznego. Gwoli zakończenia niniejszych rozważań, które – przypomnijmy – miały na celu ukazanie źródeł ruchu fenomenologicznego w zainteresowaniach estetycznych członków monachijskiej szkoły fenomenologii oraz *eo ipso* interpretację tzw. zwrotu estetycznego we współczesnej fenomenologii jako powrotu do korzeni ruchu, wymieńmy najważniejsze z nich. Dotyczą one zagadnień z obszarów fenomenologicznej ontologii, psychologii, logiki, teorii poznania oraz etyki.

Po pierwsze, należy zauważyć niezmiernie istotne znaczenie dyskusji wokół kwestii ontologicznego statusu kategorii piękna. Z jednej strony, problem piękna wyznacza sposób podejścia do tematyki kategorii modalnych (rzeczywistość, możliwość) i opracowania tzw. naoczności kategorialnej, w której dane są przedmioty idealne. Można powiedzieć, że Husserlowską walkę z psychologizmem w logice poprzedzała walka profenomenologicznej estetyki z psychologizmem w sztuce. Z drugiej strony, problemat piękna rzuca światło na kwestię rzeczywistości i jej ewentualnego „zawieszenia” w ramach fenomenologicznej redukcji.

Po drugie, wydaje się, że nie bez związku z dyskusją wokół problemu stosunku formy i materii w sztuce pozostaje pytanie o naturę danej człowiekowi

rzeczywistości. Dystans w stosunku do li tylko psychologicznego wyjaśnienia piękna przedmiotu estetycznego jako czegoś subiektywnego, danego jedynie w obszarze przeżyć, otwiera możliwość zabezpieczenia i zrozumienia także innej niż czysto estetyczna rzeczywistości człowieka, którą stanowi m.in. świat kultury materialnej (np. świat narzędzi). Późniejsze, przeprowadzone przez Heideggera wyeksponowanie „relacyjnej” natury rzeczywistości narzędziowej, znajduje swoje analogie w rozumieniu dzieła sztuki jako systemu formalno-materialnych relacji.

W tym kontekście, po trzecie, niezmiernie ważna okazuje się estetyczna teoria wczucia. Ma ona doniosłe konsekwencje zarówno dla ontologii, psychologii, jak etyki. Jako uzupełnienie poprzedniego punktu należy powiedzieć, że to właśnie przede wszystkim estetyczna teoria wczucia pozwoliła docenić i opisać ogólnie rozumiany całokształt życia uczuciowego dla naszego odnoszenia się do samych siebie, świata przyrody i innych ludzi. Odnosząc się na sposób emocjonalny do świata najbliższego otoczenia, człowiek nie napotyka go „zrazu i zwykle” jako skonstruowaną przez matematyczne przyrodoznawstwo materię, lecz jako od początku ożywione, uduchowione, poddane pierwotnej „antropomorfizacji” otoczenie, w którym znajduje się przyroda, inni ludzie, narzędzia, dzieła sztuki itp. Wzucie tworzy nie tylko relację z dziełem estetycznym, ale stanowi podstawę poznania drugiego człowieka oraz jego odniesienia do historii.

Po czwarte, zwrócenie uwagi na emocjonalną podstawę naszego odnoszenia się do świata wymusiło korektę Husserlowskiej teorii intencjonalności i jej ufundowania w tzw. aktach obiektywizujących. Krytyka obiektywistycznego, przedmiotowego rozumienia relacji człowieka do siebie samego, świata i innych ludzi ma swoje korzenie w próbach rozjaśnienia doświadczenia estetycznego.

Po piąte, to rozbudzone badanie emocjonalnych podstaw intencjonalności, które w opublikowanych pracach Husserla nie znalazło dostatecznego zainteresowania, kieruje uwagę w stronę, która wykracza poza obszar psychiki i sięga cielesnych podstaw naszego bycia. Choć wczesna fenomenologia nie zdobyła się jeszcze na dostrzeżenie znaczenia ludzkiego ucieleśnienia, to jednak poprzez doszacowanie niższych warstw życia psychicznego wskazała na taką możliwość. Jednym z powodów, dlaczego wczesna fenomenologia niechętnie sięgała po cielesność, była jej „idiosynkrazja” w stosunku do wszelkich form takiego wyjaśnienia ludzkiego sposobu bycia i jego świata, która odwoływała się do przyrodoznawczo rozumianych procesów biologicznych, zachodzących w ludzkim organizmie. Fakt, że mimo Nietzscheańskiej reinterpretacji cielesności, pojęcie ciała było na przełomie XIX i XX w. jeszcze silnie związane z dyskursem przyrodoznawczym (który poprzez nie wpływał na psychologizacyjne rozumienie psychiki), powodował, iż inicjatorzy ruchu fenomenologicznego podchodzili do niego z wyraźnym dystansem. Aczkolwiek gwoli ścisłości trzeba odnotować, że uczniowie Lippsa, którzy badali fenomeny estetyczne, próbowali łączyć obserwacje natury fenomenologicznej z badaniami mózgu.

Po szóste, odrzucenie Husserlowskiego prymatu aktów obiektywizujących ma istotne konsekwencje dla rozumienia specyfiki samej fenomenologii. Okazuje się, że punktem wyjścia fenomenologii nie jest wcale realizacja aktów quasi-teoretycznej refleksji, lecz odpowiednio zmodyfikowane posiadanie-siebie, samo-poczucie, samo-odczuwanie. Poznanie, zwłaszcza filozoficzne, ma podstawy w życiu emocjonalnym i nie może go ignorować. Wręcz przeciwnie. Scheler będzie wskazywał w tym kontekście na znaczenie miłości, a Heidegger będzie mówił o nudzie i trwodze. Dzięki temu fenomenologia otrzyma szansę „zejścia z nieba na ziemię” i – w powiązaniu z naszym cielesnym byciem i konkretnym zachowaniem – wejdzie na drogę rozumienia siebie jako filozoficznego sposobu życia, jako sztuki życia w prawdzie, jako „fenomenologii konkretnej”.

Daniel Roland Sobota

The Birth of Phenomenology from the Spirit of Art. The Aesthetic Beginning of the Phenomenological Movement in the Context of the so-called Aesthetic Turn in Contemporary French Phenomenology

Abstract

Among contemporary French phenomenology researchers, there is an opinion that there are two major trends which have led to fundamental transformations within the latest phenomenology. This is the so-called theological turn and aesthetic turn. Without questioning the original achievements of French phenomenological thought, the purpose of this article is a manifestation that these turns are a kind of “return” to the beginnings of the phenomenological movement. As it happens that, apart from Husserl’s early philosophy, right from the beginning of the phenomenological movement there was a strong interest in the school of phenomenologists for both aesthetic and theological issues. Narrowing research into aesthetics, this article presents early discussions on art, mainly on visual arts, taking into account, on the one hand, the artistic phenomenon of Munich, that is, the place of birth of the phenomenological movement, on the other hand, the philosophical contribution of the most important initiator of the movement, namely legendary phenomenologist Johannes Daubert (1877–1947).

Keywords: phenomenology, phenomenological movement, aesthetics, Johannes Daubert, empathy.