

Wiktor Czernianin

PRZEŻYCIE ESTETYCZNE JAKO KLUCZOWE POJĘCIE BIBLIOTERAPII – NA PRZYKŁADZIE POGŁADÓW ROMANA INGARDENA

Pojęcie przeżycie estetyczne zostało kluczowym pojęciem biblioterapii – jak wiadomo – za sprawą dwóch artykułów Caroline Shrodes, tj. *Bibliotherapy a theoretical and clinical experimental study* (Teoretyczne i kliniczne eksperymentalne studia z biblioterapii) oraz *Psychology through literature* (Psychologia w literaturze), zamieszczonych w klasycznej już książce pod redakcją Rhea Joyce Rubin, zatytułowanej *Bibliotherapy Sourcebook* (Materiały źródłowe z zakresu biblioterapii)¹. Otóż zdaniem Caroline Shrodes istnieją liczne powiązania między przeżyciem estetycznym a psychoterapią. Obydwie dziedziny poszukują drogi powrotu od marzeń do rzeczywistości. Identyfikacja z postaciami literackimi może doskonalić proces terapeutyczny². Dodajmy, że obydwa procesy, tj. terapeutyczny i przeżycia estetycznego, są niezwykle złożone, trudne i wymagające odmiennych ujęć, gdyż przeżycie estetyczne jest głównie zagadnieniem estetyki. Z tego też punktu widzenia postaramy się przybliżyć jego rozumienie przytaczając poglądy Romana Ingardena (1893-1970), filozofa i estetyka, który m.in. rozwinął własną teorię literatury i podstaw estetyki opisowej. Zatem w artykule niniejszym stawiamy sobie za cel nie tylko pomoc w pracy fachowym biblioterapeutom, ale zachęcenie do niezbędnych refleksji i badań teoretycznych w tej dziedzinie.

Pojęcie przeżycia estetycznego obok problematyki wartości dzieła, należy do głównych zagadnień estetyki Romana Ingardena. Wypowiedzi na ten temat znajdziemy przede wszystkim w książce pt. *Przeżycie, dzieło, wartość* oraz w wielotomowych *Studiach z estetyki*, w których rozwinął własną teorię estetyki opisowej³.

Trudno o przykład pojęcia przeżycia estetycznego bardziej sprzyjającego uzgodnieniu tradycyjnych przeciwieństw poglądowych, niż koncepcja Romana Ingardena. Jego podstawową myślą o przeżyciu estetycznym było, że jest ono złożone i wielofazowe, a

¹ *Bibliotherapy Sourcebook*, ed. R.J. Rubin, London 1978.

² E. T o m a s i k [rec], *R.J. Rubin „Bibliotherapy sourcebook”*, „Szkoła Specjalna” 1987, nr 1, s. 72.

³ R. I n g a r d e n, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 11-12.

⁴ I d e m, *Studia z estetyki*, t. 1, 2, Warszawa 1957-1958, tom 3, Warszawa 1970.

rozwijając się w czasie, przechodzi szereg etapów o różnym charakterze, tj. w jednym sprawdza się teoria postawy aktywnej, emocjonalnej, a w innym biernej kontemplacji.

Początkiem przeżycia jest „emocja wstępna” mająca charakter wzruszenia. „Prowadzi ona – według słów Ingardena – do aktywnego zwrócenia się podmiotu ku jakości, która go poruszyła, [...], sama zaś ta jakość staje się ośrodkiem krystalizacji przedmiotu estetycznego, odgrywa wtedy rolę regulatora przebiegu tego przeżycia, zwłaszcza jeżeli jest w tym celu stworzonym dziełem sztuki”. Zatem pojęciem zasadniczym jest szczególnie jakość przedmiotu – zazwyczaj jest to jakość postaciowa, która nie pozwala podmiotowi przeżywającemu pozostać „zimnym”, lecz wprawia go w szczególny stan wzruszenia⁵. Wzruszenie to nie ma nic wspólnego z tzw. podobaaniem się, jakkolwiek wiele z oczarowaniem.

Taka koncepcja stanowiła punkt wyjścia antycznego poglądu na przeżycie estetyczne, utożsamiający je z przeżyciami widza (i słuchacza) przedstawionego w sposób dojrzały, np. przez Arystotelesa. Jeżeli Ingardenowskie emocjonalne wzruszenie nazwiemy za Stagirytą intensywną przyjemnością, a jakością postaciową krystalizującą przedmiot estetyczny – jego pięknem, to jest tak, jak powiada Arystoteles w *Btyce eudemejskiej*, że pierwszą cechą omawianego doznania stanowi przeżycie intensywnej przyjemności, czerpanej z patrzenia i słuchania; przyjemność ta jest tak intensywna, że człowiekowi trudno jest się od niej oderwać⁶. Zarówno wypowiedź Arystotelesa, jak i Ingardena, odpowiadają pogładowi, który wydaje się być naturalnym, że – najogólniej rzecz ujmując – przeżycie estetyczne zaczyna się od wzruszenia w postaci oczarowania spostrzeżonym pięknem przedmiotu.

Drugim etapem przeżycia estetycznego następuje, gdy pod wpływem tego wzruszenia, całą naszą świadomość zwracamy ku przedmiotowi, który je wywołał; powoduje to zahamowanie zwykłego przebiegu świadomości, zacieśnia się jej pole, zainteresowanie skupia się na spostrzeżonej jakości. Ingarden pisze, że

[...] dochodzi do zmiany zasadniczego nastawienia podmiotu, który doznał emocji wstępnej: z naturalnego nastawienia właściwego życiu praktycznemu w nastawienie specyficznie „estetyczne”. [...] Pogłos przeżyć wcześniejszych i praktycznych zainteresowań, zjawiający się normalnie w każdym konkretnym „teraz” człowieka, zostaje w sposób istotny osłabiony lub nawet wygaszony. Wskutek tego przeżycie estetyczne tworzy całość odcinającą się od naturalnego biegu życia codziennego, całość, która dopiero ex post włącza się jakby automatycznie w tok naszego życia⁷.

Innymi słowy jest to postawa „bezinteresowności”, a więc – najogólniej mówiąc – niezależności tego przeżycia od względów osobistych, praktycznych i bytowych podmiotu oraz jego nastawień celowościowych, obliczonych na jakiś przyszły rezultat.

Koncepcja bezinteresowności jest postrzegana jako najbardziej charakterystyczny wyróżnik przeżycia estetycznego, sformułował ją w XVIII wieku Immanuel Kant w dziele pt. *Krytyka władzy sądzienia* (1790 r.). Kant bowiem nie używał wyrazu „estetyka” w tym

⁵ R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość...*, s. 11-12.

⁶ W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma twórcza, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975, s. 365-366.

⁷ R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło...*, s. 12-13.

znaczeniu, nazywał tę dyscyplinę właśnie „krytyką władzy sądzenia”, bo w XVIII wieku terminy „sądzenie”, „sąd” oznaczały ocenę estetyczną, specjalnie sąd smaku. Według ustaleń Władysława Tatarkiewicza Kantowską

pierwszą cechą wyodrębniającą przeżycia estetyczne jest ich *bezinteresowność*. Kant rozumiał przez to, że przeżycie estetyczne jest niezależne od realnego istnienia podobającego się przedmiotu, że podoba się samo jego wyobrażenie. Cecha ta stanowi podstawę *oddzielenia* przeżycia estetycznego od innego rodzaju przeżyć⁸.

Niewątpliwie taką postawę wymusza przedmiot, ściślej jego jakość. Dzięki niemu – pisze Ingarden – pierwotne przekonanie o istnieniu świata realnego zawarte w nastawieniu naturalnym, usuwa się niejako na peryferie pola świadomości, a równocześnie zainteresowanie podmiotu przeżywającego skierowuje się już nie na realne rzeczy i ich stan faktyczny, lecz na to, co czysto jakościowe. Nie realny fakt, lecz „co” i „jakie”, twór czysto jakościowy, jest tym, do czego ukonstytuowania się prowadzi przeżycie estetyczne i na co, jako na przedmiot estetycznego uchwycenia, nastawiony jest podmiot przeżywający.

W następstwie bezpośrednio nawiązująca do tego nastawienia postawa jest aktywnym, skupionym oglądaniem jakości z początku tylko nas poruszającej. Jakość ta wysuwa się teraz nie tylko na pierwszy plan w polu widzenia („wybija się”), lecz zaczyna zarazem odcinać i wyróżniać od pierwotnego pola tak teraz zneutralizowanego spostrzeżenia i kształtuje pewną całość. Jeżeli jako jakość jest autonomiczna, tzn. nie domaga się już żadnego jakościowego uzupełnienia, to proces konstytuowania aktywnego (skupionego oglądania jakości), dobiega końca. Ukonstytuowanie ustrukturuowanych, samowystarczalnych całości jakościowych stanowi ostateczny cel wszystkich twórczych faz przeżycia estetycznego⁹.

Tę silniej lub słabiej odczuta fazę aktywno-twórczego tworzenia przedmiotu estetycznego jako ustrukturyzowanej całości jakościowej można zilustrować przebiegiem procesu *konkretyzacji dzieła literackiego*, gdyż stanowi ona aktywną odpowiedź odbiorcy na inicjatywę komunikacyjną pisarza, nadto jest zjawiskiem jednostkowym, jednakże społecznie uwarunkowanym. Zdaniem Ingardena „w tym procesie estetycznego tworzenia nowej [w tym przypadku literackiej] całości jakościowej i jej uchwycenia przez podmiot dokonują się dwojakiego rodzaju formowania pojawiających się jakości: a) w struktury kategoryjne, b) w strukturę polifonicznego zestroju jakościowego”¹⁰. W struktury kategoryjne doskonale wpisują się jakości związane z budową dzieła, tj. warstwowy układ i schematyczność; natomiast w strukturę polifonicznego zestroju jakościowego – proces konkretyzacji.

Jedną z jego podstawowych jakości stanowi tedy warstwowy układ dzieła literackiego, co – rzecz znana – Ingarden wyjaśniał tak:

⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2: *Historia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 1970, s. 178.

⁹ R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło...*, s. 13, 15.

¹⁰ *Ibidem*, s. 14.

dzieło literackie jest tworem wielowarstwowym, w którym należy odróżnić cztery warstwy:

1. warstwę brzmień słownych jako też tworów i charakterów językowo-brzmieniowych wyższego rzędu;
2. warstwę znaczeniową, zbudowaną z sensów zdań wchodzących w skład dzieła;
3. warstwę uschematyzowanych wyglądnów, przez które przejawiają się przedmioty w dziele przedstawione;
4. warstwę przedmiotów przedstawianych, a mianowicie przedstawianych przez czysto intencjonalne stany rzeczy, które są wyznaczone przez sensy zdań wchodzących w skład dzieła¹¹.

O ile dzieło literackie jest wartościowym dziełem sztuki to – według filozofa – każda z jego warstw zawiera (w stanie potencjalnym) jakości wartości estetycznych, które – współwystępując w dziele w takim lub innym doborze – wytwarzają szczególną harmonię polifoniczną estetycznych jakości. Typ tej harmonii decyduje o ostatecznej wartości danego dzieła jako dzieła sztuki. Bez względu jednak na to, jaka jest harmonia w danym dziele, o tym, czy pewne dzieło „piśmiennicze” jest dziełem literackim w używanym tu znaczeniu, rozstrzyga właśnie to, iż budowa jego jest – jeżeli tak wolno powiedzieć – „obliczona” na to, przystosowana do tego, by doprowadzić do ukonstytuowania się takiej harmonii jakości estetycznych¹².

Ingarden podkreśla, że powyższe jakości w procesie estetycznego tworzenia całości jakościowej dzieła literackiego i jej uchwytowania przez podmiot zostają uformowane w tym sensie, że oznaczony przez nie utwór-dzieło sztuki uobecnia się w tych jakościach i nabiera charakteru pozornie samoistnej „rzeczywistości”. Innymi słowy, podmiot-odbiorca dzieła literackiego przede wszystkim rekonstruuje porządek w obrębie składników utworu, zarówno składników językowych, jak też w świecie przedstawionym i w sferze zawartości ideowej dzieła. Wszystko to, w ten sposób ukształtowane, zostaje potem uchwycone samo dla siebie przez podmiot przeżywający, który nie pozostaje obojętny na to, co uchwycił, lecz niejako odpowiada na to różnymi emocjami. Dochodzi w ten sposób do emocjonalnego obcowania podmiotu przeżywającego z obiektami przedstawionymi w przedmiocie estetycznym (szczególnie z osobami przedstawionymi w ich losach)¹³. Oczywiście nie należy tego rozumieć w ten sposób, że czytelnik traktuje obraz prezentowany przez dzieło jako coś równorzędnego względem rzeczywistości. Jednakże, mając nawet wyostrzoną świadomość fikcyjności tego obrazu, odbiorca nie jest po prostu w stanie inaczej wyobrazić go sobie, jak tylko w przyrównaniu do określonych elementów świata realnego. Zatem elementy dzieła i ich układy zostają tu odniesione do zjawisk rzeczywistych.

Koresponduje to z formowaniem się pojawiających się jakości w „strukturze polifonicznego zestroju jakościowego”, mające miejsce wtedy, gdy podmiotowi przeżywającemu estetycznie ujawnia się nie jedna prosta jakość, lecz wiele różnych jakości, nie występują one zazwyczaj luźno obok siebie, ale organizują się w wewnętrznie spójną całość¹⁴. To znaczy: przy tej samej liczbie jakości struktura przedmiotu estetycznego

¹¹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, ..., t. 1, s. 6-7.

¹² *Ibidem*, s. 7.

¹³ *Ibidem*, s. 14-14.

¹⁴ *Ibidem*, s. 15.

może się – zależnie od przebiegu procesu estetycznego formowania – inaczej ukształtować. Ilustruje to końcowa faza procesu konkretyzacji dzieła literackiego, w której odbywa się proces „uzupełniania” dzieła przez czytelnika o te wszystkie dodatkowe jakości estetyczne, jak przeżycia, wzruszenia i osądy, które wywołuje lektura utworu. Wszystkie one mają charakter złożony, tzn. na przykład wzruszenia estetyczne mogą łączyć się ze wzruszeniami innego rodzaju: religijnymi, patriotycznymi, erotycznymi itp. Czytelnik nie tylko poddaje się sugestiom czytanego dzieła, ale niejako dopełnia je w lekturze własnymi treściami uczuciowymi, nasycza je pobudzonymi przez lekturę doznaniem, wprowadza jak gdyby w jego obręb świat własnych przeżyć. Dzieło traci w ten sposób swój schematyczny charakter. Dany obraz, np. staw w wierszu Tetmajera *Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*, przedstawiony jest jedynie w najogólniejszych zarysach, w trakcie konkretyzacji czytelnik uzupełnia obraz elementami, które w tworzonym przez dzieło obrazie przedmiotu nie zostały bezpośrednio wykazane.

Wskutek tego – podsumujmy ten fragment – drugi etap przeżycia estetycznego odznacza się charakterystyczną dynamiką, aktywnym poszukiwaniem i odnajdywaniem całości jakościowych, czyli formowaniem przedmiotu estetycznego.

Jak pisze Tatarkiewicz, zaczątki „teorii aktywnej natury przeżyć estetycznych” pod nazwą „empatii” można znaleźć u osiemnastowiecznego Herdera i romantyka Novalisa, ale rozwinęła się dopiero na przełomie wieków XIX i XX (Rozwinął ją Th. Lipps, niemiecki profesor – *Ästhetik*, 1903). Według tej teorii: przeżycie estetyczne dochodzi do skutku tylko wtedy, gdy podmiot własną aktywność przerzuca na przedmiot; przez to przypisuje przedmiotowi estetycznemu własności, których ten sam przez się nie posiada¹⁵. Jest to – jak wywodzi Lipps – źródło szczególnej przyjemności; odnajdywanie siebie w różnym od siebie przedmiocie. Na tym drugim etapie w wyniku intelektualnej postawy przeżycie charakteryzuje się też pewnym rodzajem poznania, oświecenia umysłu, wynikającego z jego zdolności postrzegania i rozumowania.

W przeciwieństwie do tego w ostatnim trzecim swym etapie przeżycie estetyczne – według Ingardena – wkracza w fazę pewnego rodzaju uspokojenia¹⁶. Dokonuje się bierne, kontemplacyjne, emocją przesycone intencjonalne odczuwanie ukonstytuowanego już przedmiotu estetycznego. Właśnie estetyczne odczucie intencjonalne wiedzie razem do pierwotnej estetycznej odpowiedzi na wartość przedmiotu estetycznego, którą da się osiągnąć dopiero w poznaniu estetycznym nadbudowanym nad przeżyciem estetycznym. Pozytywna, subiektywna odpowiedź na wartość przybiera postać emocjonalnego uznania, jakim obdarzamy przedmiot estetyczny; negatywna natomiast jest odrzuceniem, potępieniem chybionego, bezwartościowego przedmiotu estetycznego¹⁷. Tym sposobem etap trzeci, ze względu na zawartą w niej teorię kontemplacji, stanowi przeciwieństwo etapu drugiego z obecną w nim teorią aktywnej natury przeżyć estetycznych.

Oczywiście również teoria kontemplacji nie była nowością, lecz najbardziej rozpoznałym poglądem estetycznym. Częstość uważana była za pogląd tak oczywi-

¹⁵ W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęścia pojęć...*, s. 381.

¹⁶ R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość...*, s. 16.

¹⁷ *Ibidem*.

sty, że nie warto się było nad nim rozwodzić. Niemniej na samym początku XIX wieku klasycznie sformułował ją i nazwał Artur Schopenhauer w dziele *Świat jako wola i wyobrażenie*, (1881 r.). Cechą kontemplacji jest bierność, skupienie na zewnętrznych rzeczach, poddanie się im, niewybieganie poza nie myślą; tym różni się zarówno od postawy praktycznej, jak od badawczej. Jest postrzeganiem pełnym, biernym, skupionym, które, jak mówił Schopenhauer, „zagłębia się” w przedmiot, „wypełnia się nim, „staje się jego zwierciadłem”¹⁸. Proces kontemplacji w literaturze przebiega podobnie jak w muzyce i sztukach plastycznych: jest łączeniem poszczególnych części utworu i ich pamiętaniem. Kontemplacja utworu literackiego czy muzycznego jest procesem dokonującym się w czasie, stopniowo, tak samo jak kontemplacja posągu czy obrazu.

Czas na końcowe podsumowanie powyższych analiz teorii Romana Ingardena. Jego podstawową myślą było to, że przeżycie estetyczne jest złożone, wielofazowe. Rozwijając się w czasie, przechodzi przez trzy etapy o różnym charakterze. W przeżyciu estetycznym występują więc kolejno: (1) czyste wzruszenie podmiotu, (2) formowanie przedmiotu przez podmiot i (3) odbiorcze przeżywanie tego przedmiotu. Na wcześniejszych etapach przeżycie to ma charakter uczuciowy i dynamiczny, który w końcowym etapie traci na rzecz kontemplacji¹⁹. W pierwszych etapach – sprawdza się teoria postawy aktywnej, wczuwania, empatii, gdy podmiot własną aktywność przerzuca na przedmiot, przez to przypisuje przedmiotowi estetycznemu własności, których ten sam przez się nie posiada; a w końcowym etapie – postawy biernej, gdzie zadowolenie bynajmniej nie czerpiemy z siebie, z podmiotu, lecz właśnie z przedmiotu, z rzeczy oglądanych, przez poddanie się im i wchłonięcie ich piękna, biernego poddania się pięknu. Początkiem przeżycia jest więc „emocja wstępna” mająca charakter wzruszenia. Drugi etap przeżycia następuje, gdy pod wpływem tego wzruszenia całą naszą świadomość zwracamy ku przedmiotowi, który je wywołał; powoduje to zahamowanie zwykłego przebiegu świadomości, zacieśnia jej pole, zainteresowanie skupia się na spostrzeżonej jakości. W ten intelektualny sposób podmiot ma już przed sobą ukształtowany przez siebie przedmiot i obcuje z nim, reagując wzruszeniem na to, co sam zrobił. Zaczyna się wówczas trzeci etap: „skupione oglądanie” tej jakości.

Do Ingardena we wszystkich koncepcjach, nawet w tych, w których przeżycie estetyczne ujmowane było jako coś więcej niż tylko bierny, kontemplacyjny kontakt z przedmiotem (jako pozbawione elementów aktywności „gapienia się”), uznawano przedmiot przeżycia estetycznego za przedmiot gotowy, zastany. Refleksja Ingardena ujawniła wytwórczy charakter przeżycia, fakt konstytuowania właśnie dopiero w ramach tego przeżycia przedmiotu estetycznego. Przedmiot estetyczny staje się „obiektem” kontemplacyjnego oglądu dopiero w ostatniej fazie przeżycia, przedtem musi zostać w tym przeżyciu ukonstytuowany – nigdy więc nie jest on przedmiotem, który po prostu zastajemy²⁰. Właśnie to ma kluczowe znaczenie w procesie biblioterapii.

¹⁸ W. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje szczęścia pojęć...*, s. 382-383.

¹⁹ A. S z c e p a ń s k a, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989, s. 145.

²⁰ *Ibidem*, s. 145-146.

Przyjrzyjmy się teraz głównym problemom wartości dzieła literackiego. Podstawowym pojęciem aksjologii literackiej jest wartość dzieła. Oznacza – mówiąc najogólniej – wszystko to, co w nim jest cenne i dobre z estetycznego punktu widzenia, w tym zdolności do zaspokajania potrzeb doznawania przeżyć estetycznych oraz pozaestetycznych oczekiwań odbiorców. Chcąc tak orzec o danym dziele przechodzimy od zainteresowania do aktu sądzenia w procesie jego poznawania. W konsekwencji do wydania oceny, stanowiącej wypadkową zastosowania określonych interpretacji i pewnych kryteriów. Trudność może mieścić się w tym, że przedmiotem oceny powinno być dzieło literackie, jako utwór niezależny od przeżyć odbiorcy. W praktyce bowiem możemy wartościować dzieło literackie tylko pośrednio, poprzez własną jego konkretyzację, co najwyżej starając się uwzględnić również znane nam konkretyzacje innych odbiorców. Wartościowanie jest więc nieodłącznym składnikiem wszelkiej konkretyzacji dzieła, stąd problematyka główna musi się skupiać przede wszystkim wokół zagadnień jego wartości, osądu oraz oceny.

Wartość dzieła, jak wiadomo, jest terminem najeżonym wieloznacznościami. Dlatego wypuklimy tylko jego wyraźne komponenty opisowe obecne w obrębie refleksji literaturoznawczej. Pierwsze zarysowują się, kiedy weźmiemy pod uwagę dwa rodzaje wartości: estetyczną i pozaestetyczną – występujące zresztą w ścisłym powiązaniu – wydobywane zależnie od kryteriów stosowanych przez oceniającego.

Wartość estetyczna dzieła, to przede wszystkim jego zdolność do wywołania przeżyć estetycznych, których zaistnienie warunkowane jest wszakże odpowiednią postawą odbiorcy-czytelnika, rozpoznającego w nim cenne właściwości z estetycznego punktu widzenia, przysługujące dziełu subiektywnie lub obiektywnie. Owe „cenne właściwości” istnieją w dziele jako cechy pierwszoplanowe i zarazem trwale mu przysługujące, są więc jego jakościami, czyli – jak pisze Roman Ingarden – takimi momentami dzieła, które nacechowane są szczególną „aktywnością” estetyczną²¹. Właśnie jakościom przypisuje się doniosłe znaczenie estetyczne, rozstrzygające o wartości dzieła. Albowiem dotyczą one wewnętrznej budowy utworu i stanowią o jej zwartości. Oczywiście, w wewnętrznej jakościowej strukturze dzieła zachodzą konieczne związki między występującymi zespołami jakości (np. formalnymi, stylistycznymi), które tworzą hierarchiczny system jakości i wspomnianą zwartą „organiczną” budowę dzieła. Typ tej zwartości – rodzaj zachodzących związków i sposób przynależenia do siebie jakości, np. gatunkowych – ma decydujący wpływ na sposób ugruntowania w dziele jego estetycznej wartości. Trzeba uwzględnić możliwość istnienia dzieł o bardzo różnych stopniach i bardzo różnych typach tej zwartości – większa „luźność” związków jakościowych w obrębie struktury dzieła dopuszczałaby znacznie większy udział odbiorcy-czytelnika w konstruowaniu wartości estetycznie „aktywnych” w utworze. Takie związki jakościowe tworzy, np. oryginalność zastosowanego układu utworu, wysoki stopień artyzmu, piękno dzieła. Jakości nacechowane szczególną „aktywnością” estetyczną (pozytywne i negatywne), które nie są obojętne, neutralne wartościowo, próbował zebrać Roman Ingarden, nazywając je zresztą zamiennie momentami dzieł sztuki. Znaczna liczba terminów (około 200) uży-

²¹ A. Szczępańska, *op. cit.*, s. 210.

wanych do określenia tych jakości stworzyła rozbudowany i podzielony na grupy tzw. system jakości estetycznie doniosłych. Tytułem przykładu, przytoczymy tutaj niektóre jakości występujące w *Odmianie „nowość”*: nowy, stary, oryginalny, nieoryginalny, modny, nowoczesny, staromodny, przestarzały, wyjątkowy, nadzwyczajny, szablonowy, przeciętny itd.²² We wszystkich rozumieniach jakościom, a co za tym idzie również wartości estetycznej, przypisuje się cechy stopniowości: są większe lub mniejsze w różnych dziełach należących do tej samej kategorii (np. gatunkowej), ponadto mogą być przypisywane w różnej mierze temu samemu dziełu przez różnych odbiorców. Oczywiście, wartość estetyczna występuje w dziele w ścisłym powiązaniu z wartościami pozaestetycznymi, tj. głównie ideowo-poznawczymi i sprowadzają się one również do określonych zespołów jakości ocenianych jako właśnie wartość dzieła przez mniejszą lub większą zbiorowość czytelników. Nadbudowują się one na podłożu jakości estetycznych, występując również w pewnym doborze, wyznaczającym intelektualną wartość ukonkretyzowanego dzieła. Oddaje to np. próba nazwania tych jakości przez Romana Ingardena, tj. w punkcie jakości „intelektualnych”: dowcipny, pomysłowy, bystry, wnikliwy, ciekawy, pełen humoru, głęboki – nudny, tępy, „ciężki”, banalny, płytki, lekki...²³ Jak widać z zacytowanych przykładów również same sposoby występowania jakości w dziele mogą być różne, tj. np. łagodne lub ostre. Według koncepcji Mieczysława Wallisa – łagodne wywołują u odbiorców doznanie harmonii, spokoju, rozładowania konfliktów i napięć; są głównie jakościami estetycznymi obejmowanymi przez kategorię piękna²⁴. Natomiast ostre, wywołują zdumienie, zadziwienie, grozę, czy nawet przerażenie lub przykrość, będące jednak czasem – w ostatecznym rezultacie – źródłem satysfakcji estetycznej; są właściwe, jak się wydaje, jakościami pozaestetycznym, podpadającym pod kategorię groteski, tragizmu, wzniosłości, brzydoty, czasem komizmu.

Podsumowując ten fragment trzeba stwierdzić, że wartość dzieła może być uwarunkowana przez różne doборы jakości (estetyczny i pozaestetyczny), a więc nie istnieje jeden zespół jakościowy podbudowujący daną wartość danego dzieła, lecz raczej pewna ich mnogość. Muszą zatem współwystępować w nim jakości z różnych rodzajów, aby na ich podłożu mogła pojawić się w miarę ściśle określona ogólna wartość dzieła.

Sąd estetyczny to stwierdzenie występowania w dziele literackim wspomnianych wartości, czyli jego wartościowanie (ocenie). Według Kazimierza Wyki na powstanie sądu składają się trzy ogniwa: 1) zrozumienie dzieła, 2) jego przeżycie osobiste, 3) ujęcie intelektualne aktu zrozumienia i aktu przeżycia. Rzecz oczywista, że granice pomiędzy tymi ogniwami są płynne²⁵. Również Ingarden podkreślał, że naoczne ujęcie wartości dzieła i emocjonalna odpowiedź na tę wartość dokonuje się w końcowej fazie przeżycia estetycznego. Jego zdaniem tylko takie dokonujące się w przeżyciu estetycznym „bezpośrednie widzenie” i emocjonalne uchwycenie wartości może stanowić podstawę uzasadnienia prawdziwości sądu oceniającego. Zależy on wszakże od zastosowanych kryteriów.

²² R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość...*, s. 167.

²³ *Ibidem*, s. 165.

²⁴ M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce*, Warszawa 1968.

²⁵ K. Wyka, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 236.

Pojęcie „kryterium”²⁶ to, za Marią Gołaszewską: właściwość przedmiotu pozwalająca na ujęcie wartości danego przedmiotu, uzasadniająca ocenę²⁶. Kryteria mogą być wyprowadzane zarówno z samego dzieła, które podlega ocenie, jak i poprzez jego odniesienie np. do historycznego, społeczno-kulturalnego czy literackiego pola wartości. Również z przyjmowanych jego ocen przez odbiorców różnych epok i środowisk, ujawnianych w rekonstrukcjach recepcji danego dzieła literackiego. Ogólnie rzecz ujmując kryteria dzielą się na prywatne i wyznawane zbiorowo. W pierwszym przypadku mają one charakter subiektywny, reprezentują gust, wrażliwość, ideały i przekonania tego, kto dokonuje sądu wartościującego; postawą przyjmowaną może tu być osobiste przeżycie dzieła, np. w krytyce impresjonistycznej. W drugim – kryteria mają charakter obiektywny, przyjmowane są przez grupę społeczną, której przedstawicielem jest krytyk lub historyk literatury. Zwykle są to normy estetyczne, którym przypisuje się doniosłość ponadhistoryczną. Zasadniczymi wyróżnikami tego typu kryteriów są miary, które dla dokonującego oceny są czymś zobiektywowanym, mieszczącym się podobnie jak samo dzieło w ramach rzeczywistości badawczej, nie zaś wykładnikiem jego osobistych upodobań, przekonań czy ideałów. Oczywiście sąd wartościujący aktualizuje równocześnie obydwa typy kryteriów, mieszając je w rozmaitych proporcjach. Proces wartościowania dzieła spleciony jest więc najściślej zarówno z przebiegiem samego przeżycia estetycznego, jak i z postępowaniem badawczo-estetycznym, nastawionym na analizę tego przeżycia i konstytuującego się w nim przedmiotu.

Sąd, a także oceny estetyczne (o których zaraz będzie mowa) stanowią pojęciowy wyraz tego poznania, przy założeniu optymalnego dostosowania ich treści do wyników doświadczenia estetycznego, stanowiącego – zdaniem Ingardena – ostateczną drogę do uzasadniania prawdziwości sądu oceniającego²⁷. Oceny oddają zwykle dwa sposoby relatywizacji dzieła, tj. z jednej strony określają jego położenie w jakimś zbiorze dzieł pokrewnych; z drugiej zaś strony wyznaczają jego odległość od akceptowanej normy, choć w konkretnym akcie oceniania nacisk może padać na te dwa aspekty. Podstawowym zagadnieniem jest tu tzw. powszechna ważność ocen estetycznych²⁸. Pytanie wysunięte przez Ingardena w związku z tą kwestią brzmi: kto i pod jakimi warunkami ma prawo do uznawania lub nie danej oceny konkretyzacji estetycznej? Odpowiadając na nie filozof wskazuje, iż w pewnych przypadkach prawo do nieuznawania oceny nie przysługuje, mianowicie wówczas, jeśli: 1) dana ocena jest trafna i uzasadniona przez odpowiednie przeżycie i bezpośrednie poznanie estetyczne, spełniające określone warunki (tj. adekwatności, sprawności i oddania dziełu sprawiedliwości), zaś treść oceny jest dostosowana do wyników tego poznania, i 2) jeżeli odbiorca nie wiedząc, czy dana ocena jest słuszna, nie zdołał sam uzyskać ani przeżycia estetycznego (o podanych własnościach), ani odpowiedniego poznania estetycznego. Dosłownie na ten temat Ingarden napisał w ten sposób

²⁶ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 166.

²⁷ A. Szczepańska, *op. cit.*, s. 182.

²⁸ *Ibidem*, s. 184.

Wszyscy tedy czytelnicy, którzy albo nie są w ogóle zdolni do spełnienia odpowiednio ukwalifikowanego przeżycia estetycznego i przynależnego doń poznania estetycznego, albo którzy przynajmniej do chwili, w której stawiają pod znakiem zapytania pewną ocenę, nie byli w stanie przeprowadzić tych operacji, nie mają prawa po prostu nie uznać ustalonej oceny. Uprawnieni do tego są oni dopiero po spełnieniu tych obydwu warunków. Z drugiej strony, także prawo do ustalania estetycznej oceny mają jedynie ci, którzy ją wypowiadają na podstawie udatnego spełnienia wymienionych operacji. Jeżeli zrobią to nie spełniwszy tych warunków, to ocena wydana przez nich jest nieuzasadniona – chociażby nawet – przypadkiem była słuszna²⁹.

W zakończeniu należy jeszcze wspomnieć o literackiej aksjologii historycznej. Michał Głowiński słusznie uważa, że:

nie stanowi ona osobnej dziedziny dociekań, w jakiejś postaci jednak istnieje, albowiem rekonstruując przeszłość, poddaje się analizie w takim czy innym uwikłaniu w skalę wartości, jakie w danej epoce funkcjonowały (czy obowiązywały), skupia się uwagę na metodach wartościowania i – niekiedy – sposobach mówienia o nich. [...] Nie jest obojętne także to, jak kształtowały się style oceniania w danej epoce, czy traktowano je jak oczywisty i nie wymagający uzasadnień element dyskursu, czy też starano się je w pewien sposób motywować i wyjaśniać, a więc stworzyć dające się zracjonalizować przesłanki dla tego typu działań. Zatem problematyka aksjologii historycznej niesie wiedzę o tym, jak dane zjawisko, proces, czy dzieło wartościowano, na jakich podstawach to czyniono i w jakiej mierze świadomie, w jakiej zaś – bezrefleksyjnie. Stąd nie może być obojętną dla historyka literatury³⁰.

Problematyka aksjologii historycznej nie może być obojętna również dla biblioterapeuty, chociażby ze względu na system wartości, w jakim powstało dane dzieło.

²⁹ R. Ingarden, *Studia z estetyki...*, s. 405-406.

³⁰ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 193.