

Andrzej Zalewski

**FENOMENOLOGIA I KOGNITYWIZM:
DWA SPOJRZENIA NA EMOCJE
W ODNIESIENIU DO ŚWIATA SZTUKI**

I

Tekst stanowi fenomenologiczną krytykę niektórych rozwiązań angloamerykańskiej filozofii kognitywnej w tym zakresie, w jakim problematyka ta odnosi się do sztuki i doświadczeń odbiorczych z nią związanych. Trzy założenia tej zapowiedzi wymagają, moim zdaniem, szczególnej uwagi:

1) interesować mnie będzie w dalszym ciągu tylko filozoficzny wątek wielobarwnej tkaniny zwanej „kognitywizmem” – innych wątków nie mam zamiaru podejmować;

2) wezmę pod uwagę niektóre reprezentatywne, jak sądzę, przejawy awizowanej problematyki, jakie zrodziły się na gruncie angloamerykańskim i tylko na tym gruncie (głównie w Stanach Zjednoczonych, generalnie jednak w krajach angielskiego obszaru językowego, z uwzględnieniem także tych pozycji, które, funkcjonując w owym obszarze, są przekładami z innych języków);

3) rozstrzygnięcia powstałe w tym obszarze staram się poddać krytyce z perspektywy fenomenologicznej, a ściślej, z perspektywy niektórych tez filozofii Maxa Schelera.

Jakkolwiek tekst zasadniczo dotyczy refleksji nad emocjami w ich uwikłaniu w problematykę estetyczną, to jednak nie sposób o tym mówić, nie rozważywszy wprawdzie w najgrubszym zarysie kognitywnofilozoficznej koncepcji emocji w ogóle. Dlatego niektóre partie artykułu funkcjonują i dają się czytać także poza owym estetycznym kontekstem. Rezultat końcowy przybierze postać szkicu rozwiązań, które należałoby dopiero konkretyzować poprzez systematyczne dalsze dociekania.

Weźmy, tytułem przykładu, pod uwagę definicję emocji autorstwa Roberta Solomona, która, jak miemam, dość dobrze oddaje kognitywne podejście do tematu:

Emocja jest zasadniczym sądem o naszej jaźni i naszym miejscu w świecie, projekcją wartości i ideałów, struktur i mitologii, zgodnie z którymi żyjemy i poprzez które doświadczamy naszego życia. To jest powód, dla którego nasze emocje tak bardzo zależą od naszych mniemań i przekonań. Zmiana w moim przekonaniu (na przykład, odrzucenie przekonania, że John ukradł mój samochód) pociąga za sobą (nie powoduje) zmianę emocji (mojej złości tym faktem, że John ukradł mój samochód)¹.

W samym stwierdzeniu o związku emocji i sądu, a więc emocji i poznawczości, nie ma jeszcze niczego, co by mogło bulwersować fenomenologa. Zwróćmy jednak uwagę, że ta definicja jest tak sformułowana, jakby jej autor mówił nie o jednym akcie emocjonalnym, któremu właściwa miałaby być zdolność dokonywania sądu, lecz o dwóch odrębnych aktach, między którymi ustanowiony zostaje pewien dodatkowy związek: o akcie emocjonalnym (złość) i akcie poznawczym (przeświadczeniu, że zaszedł określony stan rzeczy, polegający na kradzieży samochodu przez znajomą osobę). Rozwijając swoją definicję, Solomon podkreśla, co prawda, że emocja nie towarzyszy sądzeniu, lecz sama jest sądem, tym niemniej wrażenie owego rozszczepienia na składnik afektywny i osąd poznawczy, nawet jeśli to ostatnie miałyby się rozgrywać we wnętrzu emocji, pozostaje². Że rozszczepienie owo nie jest przypadkowe, mogą świadczyć kolejne podobne do siebie określenia emocji z perspektywy kognitywizmu, na przykład to, jakie proponuje holenderski psycholog kognitywny Edward S. Tan, kojarzący swoją dyscyplinę m. in. z badaniami emocji widza kinowego: „Emocja może być zdefiniowana jako zmiana w gotowości do działania będąca rezultatem subiektywnego oszacowania (*appraisal*) sytuacji lub zdarzenia” (kilka zdań później dowiadujemy się, iż owo „szacowanie” jest procesem poznawczym)³. Wypowiedzi kognitywnych filozofów nie zawsze są na tyle precyzyjne, by można było jednoznacznie ustalić, czy komponent poznawczy jest częścią samej emocji, czy też funkcjonuje jak gdyby „poza” nią i przygotowuje ją dopiero, ale w każdym razie, nawet jeśli zachodzi owa pierwsza możliwość, dość jasne jest przynajmniej, że ów poznawczy komponent ma w ramach emocji daleko posuniętą autonomię i w porządku analizy może być rozpatrywany „w swoich własnych prawach”, jako „sam dla siebie”.

W ten sposób sam fenomen emocji rozpoławiałby się niejako na dwie składowe addytywnie ze sobą sklejone: na składową poznawczą (obejmującą

¹ R. Solomon, *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis 1993, s. 126.

² Zupełnym natomiast nieporozumieniem wydaje się dalsze twierdzenie autora, iż emocja jest *de facto* sądem oceniającym, którego ostatecznym obiektem jest osobista sytuacja sądzącego. Taki pogląd wyrosnąć mógł jedynie na gruncie czegoś, co w dalszym ciągu nazywam egologiczną koncepcją emocji, charakteryzującą się m. in. zupełną niewrażliwością na opisany przez Schelera wymiar „wyczuwania” cudzych stanów emocjonalnych.

³ E. S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, transl. [from Dutch] by B. Fasting, Mahwah 1996, s. 46.

przede wszystkim rozpoznanie pewnej, mówiąc innym językiem, „treści propozycjonalnej”) oraz składową *stricte* afektywną, której w takim ujęciu przysługiwałoby miano „emocji w węższym sensie”. Między obiema składowymi zachodziłby zaś, co również w kognitywnych wypowiedziach na temat emocji nie jest zbyt jasno rozstrzygnięte, bądź to jakiś aprioryczny związek istotnościowy, bądź też przyczynowy związek „powodowania jednego przez drugie”.

O tym, że relacja między poznaniem a emocją tak właśnie jest ujmowana, świadczyć może koncepcja „kryteriologicznej prefokalizacji” wypracowana przez jednego z najbardziej obecnie wziętych estetyków amerykańskich Noëla Carrolla, kroczącego otwarcie pod sztandarami kognitywizmu. Koncepcja ta źródłowo odnosi się, co prawda, do tekstów artystycznych (a dokładniej, narracyjnych), plasując się przez to od razu w głównym nurcie mojego wywodu, ale po niewielkich przeróbkach dałaby się też rozszerzyć na całość sfery emocji. Kryteriologiczna prefokalizacja jest relacją trójczłonową, łączącą jakieś przedstawione, opowiedziane czy wyrażone zdarzenie, aksjologiczną kategorię pojęciową, pod którą zdarzenie to podpada, oraz emocję z punktu widzenia tej kategorii stosowną. Carroll pisze na przykład:

Autor nie tylko wybrał – w istocie wymyślił – sytuacje, jakie napotykamy; zdecydował również, jakie cechy fikcyjnych zdarzeń warte są bezpośredniego komentarza i rozwinięcia. Tak zatem w *Chacie wuja Toma* Harriet Beecher Stowe konfrontuje nas ze scenami rozdzielania rodziny i, krok po kroku, podkreśla niewinność i przyzwoitość niewolników, których związki rodzinne się rozrywa, a także okrucieństwo i grubiańskość, z jaką jest to czynione. Te, być może niezbyt subtelne podpowiedzi, wiodą nas ku percepcji powyższych scen w ramach kategorii niesprawiedliwości, co, z kolei, wyzwała w nas emocję oburzenia⁴.

Identyfikacja pewnego zajścia jako należącego do właściwej aksjologicznej kategorii i jej powiązanie (nie wiadomo za bardzo, na jakich zasadach) z odpowiadającą jej normatywnie emocją oznacza w praktyce przeżycie tej emocji przez czytelnika/obserwatora.

Jest to jednak błąd intelektualizmu tak gruby, że aż trudno uwierzyć, by poważny, bądź co bądź, filozof mógł mu ulec z taką łatwością. Stanowczo brakuje tu świadomości innej tradycji filozoficznej, która mogłaby się przyczynić do rozwikłania kilku poważnych błędów. Mowa o ustaleniach fenomenologii emocji Maxa Schelera bądź też stwierdzeniach nią inspirowanych, które niech posłużą do korekty nakreślonego obrazu.

1. Wytryśnięcie jakiegoś przeżycia emocjonalnego z czysto poznawczego ujęcia danej kategorii spraw jedynie na gruncie paralelizmu dwóch odrębnych strumieni doświadczeń (ujęciu niesprawiedliwości odpowiada uczucie oburze-

⁴ N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford 1998, rozdz. *Mass Art and the Emotions*, s. 262.

nia itp.) graniczyłyby z cudem *creatio ex nihilo*. Już Arystotelesowi znana była obiekcja, że „samo myślenie dyskursywne nie wprawia niczego w ruch”⁵ – nie wytwarza więc emocji ani tym bardziej nie prowokuje działania, do którego to praktycznego związku kognitywisci przywiązują tak dużą wagę. Dzieło sztuki także nie jest maszynką do przetwarzania intelektualnych treści pomyśleń w przeżycia uczuciowe. Jeśli w istocie oburzenie pojawia się w następstwie lektury opowiadania o pewnej niesprawiedliwości, to ostatecznie nie dlatego, by ta niesprawiedliwość została „poznawczo uchwycona”, lecz najprawdopodobniej dlatego, że dostrzeżona została i wyczuła emocjonalna jakość niezastuzonego cierpienia – wyczuła, być może, w przeżyciach fikcyjnych bohaterów za sprawą funkcji, którą Scheler nazywał „intencjonalnym czuciem cudzego przeżycia”, a która sama, należąc do sfery życia emocjonalnego, wyposażona jest w immanentną poznawczą zdolność⁶. Ta wyczuła jakość może następnie (choć, jak się za chwilę okaże, nie musi) ulec pogłębieniu do tego stopnia, że pociągnie za sobą własną przeżytą przez odbiorcę emocję oburzenia i pogardy. W akcie emocjonalnie nacechowanego odbioru nie musimy przechodzić od poznania do emocji; stoimy raczej od początku na gruncie emocji. Między cechą zdarzenia, jego *quale* poddającą się emocjonalnej reakcji i wreszcie doznawaną emocją nie zachodzi ontyczny związek koordynacji kilku systemów; są to raczej wewnętrzne aspekty jednego i tego samego systemu emocjonalnej wrażliwości i otwarcia.

2. Połóżmy teraz specjalny nacisk na sferę zagadnień artystycznych i sposób ujmowania emocji przez kognitywistów w tym obszarze: przyczyną sporego zamieszania jest niemal wyłączne skupianie uwagi na emocjach własnych czytelnika/widza/odbiorcy. Wydaje się oczywiste coś, co właściwie jest przesadą: że skoro mówimy o emocjach, musimy mieć na myśli sferę doznań afektywnych wypełniających, elektryzujących psychikę jedynej realnej osoby, która się liczy w całym układzie: odbiorcy wchodzącego w kontakt z dziełem. To że ma on do czynienia z fikcyjnymi postaciami przedstawionymi w utworze nie ma większego znaczenia, skoro i tak wykluczona jest możliwość docierania do czyjegoś wewnętrznego życia przez specjalną uczuciową intencję. Ta restrykcyjna kognitywna zasada działa tak w przypadku osób fikcyjnych, jak i realnych; jedyne, co można zrobić, to ujmować cudzy stan poznawczo,

⁵ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 208.

⁶ Koncepcja intencjonalnego czucia odnoszącego się głównie do sfery wartości została przez Schelera opracowana w klasycznym rozdz. V, pkt 2, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (przekł. fragmentu A. Węgrzecki, [w:] i d e m, *Scheler*, Warszawa 1975, s. 189–197), a w odniesieniu do sfery cudzych przeżyć psychicznych w *Istocie i formach sympatii* (przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1980), zwłaszcza w rozdz. II, III, cz. A i I, cz. B. W nawiasowej uwadze tego pierwszego źródła znajduje swój wyraz teza, iż czucie odnosić się może także do emocjonalnych kwalifikacji świata.

a następnie rozniecać w sobie emocję, która zamknięta jest wyłącznie we wnętrzu tego, kto emocji doświadcza. W ten sposób, mimo iż kognitywiści deklaratywnie przyznają emocjom status intencjonalny, w praktyce czynią znak równości między nimi a tym, co Scheler nazywa „stanami uczuciowymi”. Jedyna intencjonalność przysługuje wówczas naprawdę czystym aktom obiektywizującym, a rozdział na rozum i uczucie, skądinąd dla myśli kognitywnej nie do przyjęcia, wydaje się nieuchronny.

Wśród uczuć odbiorców dzieła sztuki, o których piszą myśliciele kognitywni zainteresowani tym polem zagadnień, są także sympatia i empatia, co ma szczególne znaczenie np. dla wiedzy o filmie, gdzie tzw. identyfikacja widza z postacią na ekranie jest jednym z tematów dyżurnych. Mogłoby się wydawać, że zarówno sympatia, jak i empatia (jakkolwiek by je szczegółowo rozróżniać) są szczególnie dobitnymi przykładami odnoszenia się uczuć ku innym osobom i mogą przez to służyć jako rzetelny punkt oparcia dla usiłowań, by wykazać autentyczną kognitywność dziedziny emocji. Wiadomo, że w *Istocie i formach sympatii* Scheler potraktował współodczuwanie, podobnie zresztą jak i czucie czyjegoś przeżycia, z którym ma ono wiele wspólnego, jako funkcje uczuciowe bez koniecznej domieszki uczuć własnych, jako, by tak rzec, wypustki transcendujące sferę egologiczną w kierunku innego podmiotu. Słowa Schelera na temat współodczucia są tu akurat nad wyraz klarowne: „Prawdziwe współodczucie jest jedynie pewną **funkcją** – bez własnego stanu uczuciowego, na który kieruje się intencją”⁷. Znaczy to między innymi, że istnieje taki sektor problematyki emocjonalnej, na który składają się akty **nominalnie** co prawda przynależne jakiemuś „ja”, lecz zarazem pozbawione **efektywnej** treści uczuciowej przeżywanej przez to „ja”. Akty owe (będące przy tym aktami emocji *tout court*) w całości kierują się na inny obiekt, wychytując jego emocjonalne właściwości bez żadnej przy tym domieszki uczuć własnych tego, kto je spełnia.

Tymczasem w tekstach filozofów kognitywnych, jakie udało mi się poznać, zaczyna się, co prawda, od analizy sympatii i empatii, ale kończy – prawdopodobnie pod wpływem tradycji Hume’owskiej, tak żywej w angielskim obszarze językowym – na wycienieniu i opisie własnych „egologicznych” uczuć, jakie pod wpływem np. sympatii zaczynają rozbrzmiewać w psychice osoby sympatyzującej. Proces sympatii jest tu wehikułem, „środkiem transportu” do przenoszenia pewnych uczuć z cudzego wnętrza do mojego, ewentualnie do jakiejś ich transformacji w trakcie tego przenoszenia – w każdym razie nie, jak chce Scheler, intencjonalną funkcją bez koniecznej komponenty afektów podmiotu spełniającego operacje intencjonalnego wyczuwania. Finałem refleksji nad sympatią jest tak czy inaczej powoływanie się na uczucia

⁷ M. Scheler, *Istota i formy...*, s. 74.

nasycające psychikę odbiorcy dzieła sztuki i „zalegające” w niej – na radość, gniew, oburzenie, wzdrgnięcie i inne tego rodzaju. Myśl fenomenologiczna mogłaby być nader przydatna w rozpraszaniu zamętu, jaki tu ma miejsce.

II

W poprzednim paragrafie była mowa o uchybieniach, jakie ze stanowiska fenomenologii wytknąć można kognitywnej koncepcji emocji. Mówiliśmy następnie, jak w tych ostatnich ramach pewne ogólniejsze presupozycje rzutują na pojmowanie emocji, jakie żywi odbiorca dzieła sztuki. W paragrafie niniejszym należy powiedzieć nieco o uchybieniach dotyczących kognitywnych refleksji nad emocjami, które mają ważność wyłącznie czy głównie w odniesieniu do zagadnień estetycznych. Oprócz bowiem niejasności co do relacji między poznaniem a emocją kognitywizm dopuszcza się jeszcze jednego rodzaju zwichnięcia, chyba nawet ważniejszego niż pierwsze. Nieuprzedzona refleksja nad oddźwiękiem emocjonalnym, jaki budzi w nas kontakt z wytworem artystycznym, powiada, że ważnym składnikiem tego oddźwięku jest wychwycenie nastroju czy też ogólnego charakteru przypisanego całości wykreowanego świata albo całości dzieła. Mówimy, że wiersz, powieść, film, sztuka sceniczna, obejrany obraz jest posępny, przytłaczający, ironiczny, zabawny, podniosły, melancholijny, lekki, optymistyczny itp. Możemy też, oczywiście, widzieć w dziele amalgamat tych wszystkich nastrojowych momentów. Jakkolwiek byłyby one różne i wskazujące na różne fenomeny, trudno zaprzeczyć, że każdy z nich ma swój uczuciowy walor, który włączamy do naszych sprawozdań z odbioru. Otóż, myśl kognitywna zapuszczająca się na teren świata sztuki zupełnie albo niemal zupełnie pomija tę stronę zagadnienia. Wszystko tu obraca się wokół uczuć postaci przedstawionych i ich refleksów w reakcjach odbiorców albo też wokół uczuciowych skutków działań postaci; cała kognitywna teoria emocji artystycznych zawisa na filarze takich kwestii szczegółowych. W związku z tym kognitywna myśl estetyczna najlepiej czuje się, mając do czynienia z dziełami sztuki narracyjnej, z fabularnym opowiadaniem o perypetiach przedstawionych bohaterów. Gdzie tego nie ma, a emocje są niemniej silne, pozostaje, na przykład, stwierdzenie: „Emocjonalna odpowiedź wobec sztuki abstrakcyjnej jest zagadkowa, głównie dlatego, że strategie dostarczające oczywistych wyjaśnień **powodów** emocjonalnych odpowiedzi, jak też ich **przedmiotu** w sztukach przedstawiających, tu wydają się nieosiągalne”⁸.

Gdzie leży przyczyna tego zastanawiającego pomijania całościowych efektów emocjonalnych? Zapewne dla poszczególnych dyscyplin można

⁸ J. Levinson, *Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain*, [w:] *Emotion and the Arts*, New York–Oxford 1997, s. 27.

doszukiwać się przyczyn fragmentarycznych; na przykład w tym, że amerykańscy kognitywiści piszący o filmie często, co zrozumiałe, ilustrują swoje wywody przykładami kina hollywoodzkiego, gdzie rozwiniętym mechanizmom identyfikacji widza z postacią towarzyszy relatywne ubóstwo ukształtowań stylistycznych odpowiedzialnych za uczuciowy wyraz „świata”. Ale za tymi cząstkowymi powodami leży chyba jeden znacznie poważniejszy. Kognitywiści nie tają, że ich poczynaniami rządzi chęć zerwania z formacją, którą Noël Carroll zbiorczo nazywa „estetycznymi teoriami sztuki”. Te estetyczne teorie, chociaż wielokształtne (ich reprezentantami są na przykład Collingwood, Hutcheson, Kant, a współcześnie Monroe Beardsley i Clive Bell) zakładają pospołu, że właściwe dla odbioru dzieła sztuki jest pewne szczególnie doświadczenie – „przeżycie estetyczne” – które może mieć swój wykładnik po stronie podmiotowej bądź przedmiotowej (oba te wykładniki mogą też współwystępować). Jeśli chodzi o ów pierwszy, to tu, oprócz dystansu i zawieszenia interesów praktycznych, należy zwrócić uwagę na emocję estetyczną jakościowo odmienną od emocji dnia codziennego i ujawniającą się ze zwielokrotnioną siłą podczas kontemplacji arcydzieł. Natomiast wykładnik przedmiotowy tworzyłaby niemniej specyficzna jakość „piękna”⁹. Każda z tych formuł pojęciowych przysporzyła zbyt wiele kłopotów notoryczną mglistością i brakiem odporności na przemiany sztuki współczesnej, by można je było uznać za przekonujące. W znanej pracy Susan Feagin o emocjach towarzyszących lekturze tekstów literackich, pracy korzystającej z dorobku kognitywnego, choć nie deklarującej tego otwarcie, ta potrzeba odwrotu od estetyki w dziedzinie artystycznych emocji została udokumentowana nader wyraźnie:

W pewnym punkcie naszej filozoficznej historii jedynym praktycznie typem emocji rozważanym jako odpowiedź na fikcjonalną literaturę i inne dzieła sztuki było „przeżycie estetyczne” lub „emocja estetyczna”. Gdy nieadekwatności teorii przeżycia i nastawienia estetycznego stawały się stopniowo oczywiste, zostały otwarte drzwi dla rozumienia odpowiedzi na fikcję literacką i dzieła sztuki w ogóle jako pokrewnych, jeśli nie wręcz identycznych, z emocjami i doznaniem „realnego życia”, z pragnieniami, awersjami, sympatycznymi i empatycznymi wyobrażeniami – raczej z nimi, niż z [tymi rozważanymi] na wyizolowanej, rozcieńczonej płaszczyźnie „przeżycia estetycznego”¹⁰.

Kognitywni filozofowie abstrahujący od emocjonalnego waloru całości dzieła abstrahują tym samym od tradycyjnej estetycznej koncepcji sztuki i od swoiście estetycznej emocji, o której autorzy wstępu do cenionej antologii

⁹ Jako egzemplifikację tych tez zob. trzy rozprawy N. Carrola składające się na pierwszą część pod jakże charakterystycznym tytułem *Beyond Aesthetics* jego wyboru pism z filozofii sztuki pod tym samym ogólnym tytułem (Cambridge 2001).

¹⁰ S. L. Feagin, *Reading with Feeling. The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca, London 1996, s. 6.

tekstów kognitywnych poświęconych filmowi mogli z poczuciem wyższości napisać: „Teoretycy emocji estetycznej zawiedli z wystarczającą identyfikacją przyczyn, bądź natury takiej estetycznej emocji”¹¹. Za koncepcją emocji artystycznych kryje się po prostu zespół negatywnych przeświadczeń na temat tradycyjnych ujęć sztuki (negatywnych, bo wielu kognitywistów głosi programowy antyesencjalizm, nie chcąc się wikłać w jakąś zdecydowanie pozytywną koncepcję). Lekarstwem na niejasność haseł klasycznej estetyki i implikowanych przez nie stanowisk ma być precyzja kognitywnego podejścia do tak wysłużonego i zniechęcającego problemu, jak emocje w kontaktach ze sztuką. Należałoby tylko zapytać, czy lekarstwo nie jest groźniejsze, niż choroba, skoro prowadzi do skasowania całej intuicyjnie oczywistej dziedziny doświadczeń odbiorczych?

Z fenomenologicznego punktu widzenia alternatywa kognitywnej precyzji za cenę redukcji zagadnienia do sfery emocjonalnego oddźwięku przygód fikcyjnych postaci bądź też, z drugiej strony, pojęciowego grzęzawiska tradycyjnej estetyki, jest fałszywa. Nikt nie powiedział, że złożone jakości emocjonalne nadbudowujące się nad zespołami prostszych cech musimy wychwytywać, uciekając się do pomocy mistycznego „nastawienia estetycznego” albo że musimy je przeżywać w ramach „estetycznego doświadczenia”. Do odbioru kompleksowych jakości typu „wesołość”, „melancholia”, „okrucieństwo”, „groza” niezbędna jest wyćwiczona sprawność intencjonalnego wyczuwania tak w przypadku świata sztuki, jak i naturalnego świata, tak w przypadku cudzych stanów psychicznych, jak i przedmiotów przyrody czy agregacji przedmiotowych, na przykład krajobrazu. Jeżeli jakaś dodatkowa zdolność jest tu potrzebna, to Schelerowska zdolność ideacji. Ideacja, jak wynika z doniosłych wypowiedzi antropologicznych Schelera, charakteryzuje ducha ludzkiego jako takiego znów niezależnie od tego, czy obcuje on akurat ze sferą sztuki, czy nie. Scheler posługuje się tu znanym przykładem Buddy, który, widząc jednego ubogiego, jednego chorego, jednego zmarłego, wychwytuje na ich bazie istotnością jakość ludzkiej niedoli¹². Ideacyjna zdolność dokonuje w ten sposób przejścia od tego, co partykularne, w stronę tego, co uniwersalne, wypatrzona czegoś uniwersalnego w obrębie tego, co partykularne, i to niezależnie od typu podłoża warunkującego takie przejście. Dla uczuciowo nasyconych jakości tragizmu, melancholii, radości losu człowieka, goryczy ludzkich egoizmów i ograniczeń, grozy i tajemnicy śmierci, upojenia życiem, wszystkich tych oraz nieporównanie bardziej skomplikowanych i zniuansowanych *qualiów*, podstawa ich ujrzenia – powtórzmy to z naciskiem – jest zupełnie dowolna. Może to być fikcyjny świat utworu narracyjnego, lecz może być także realna bądź wyobra-

¹¹ C. Plantinga and G. M. Smith, *Introduction*, [w:] *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore–London 1999, s. 5.

¹² M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] *idem, Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987, s. 97.

zona sytuacja. Nie musimy w tę procedurę wciągać żadnego „doświadczenia estetycznego”, jeśli z jakichś powodów uznajemy je za podejrzane. Nie znaczy to, że negacji albo potwierdzeniu ulega obecność swoistego przeżycia estetycznego; po prostu przy tak zakreślonym temacie nie musimy w ogóle w kwestii tej, skądinąd być może wartej dalszego rozpatrywania, zabierać głosu. Zarazem w ten sposób jesteśmy w stanie respektować jedną z kognitywnych dyrektyw, by „emocje pobudzane przez teksty fikcjonalne miały swe źródła w tym samym typie procesów, jaki generują emocje świata realnego”¹³.

III

Uwzględnienie całościowych wzorów uczuciowych obiektów artystycznych pozwala na refutację, a w każdym razie zawieszenie, dwóch innych jeszcze przesądów lansowanych przez angloamerykańskich filozofów. Po pierwsze, tematyzacja owych całościowych wzorów wcale nie wpędza nas w ślepią uliczkę ani w wąskie gardło jednej jedynej jakości „piękna”, o której w dodatku niewiele konkretnego potrafimy powiedzieć. Już za poprzednim, nader skąpym wyliczeniem (tragizm, melancholia, radość losu, groza i tajemnica śmierci itd.) kryła się sugestia, że lista owych jakości zależy jedynie, by tak rzec, od czułości instrumentu rejestrującego, tak więc od sprawności intencjonalnej funkcji uczuciowej. Co więcej, jak twierdzi wspomniana uprzednio Susan Feagin, która w tym punkcie zbliża się do naszego stanowiska, sztuka może pełnić funkcję edukacyjną, wysubtelniając nasze doznania afektywne, ucząc nas ich niuansowania, rozbijając zbrylenia pojęciowe, jakie zakrzepły w potocznym słowniku emocji¹⁴. Uniwersalne jakości emotywnie dzieł sztuki tworzą zbiór nieskończenie pojemniejszy niż ten zbiór własności, który wyznaczany jest przez tradycyjne odnoszące się do uczuć etykiety słowne.

Po wtóre, refleksja nad całościowymi wzorami uczuciowymi pozwala w innym świetle zobaczyć problem, który stał się wręcz *idée fixe* filozofów kognitywnych, specjalizujących się w temacie emocji artystycznych. Mając do czynienia z dziełami sztuki, których sednem jest przedstawianie fikcyjnych postaci, przedmiotów i zdarzeń, filozofowie ci obsesyjnie krążą wokół pytania: jak jest możliwa emocja w odniesieniu do czegoś, co nie jest realne, lecz fikcyjne, co więc nie ma za sobą wsparcia w postaci przekonania o rzeczywistym istnieniu? Jednakże, przynajmniej gdy idzie o treści uczuciowe „osadzające się” na fikcyjnych światach, problem ów nosi chyba znamiona wadliwie postawionego problemu pozornego. Najpierw przez to, że aktem fundującym wycucie emocjonalnej *quale* jest akt ujęcia pewnego jednostkowego obiektu

¹³ C. Plantinga and G. M. Smith, *Introduction*, [w:] *Passionate Views*, s. 6.

¹⁴ S. L. Feagin, *op. cit.*, s. 196–204.

lub partykularnych jakości zmysłowych, na przykład ruchu mięśni „tej oto” twarzy (nie zaś twarzy np. rzeczywistej lub fikcyjnej osoby). Jakość emocjonalna wyrasta na podłożu „tego oto” przedmiotu, a nie na przykład przedmiotu „rzeczywistego” – już na szczeblu **podstawy** umożliwiającej pojawienie się uczuciowej jakości opozycja rzeczywisty/fikcyjny nie odgrywa tej roli, jaką zdają się jej przypisywać kognitywiści. Następnie jednak, emocjonalne kwalifikacje dzieł sztuki nie są po prostu jakościami jednostkowych przedmiotów (jakkolwiek, jak to przed chwilą stwierdziliśmy, na ich bazie wyrastają), lecz jakościami *in specie*, pochodnymi względem procedury ideacji (na przykład melancholia dojrzana na obliczu postaci na ekranie nie jest „jej” uczuciem, lecz melancholią „samą w sobie”, czystym wykwitem pewnej jakości). Jesteśmy uczuciowo poruszeni nie przez rzeczywisty lub fikcyjny byt, dla którego owe określenia rzeczywistości i fikcji byłyby istotne, a nawet nie przez jednostkowy byt postaci lub zdarzenia fabularnego, lecz przez ogólną jakość, która przeszła już przez ideizującą procedurę wykrywczą. Jakkolwiek nie rozpatrujemy w tej chwili zasięgu obowiązywania owych wychwyconych jakości w relacji z pewnym absolutnie unikatowym tworem, jakim jest świat przedstawiony jakiegoś utworu, to jasne jest przynajmniej, że nie mają one tego samego zakresu szczegółowości, co obiekty owego świata. Będąc jakościami ogólnymi powstałymi w wyniku ideacji, uchylają zasadność ich rozpatrywania w kategoriach narracyjnej fikcji. Dodatkowo zaznaczmy, że ideacja, tak jak ją pojmuje Scheler, jest możliwa tylko dzięki zawieszeniu tezy rzeczywistości, co w jego wypadku jest tożsame z duchowym unieważnieniem oporu, jaki odczuwamy w kontaktach z rzeczywistym światem¹⁵. Dokonując aktu odrzeczywistnienia, przedstawiamy się niejako na rejestr czystych form istniejących poza kręgiem „rzeczywistości” i „fikcji”, werystycznej „prawdy” w opozycji do „zmyślenia”.

Namysł fenomenologiczny przyczynia się tą drogą do likwidacji poważnych ograniczeń angloamerykańskiej myśli w omawianej kwestii emocji, respektując zarazem metodologiczny wymóg precyzji i ucieczki od fałszywej często mistyki doświadczenia estetycznego. Realizacja zadań implikowanych przez powyższy wywód narzuca, oczywiście, konieczność wykorzystania w dalszej perspektywie istniejącej tradycji fenomenologicznoestetycznej, znaczonej nazwiskami Ingardena, Dietricha von Hildebranda czy Mikela Dufrenne’a¹⁶.

¹⁵ M. Scheler, *Stanowisko człowieka...*, s. 96–104.

¹⁶ Jeśli chodzi o Ingardena, trudno z jego bogatej twórczości estetycznej wyizolować jakiś jeden wątek wart szczególnego potraktowania. Co do Hildebranda mam na myśli te miejsca pierwszego tomu jego dwutomowej *Estetyki*, które traktują o obiektywności i intencjonalności doświadczenia estetycznego; zob. D. von Hildebrand, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Stuttgart–Berlin 1977: *Ästhetik*, cz. 1, s. 25–80, 345–375. Natomiast z Dufrenne’a godna szczególnej uwagi jest, jak sądzę, jego koncepcja „jakości afektywnych” dzieła sztuki; zob. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique, La perception esthétique*, t. 2, Paris 1953, s. 543–612.

Andrzej Zalewski

**PHENOMENOLOGY AND COGNITIVIST PHILOSOPHY: TWO VIEWS ON EMOTIONS
WITH REFERENCE TO THE WORLD OF ART**

The subject of this paper is the controversy between cognitivist philosophy and phenomenology concerning the nature of emotions. The article has a limited scope restricted to the domain of the aesthetic emotions usually dependent on the works of art and literature. The author raises the criticism against the cognitivist stance, this criticism based chiefly on the principles of Max Scheler's phenomenology of emotions.