

Małgorzata A. Szyszkowska

O „WIDZENIU ASPEKTU” W ESTETYCE WSPÓŁCZESNEJ

„Wyraz zmiany aspektu jest wyrazem nowego postrzeżenia, a jednocześnie jest to wyraz postrzeżenia nie zmienionego”¹.

I.

Najogólniej mówiąc, „widzenie jako” wiąże się z rozpoznaniem (przedmiotu, rysunku czy przedstawienia), ale także z interpretacją tego, co widzimy. Wyrażenie „widzę jako” dotyczy tych sytuacji, w których samo widzenie przedmiotu „nie wystarczy”. Zazwyczaj w percepcji wzrokowej interpretacja kształtów, granic czy np. umiejscowienia danej rzeczy w przestrzeni dokonuje się niepostrzeżenie. Rozpoznając człowieka w pewnym poruszającym się kształcie, nie możemy odpowiedzieć na pytanie, od kiedy widzimy tam człowieka. Interpretacja jest tutaj częścią percepcji, percepcja zaś jest od razu pewną interpretacją. „Widzenie jako” lub „widzenie aspektowe” odnosi się natomiast do takich sytuacji, w których interpretacja nie następuje natychmiast. A w każdym razie do takich, w których odczytanie tego, co widziane, nie musi być i często nie jest takie samo dla kilku patrzących. W moim artykule chcę poruszyć kwestię estetyczności widzenia aspektowego, przy czym będę odnosić się przede wszystkim do rozważań L. Wittgensteina i Virgila C. Aldricha, dla którego widzenie aspektowe stanowi i określa widzenie estetyczne, a także pragnę zastanowić się nad tym, na ile uzasadnione jest przenoszenie tych rozważań na grunt doświadczenia dzieła muzycznego.

W *Dociekaniach filozoficznych* Ludwig Wittgenstein posłużył się pojęciem „widzenia jako” oraz „widzenia – tak”, analizując przykłady widzenia, a także rozpoznawania, które jest i nie jest częścią percepcji. Jako osobny przypadek Wittgenstein omówił przeżycie, w którym następuje nagłe rozpoznanie widzianego przedmiotu jako czegoś szczególnego, a więc rozpoznanie szczególnej cechy albo wyglądu danego przedmiotu. Określił to jako „dostrzeżenie aspektu”. Konsekwentnie aspekt to coś, co zmienia lub dookreśla postrzeganie danej rzeczy. Weźmy choćby przykład z trójkątem². Kilka osób może spoglądać na kartkę papieru z narysowaną prostą figurą geometryczną (np. trójkątem prostokątnym, o dwóch bokach nierównej długości) i widzieć tę figurę jako przewróconą z dłuższego boku na krótszy lub odwrotnie, z krótszego na dłuższy. Jednak inne osoby mogą nie doznać tego wrażenia. Ich widzenie nie będzie uwzględniało żadnej z tych sytuacji. W końcu rysunek trójkąta prostokątnego nie zawiera żadnych dodatkowych informacji, z których można by taki

¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przekł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 274.

² Jest to przykład Wittgensteina. Por. ibidem, s. 280 i inne.

wniosek wyciągnąć. Rudolf Arnheim rozpatrywał takie widzenie jako przykład pewnego typu porządkowania percepcyjnego i przypisywanie np. figurze trójkąta określonej dynamiki tłumaczył odniesieniem naszego poznania do ogólniejszych praw i zasad fizycznych, choćby do prawa grawitacji³. Inaczej ma się sprawa z doznaniem związanym z uśmiechem na twarzy obcej osoby lub z rozpoznaniem twarzy jako znajomej, które Wittgenstein przytacza jako przykład widzenia aspektowego: „Wpatruję się w jakąś twarz i nagle dostrzegam jej podobieństwo do innej. Widzę, że się nie zmieniła; a jednak widzę ją inaczej. Przeżycie takie nazywam ‘dostrzeżeniem aspektu’”⁴. Choć doznanie takie jest powszechne i nie ma w nim nic specjalnego, to jednak trudno odnieść je do konkretnego prawa ludzkiej percepcji. Nowy aspekt danej rzeczy może ukazać się nagle – Wittgenstein mówi wówczas o rozbłyśnięciu aspektu – i „zawładnąć” odnoszącym się do niej doznaniem wzrokowym. „Spotykam kogoś, kogo nie widziałem od lat; widzę go wyraźnie, ale nie poznaję. Nagle rozpoznaję, w zmienionej twarzy widzę dawną”⁵.

Jeszcze lepszym przykładem byłoby mówienie o rozpoznaniu twarzy jako gniewnej lub zasmuconej. Patrząc na rysunek, próbujemy sobie uzmysłowić, czy narysowana twarz jest smutna czy wesoła. Być może nie musimy niczego takiego widzieć, jeśli jednak problem zostanie poruszony, to, jak twierdzi Wittgenstein, coś się nieuchronnie zmieni: „Wyraz zmiany aspektu jest wyrazem nowego postrzeżenia, a jednocześnie jest to wyraz postrzeżenia nie zmienionego”⁶.

Można by się zastanawiać, czy nie jest tak, że każdy zabieg interpretacyjny zmienia nasze postrzeganie przedmiotu, którego dotyczy. Jednak Wittgenstein ma na myśli te doświadczenia, w których dominuje bezpośrednio doznanie zmysłowe – np. widzenie – a więc nie chodzi tutaj wyłącznie o pamięć, wyobraźnię, o możliwość posłużenia się innym obrazem, o myśl, pojęcie i pojęciowe ujęcie przedmiotu. A właściwie chodzi o to wszystko razem i o kwestię, na ile mieści się to w naszym percepcyjnym doznaniu, a na ile wynika z użycia języka.

Inny przykład w duchu Wittgensteina mógłby dotyczyć rysunków-zagadek, polegających na łączeniu ciągłą linią rozrzuconych punktów. Co przedstawia rysunek? W jakimś momencie patrzący „już wie”, „już widzi”, co jest na rysunku. Od tej pory linie i kształty nie są dowolne czy przypadkowe, ale wiążą się ze sobą koniecznością przedstawienia np. domu: „Kto (...) w określonej sytuacji wykrzyknąłby odpowiednim tonem: ‘Teraz to jest dom!’ – ten dałby wyraz olśnieniu aspektem”⁷. Widzenie aspektu zmienia nasze doznanie do tego stopnia, że przesłania nam inne cechy obiektu. W przypadku kaczk-zająca przestaje widzieć kaczkę ten, kto rozpozna w rysunku zająca i odwrotnie⁸. Jednak o ile „widzenie jako”, a także widzenie przedmiotów dwuaspektowych może wiązać się przede wszystkim z prawami rządzącymi naszą percepcją, o tyle zmiana

³ Por. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przekł. J. Mach, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 47.

⁴ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, op. cit., s. 170.

⁵ Ibidem, s. 276.

⁶ Ibidem, s. 274.

⁷ Ibidem, s. 289.

⁸ Por. ibidem, s. 289 i nast.

aspektu wydaje się wymykać takim tłumaczeniom. Istotny problem, który pojawia się w tych rozważaniach, dotyczy pewnej dowolności (niekonieczności) zmiany doznania, jaka wiąże się ze zmianą aspektu, a także jej nietrwałości. Obie te rzeczy łączą się z kolei z tym, że postrzegany aspekt, chociaż „zmienia” postrzeganie, to nie do końca zmienia przedmiot postrzeżenia. Przykład kaczkowo-zająca okazuje się znowu przydatny⁹. W figurze dwuaspektowej doznanie-widzenie kaczkowe „wypiera” albo „przysłania” doznanie-widzenie zająca i na odwrót, jednak nie przysłania ono elementów tworzących kaczkę na obrazie, który widzimy, ani nie przysłania nam tego, że moglibyśmy tu również widzieć kaczkę. Patrzący dostrzega kropkę, która mogłaby być okiem zająca lub okiem kaczkę. Patrzący dostrzega kropkę, która mogłaby być okiem zająca lub okiem kaczkę, widzi zarys dziobu lub zarys uszu. Nawet wówczas, gdy widzi on zająca, choć nie może tych samych elementów połączyć w widzeniu w tym samym czasie (tym samym doznaniu?) w postać kaczkę, to jednak nie traci z oczu podstawowych elementów, które się na nią składają.

W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein dla zilustrowania olśnienia aspektem odwołuje się do kilku przykładów, które wskazują na pewne rozumienie omawianego pojęcia. Do tego właśnie przedstawienia aspektu – poprzez określone przykłady – będę się odwoływała w dalszym ciągu tekstu. To przedstawienie aspektu będę nazywała estetycznym, zgodnie z pewną wskazówką Wittgensteina¹⁰. Jest to również takie widzenie aspektu, które może w jakiś sposób rozjaśnić kwestię doświadczenia estetycznego. Filozof pisze: „Każe przegrywać sobie wielokrotnie pewien temat, za każdym razem w coraz wolniejszym tempie. Wreszcie mówię: 'Teraz jest dobrze' albo: 'Dopiero teraz jest to marsz', 'Dopiero teraz jest to taniec’”¹¹.

Jeśli weźmiemy pod uwagę ten cytat z autora *Dociekań filozoficznych*, to moim zdaniem będziemy musieli zwrócić uwagę na kilka rzeczy. Z jednej strony, nie tylko w muzyce rozpoznawanie cech stylistycznych jest społecznie zdeterminowane i wymaga dodatkowo wyćwiczenia. Mam na myśli fakt, że „taneczny charakter” fragmentu muzycznego to coś, czego rozpoznanie jest wyuczzone. Zatem chociaż ktoś mógłby być „ślepy” na ten określony aspekt (tj. tempo i taneczny charakter danej melodii), to jednak rozpoznanie aspektu w tym wypadku nie jest aż tak nieoczekiwane, jak mogłoby się to wydawać. Z drugiej strony, tym, na co zwraca tutaj uwagę Wittgenstein, jest związane z rozpoznaniem aspektu, arbitralne uznanie go – tego sposobu wykonania – za najwłaściwszy, najlepszy: „Dopiero teraz jest to taniec”.

⁹ Istnieje przecież cały nurt malarstwa zajmujący się tworzeniem wieloaspektowych przedstawień anamorficznych, w których jeden element może być widziany na dwa zupełnie różne sposoby, w zależności od przyjętej perspektywy lub w wyniku wykorzystania np. odbicia lustrzanego.

¹⁰ Malcolm Budd w tekście „Wittgenstein and Aspect Seeing” wyróżnia 7 typów widzenia aspektowego, które omawia Wittgenstein. Por. M. Budd, „Wittgenstein and Aspect Seeing” *Mind* 1987, t. 96, nr 381, s. 2. W *Dociekaniach* nie pojawia się jednak żadna typologia. Można natomiast z pewnością wyróżnić widzenie aspektowe odnoszące się do estetyki. Wittgenstein mówi wówczas: „Przychodzi mi na myśl, że rozmawiając o sprawach estetyki używamy słów: 'Musisz to tak widzieć, tak to jest pomyślane' (...) 'Słuchaj tych taktów jako wstępu'; 'Słuchaj tego w takiej tonacji’”. Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, op. cit., s. 283.

¹¹ Ibidem, s. 289.

Jeszcze innym rodzajem rozpoznania aspektu wydaje się np. postrzeganie „powagi” melodii, o czym mówi w innym przykładzie Wittgenstein. W tym wypadku także nie sposób zanegować tego, że oczekiwanie określonych „nastrojów” czy też uczuć w doświadczeniu dzieła muzycznego, a zwłaszcza tych związanych z określonymi cechami muzyki, np. tanecznym (tj. wesołym) charakterem czy określonymi wzorami rytmicznymi, ma najczęściej charakter społecznie zapośredniczony. Są jednak wypadki, kiedy słuchając jakiegoś dzieła czy jakiejś melodii, postrzegamy je w nowy sposób, niezależny – przynajmniej na pierwszy rzut oka – od naszych oczekiwań. Słyszymy melodię jako smutną lub wesołą, jako nieoczekiwanie wzniosłą, żartobliwą, wdzięczną, pełną ekspresji, a w każdym razie szczególnie uposażoną – jak mógłby powiedzieć Roman Ingarden – choć się tego nie spodziewaliśmy. Czyż nie to właśnie postrzeganie, słyszenie danej melodii „tak a tak”, odpowiada aspektowi w znaczeniu estetycznym? Gdybyśmy jednak chcieli dotrzeć do istoty takiego postrzeżenia – uchwycić coś, co stanowi dany aspekt – to okazałoby się, że jest to nieuchwytnie: „Co postrzega ten, kto czuje powagę pewnej melodii – Nic, co można by przekazać odtwarzając to, co się słyszy”¹².

O ile wydaje się oczywiste to, że dostrzeganie uśmiechu na twarzy innej osoby jest ważne społecznie, a także to, że ćwiczą się w tej umiejętności już dwumiesięczne niemowlęta, o tyle widzenie czy też słyszenie danej melodii jako poważnej, smutnej *etc.* nie jest ani tak samo uniwersalne, ani równie oczywiste. Co więcej, postrzeganie aspektu, niekiedy narzucone przez kulturę lub obyczaj, innym razem tak związane z konkretnymi cechami postrzeganego przedmiotu, że w momencie olśnienia aspektem wydaje się być podstawowym elementem percepcji, z czasem błędnie. Wittgenstein dodaje: „to, co nas olśniewa, utrzymuje się jedynie dopóty, dopóki trwa określone zainteresowanie oglądanym przedmiotem”¹³. Aspekt „ukazuje się” i „narzuca się” patrzącemu oraz „olśniewa” go, ale tylko wówczas, gdy ten przygląda się percypowanemu przedmiotowi lub wsłuchuje się w niego.

Ten opis aspektu nazywam estetycznym nie tylko ze względu na dobór przykładów, jakich dostarczają *Dociekania filozoficzne*, ale przede wszystkim z uwagi na rolę aspektu i widzenia aspektowego w percepcji estetycznej. „Patrzmy na fotografię, na wiszący na ścianie obraz, jako na sam przedstawiony obiekt (jako na człowieka, na krajobraz)”¹⁴, a więc widzimy je jako coś określonego: „*To* słowo pasuje, *tamto* nie” – mówi Wittgenstein¹⁵. Czy byłoby możliwe, abyśmy nie widzieli obrazu, rzeźby, krajobrazu pod pewnym aspektem? Innymi słowy, czy sam odbiór estetyczny – odbiór dzieła sztuki – nie wymaga od odbiorcy widzenia aspektowego?

¹² Zdanie to wydaje się zawierać w sobie więcej niż jeden paradoks związany z problematyką rozumienia muzyki. Z kontekstu należałoby wywnioskować, że słowo „postrzega” odnosi się do rozumienia, słowo „odtwarzając” zaś do zdawania sprawy z tego, co się rozumie. Por. *ibidem*, s. 293.

¹³ *Ibidem*, s. 294.

¹⁴ *Ibidem*, s. 287.

¹⁵ *Ibidem*, s. 307 (podkreślenie – L.W.).

II.

W taki właśnie sposób zinterpretował widzenie aspektowe w kontekście estetycznym Virgil C. Aldrich. W artykule „Back to Aesthetic Experience”¹⁶ Aldrich określił nastawienie estetyczne (*aesthetic attitude*) jako to, co warunkuje doświadczenie estetyczne i w efekcie percepcję dzieła sztuki¹⁷. Nastawienie estetyczne miało tutaj oznaczać szczególny rodzaj uwagi i nastawienia percepcyjnego, który pozwala dostrzec w przedmiocie czy zdarzeniu dzieło sztuki. Nastawienie to zostaje wyjaśnione właśnie dzięki odwołaniu do pojęcia widzenia aspektowego. Zdaniem Aldricha, aby zobaczyć dzieło sztuki, należy nakierować uwagę na pewne szczególne aspekty tego, co widziane. Aldrich nazywa to prehensją (*prehension*). Klasyczny już dziś przykład widzenia aspektowego, czyli estetycznego, zaproponowany przez Aldricha, dotyczy jednak nie dzieła sztuki, lecz dzieła natury: spadających płatków śniegu. Ktoś, kto (przykład ten jest rekolekcją własnych spostrzeżeń Aldricha), obserwując płatki śniegu na tle nocnego nieba, dostrzega, że wyglądają one jak małe komety, ciemne plamki o wydłużonym kształcie, zakończone ogonkami, widzi płatki śniegu jako szczególnie zmienione. Nietrudno zauważyć, że takie widzenie płatków śniegu nie jest typowe i że „zazwyczaj” płatki śniegu tak nie wyglądają. Aby doświadczyć podobnego odbioru, należy skupić uwagę na oglądanym przedmiocie i poddać go szczególnej modyfikacji¹⁸. Należy odstąpić od widzenia przedmiotu „takim, jaki jest”. Tak właśnie, według Aldricha, dzieje się w przypadku widzenia dzieła sztuki. Właściwie chodzi tutaj o zmianę dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, nakierowując uwagę na przedmiot, pomijamy wiele jego cech, a po drugie, nasza uwaga abstrahuje od całościowego – określonego ze względu na jego funkcję – widzenia przedmiotu. „Widzenie jako”, a więc widzenie szczególnych aspektów dzieła, sprawia, że widzimy dzieło estetycznie i w efekcie widzimy dzieło.

„(...) when the work of art is looked at in a certain way, one becomes aware of the aspects that dawn in the aesthetic space of the composition. These are proper parts of the work of art as an aesthetic object, and blindness to these is the sort of aspect-blindness that disqualifies one both for aesthetic perception and the assessment of the merits of the work as an aesthetic object in that view of it”¹⁹.

Dzięki zajęciu postawy estetycznej (*aesthetic attitude*) widzimy przedmiot (np. namalowany obraz) w pewien szczególny sposób, różny od potocznego widzenia przedmiotu, a tym samym widzenie to stanowi inny (estetyczny) sposób postrzegania²⁰.

¹⁶ Por. V.C. Aldrich, „Back to Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1966, t. 24, nr 3.

¹⁷ Aldrich polemizuje tutaj ze stanowiskiem George’a Dickiego (przedstawionym najwyraźniej w pracy „The Myth of Aesthetics Attitude”), który uważa doświadczenie estetyczne za pojęcie puste. Aldrich argumentuje na rzecz istnienia pewnego szczególnego rodzaju doświadczenia, nazwanego estetycznym, które charakteryzuje wyjaśniona dalej modyfikacja widzenia i które odróżnia on od zwykłego postrzegania. G. Dickie, „The Myth of the Aesthetic Attitude”, *American Philosophical Quarterly* 1964, t. 1, s. 56–65.

¹⁸ V.C. Aldrich, „Back to Aesthetic Experience”, op. cit., s. 368.

¹⁹ Ibidem, s. 368 (podkreślenie – M.A.Sz.).

²⁰ „If the percipient is to notice the falling flake’s aspects – see it as a comet – he must switch from one way of looking at it into the right one for that kind of perceptual experience”, ibidem, s. 369.

Nasuwa się tu od razu kilka pytań. Po pierwsze, czy możemy wiedzieć, jakie są estetyczne aspekty dzieła, zanim przystąpimy do oglądania dzieła; innymi słowy, czy fakt, że mówi się tutaj o estetycznych aspektach dzieła, sugeruje, że są to określone aspekty? Czy, odwołując się chociażby do pojęć estetycznych wyróżnionych jako klasa przez Franka Sibleya²¹, należy oczekiwać podobnego wypunktowania aspektów estetycznych? Po drugie, czy definiowanie estetycznej percepcji dzieła za pomocą pojęcia widzenia aspektowego zakłada, że wszyscy oglądający – wszyscy odbiorcy sztuki – widzą te same aspekty danego dzieła? I po trzecie wreszcie, należałoby przynajmniej spróbować dookreślić w tym kontekście samo doznanie widzenia aspektowego.

III.

Zarówno przykład, na którym opiera swoje rozumowanie Aldrich, jak i inne elementy jego argumentacji nie wskazują, aby autor zamierzał zajmować się przedstawieniem możliwych aspektów estetycznych dzieła²². W pewnym ogólnym sensie można jednak spróbować powiedzieć, jakie mogłyby one być. Wielu autorów uważa za estetyczne percypowalne własności przedmiotu. Chodzi tu jednak o coś więcej niż po prostu o kolor, kształt czy wielkość (pojmowane jako dane zmysłowe). Idzie o to, jak dzieło się przejawia, jak jawi się zmysłom, jakie wrażenia są z nim związane²³. Innymi słowy, chodzi o te cechy wyglądu dzieła, które nie są podporządkowane naszej percepcji przedmiotu jako takiego. James O. Urmson mówi w tym kontekście o percepcji jakości zmysłowych samych w sobie (*perception of sensible qualities*) jako o fundamencie estetyczności²⁴. A zatem te właśnie jakości zmysłowe (by użyć wyrażenia Urmsona) mogą stanowić estetyczne aspekty dzieła. Można by wobec tego powiedzieć, że widzenie aspektowe w odniesieniu do sztuki oznacza modyfikację zmysłową lub wyobrazeniową. Jednocześnie zazwyczaj zakładamy, że kiedy mówimy o jakościach estetycznych, to mamy na myśli także zupełnie inne jakości – jakości organizacji – np. jakości formalne, dotyczące struktury i uporządkowania dzieła. Odwołuję się tu do tego, co Arnheim nazywa „jakościami postrzeżeniowymi”²⁵. W literaturze estetycznej mówi się także o jakościach regionalnych (*regional qualities* oraz *perceptual regional qualities*) jako o jakościach, które są zwią-

²¹ Frank Sibley wyróżnił osobną klasę pojęć estetycznych, np.: subtelny, wzruszający, harmonijny, spokojny, posępny, tragiczny, sentymentalny, żywy i inne. Por. idem, „Pojęcia estetyczne” (w:) M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1986, t. 2, s. 177–201.

²² Nastawienie Aldricha należy do tych stanowisk, które nalegają na podmiotowe definiowanie estetyczności, w wyniku czego często – jak w przypadku Aldricha – pomijają kwestię własności estetycznych. Za tę i wiele innych cennych uwag dziękuję Ewie Bogusz.

²³ Joseph Margolis uznaje, że przejawianie się jest różne od samego przedmiotu: „perceiving of the aesthetic sort requires attention to *appearance* as opposed to *objects*”. Por. J. Margolis, „Aesthetic Perception”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1960, t. 19, s. 209–213.

²⁴ „What makes the appreciation aesthetic is that it is concerned with a thing’s looking somehow without concern for whether it really is like that (...)”. J.O. Urmson, „What Makes a Situation Aesthetic” (w:) P. Lamarque, S.H. Olsen (red.), *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition. An Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 25.

²⁵ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, op. cit., s. 65.

zane ze szczególnym przejawianiem się całości, a które nie dają się zredukować ani do nich samych, ani tym bardziej do ich części, jak choćby kwadratowość lub okrągłość pewnego układu kropek na rysunku²⁶. O jakościach specyficznie estetycznych pisał także Roger Scruton w *Art and Imagination*, nazywając je jakościami trzeciorzędowymi (*tertiary qualities*)²⁷.

Załóżmy, że te wyjaśnienia są satysfakcjonujące; że wiadomo, o jakie własności chodzi lub może chodzić oraz kiedy można o nich mówić jako o konstytuujących aspekty estetyczne. Czy wówczas wiadomo także, czy odbiorcy sztuki postrzegają te same aspekty danego dzieła? Otóż wydaje mi się, że w koncepcji Aldricha widzenie aspektu zostaje ograniczone do zachowania pewnej dowolności widzenia i dlatego przywołuje się je dla opisu percepcji czy podejścia estetycznego. Aldrichowi, zdaje się, nie chodzi o jakieś konkretne własności, wyobrażone czy odtworzone (stworzone) w percepcji, ale o zmodyfikowanie widzenia w taki sposób, że może ono dotyczyć różnych jakości nadbudowanych nad jakościami pierwotnymi, takimi jak kolor, kształt czy wielkość. Zatem widzenie aspektowe dotyczy pewnego rodzaju wykroczenia poza to, co bezpośrednio dane w percepcji. A jednocześnie aspekty estetyczne, o których mowa, nie stanowią i nie mogą stanowić ani wszystkich aspektów – czy też wszystkiego nadbudowanego nad tym, co dane w percepcji – ani też zupełnie dowolnej ich kombinacji. Ktoś, kto podziwia układ choreograficzny na scenie teatru baletowego, nie podziwia jednego elementu tego układu ani sumy elementów. Powiedzieć, że podziwia on całość i koherencję tego układu, byłoby pewnym unikiem. Całość i koherencja układu mogą mu być dopiero przypisane po zakończeniu spektaklu. Inny przykład może się tu okazać wymowniejszy. Jeśli patrzymy na obraz *Ad parnassum* Paula Klee²⁸, to widzimy najczęściej (mamy to bezpośrednio dane w percepcji) np. czerwone, żółte, niebieskie i brązowe kwadraty, czarne linie, kolorowe punkty. Jeśli teraz myślimy o estetycznych aspektach tego dzieła, to częściowo przynajmniej ignorujemy czarne linie i kolorowe punkty. Co nie znaczy, że ich tam nie widzimy. Od tej pory jednak zostają one podporządkowane widzeniu aspektu. Stają się częścią np. płynnego przechodzenia w siebie wznoszących się i nawarstwiających na siebie jaśniejszych i ciemniejszych płaszczyzn, które wyznaczają rytm całości. Ten właśnie rytm całości mógłby stanowić estetyczny aspekt dzieła.

Zdaniem Aldricha w doświadczeniu estetycznym mamy do czynienia z taką modyfikacją percepcji, która odsłania aspekty estetyczne dzieła. Jednak jakie są to aspekty, tego powiedzieć się nie da, niezależnie od konkretnego doświadczenia. Nie ma także sensu pytać, czy odbiorcy tego samego dzieła postrzegają

²⁶ „The aesthetically relevant aspects of things which are best able to sustain and expand aesthetic experience are for the most part emergent, or as they are also called, ‘regional’, properties. This is they are properties of complex wholes which cannot be derived from or reduced to the constituent parts of these wholes in isolation”. Por. H. Osborne, „What Makes An Experience Aesthetics?” (w:) M. Mitias (red.), *Possibility of the Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, s. 124. Nazwę „jakości regionalne” wprowadził Beardsley w swojej pracy *Aesthetics*. Por. M.C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1981, s. 83 i nast.

²⁷ Por. R. Scruton, *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen & Co, Oxford 1974.

²⁸ P. Klee, *Ad parnassum*, 1932, Kunstmuseum, Berne.

te same aspekty – powiedzieć, że widzą oni jego aspekty estetyczne, znaczy tutaj tyle samo, co powiedzieć, że nakierowują oni swoją uwagę (zmodyfikowaną percepcję) na pewne szczególne elementy spektaklu²⁹.

IV.

„Muzyka nie mieści się w przestrzeni widzialnej, podmi-
nowuje ją, opanowuje i przemieszcza (...)”³⁰.

Na czym miałyby polegać „słyszenie jako” albo widzenie aspektowe w odniesieniu do doświadczenia dzieła muzycznego? W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein posługuje się kilkoma przykładami muzycznymi. Spróbuję zastanowić się, czy przykłady te mogłyby wskazywać na szczególny rodzaj widzenia aspektowego rozumianego za Aldrichem jako widzenie estetyczne w doświadczeniu muzyki. W jednym miejscu Wittgenstein mówi o słyszeniu utworu w konkretnej tonacji, w innym wskazuje na słyszenie rytmicznego „charakteru” utworu, a w jeszcze innym powołuje się na „słyszenie powagi” melodii. Przykłady te należy rozpatrzyć każdy z osobna.

Pierwszy z wyróżnionych tu przykładów, jakie daje Wittgenstein, dotyczy słyszenia utworu w konkretnej tonacji („słuchaj tego w takiej tonacji”³¹). Kiedy słuchamy muzyki, to odbieramy nie dźwięki, ale to, w jaki sposób się ze sobą łączą. Utwór muzyczny pojawia się i znika. Choćbyśmy słuchali wielokrotnie tego samego fragmentu, to i tak za każdym razem w pamięci z ledwością uda się zatrzymać dźwięki tak, aby formowały one jakąś całość. Tym, co przykuwa uwagę w doświadczeniu słuchania dzieła muzycznego, jest właśnie szczególna organizacja dźwięków w pewne całości. Obejmuje ona tradycyjnie organizację harmoniczną (relacje współbrzmienia czy współwystępowania), organizację melodyczną (relacje następstwa) oraz organizację rytmiczną (relacje bliskości albo gęstości). „Słuchaj tego w takiej tonacji” jest poleceniem dość skomplikowanym. Nie chodzi tutaj przecież o to, aby zmienić tonację słuchanego utworu, ale aby ją dostrzec. Należałoby zatem zwrócić uwagę na akord toniki, na dźwięki prowadzące, na pojawienie się dominanty – na wszystko to, co tworzy tonację danego fragmentu muzyki. Polecenie, jakie daje Wittgenstein, wymaga usłyszenia melodii (lub utworu) jako „ciążącej” do pewnego dźwięku, a więc wymaga słuchowego przeorganizowania materiału dźwiękowego tak, aby opierał się na konkretnych dźwiękach i relacjach. Jednocześnie,

²⁹ W *Słowniku wyrazów obcych* Kopalińskiego można spotkać następującą definicję aspektu: „aspekt – punkt widzenia, strona sprawy, wzgląd, ujęcie, perspektywa; postać, widok, wygląd, przejaw; wg astrologów – wzajemne położenie gwiazd i planet, na którego podstawie układano horoskopy; gram. postać (czasownika). Etym. – łac. *aspectus* ‘spojrzenie; widok’ p.p. od *aspicere* ‘spoglądać’; zob. *ad-*; *specere*, zob. *spektakl*”. Być może więc warto odwołać się do przytoczonej tu definicji aspektu i zaznaczyć, że właśnie pojęcie spektaklu, do którego odnosi się kategoria aspektu, kieruje naszą uwagę na doświadczenie estetyczne, a bez tego ostatniego mówienie o aspektach nie miałyby sensu. Por. W. Kopaliński (red.), *Słownik wyrazów obcych*, De Agostini Polska, I wydanie internetowe.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 246.

³¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, op. cit., s. 284.

choć polecenie to dotyczy przeorganizowania słyszenia pod pewnym kątem, to jednak nie musi być dostrzeżeniem aspektu estetycznego, o jakim wcześniej była mowa. Tonacja utworu muzycznego jest przecież zależna od teoretycznego systemu muzyki Zachodu i bez znajomości tego systemu nie ma sensu. Aby można było mówić tutaj o dostrzeżeniu aspektu w znaczeniu estetycznym, musiałby on mieć charakter indywidualny, niezależny od tego, jak „zazwyczaj” słyszymy dany utwór.

Drugi wybrany przeze mnie przykład dotyczy tanecznego charakteru jakiegoś fragmentu muzycznego. Wittgenstein pisze: „Każę przegrywać sobie wielokrotnie pewien temat (...) Wreszcie mówię: (...) 'Dopiero teraz to jest taniec'”³². Spróbujmy odwrócić tę sytuację. Przegrywam sobie wielokrotnie ten sam temat w tym samym tempie, aż wreszcie słyszę, że jest to taniec. Być może dobrym przykładem tego, o czym mówi Wittgenstein (o ile oczywiście nie ma on na myśli lekcji fortepianu), byłoby odwołanie się do mazurków Chopina (np. do *Mazurka D-dur*, op. 33, nr 2). Nie wystarczy wiedzieć, że jest to mazurek, nie wystarczy znać rytmy mazurkowe, trzeba je jeszcze usłyszeć w tym konkretnym utworze. Jak słyszymy taneczność w muzyce? Mam tu na myśli (sądzę, że podobnie jak Wittgenstein) jakość wyuczoną, a także kulturowo ugruntowaną. W tym wypadku możemy także oczekiwać, że ktoś nam „pokaże”, czego należy słuchać, aby usłyszeć rytmikę mazurkową w mazurku Chopina. Wskaże nam miejsce (takt lub fragment nagrania) i powie: „zwróć uwagę na to zagęszczenie rytmiczne – tutaj widać, że to jest właśnie mazur” albo „tutaj słyszać rytm oberka”. Podobnie jak w przykładzie Wittgensteina, można przyjąć, że ktoś, kto jest muzycznie osłuchany, nie będzie miał problemu z rozpoznaniem tanecznego charakteru muzycznych Chopinowskich miniatur³³. Czy można sobie jednak wyobrazić, że taneczny charakter utworu zostaje w nim zauważony zupełnie spontanicznie i bez pośrednictwa teorii? Z jednej strony, mówimy potocznie o tańczeniu i tańcu jako o czymś spontanicznym i zupełnie wolnym. Z drugiej jednak, jest dla mnie co najmniej wątpliwe, aby można było taki charakter taneczny przypisać jakiemuś utworowi, nie odwołując się do przyjętych norm.

Inaczej ma się sprawa z doświadczeniem, w którym jest mowa o powadze pewnej melodii. Jak postrzegamy powagę melodii i co właściwie postrzegamy, gdy *czujemy* tę *powagę*? Jeśli jest to także przykład widzenia aspektowego (a w szczególnym przypadku – olśnienia aspektem), jak chce Wittgenstein, to wówczas wszystko, co słyszymy, musi zawierać w sobie dodatkową jakość, nadbudowaną nad tym, co słyszymy. Inaczej niż w poprzednim przykładzie, trudno tu sobie wyobrazić wskazanie na to, co jest nośnikiem owej powagi³⁴. Wskazanie odpowiedniego aspektu w postaci jakości perceptualnej byłoby rzeczywiście trudne, jednak o ile zgodzimy się, że jakości estetyczne to jakości regionalne (nazwijmy je tymczasowo relacyjnymi), o tyle być może nie jest to wcale konieczne. W końcu kiedy mówimy: „słuchaj tego w takiej tonacji”, również nie wskazujemy na nic, co dałoby się łatwo wyodrębnić z układu dźwięków. Można

³² Ibidem, s. 289.

³³ Oczywiście bywa też inaczej. Przykład mazurków Chopina jest celowo wieloznaczny.

³⁴ Wiąże się z tym cały problem emocji i ekspresji muzycznej, którym w tym miejscu nie zamierzam się zajmować.

by rozważyć jeszcze inny przykład. Załóżmy, że ktoś po wysłuchaniu pewnego utworu muzycznego (tym razem chodzi o *Mazurek*, op. 24, nr 2, w wykonaniu Leszka Możdżera³⁵) namawia mnie do ponownego wysłuchania go wspólnie, argumentując w następujący sposób: „Kiedy słucham tego utworu, słyszę, jak doskonale czas i rytm współtworzą formę. Słyszę, jak melodia i zabawa stają się jednym, podziwiam doskonałość i swobodę wykonawczą, słyszę wolność dźwięku”. Czy należałoby tutaj mówić o dostrzeganiu aspektu?

Aldrich twierdzi, że dostrzeżenie aspektu wiąże się z patrzeniem pod pewnym kątem, z porzuceniem „zwykłego” widzenia na rzecz widzenia jako przypatrywania się szczegółom. Słyszenie aspektu musi być zatem również związane z modyfikacją słyszenia jako takiego. Modyfikacją tego, co słyszane „po prostu”, na rzecz tego, co można usłyszeć. Peter Kivy w kontekście odczuwania emocji mówił o byciu poruszonym przez piękno jakiegoś konkretnego fragmentu muzyki w taki sposób, że to, co odczuwamy, ma za przedmiot intencjonalny właśnie owo piękno – doskonałość czy też wspaniałość tego konkretnego fragmentu³⁶. Jeśli odniesie się to do widzenia aspektowego, to być może właśnie takiego rodzaju intencjonalny przedmiot, który jest uchwycony jako pewne nasycenie (pięknem, szczególną doskonałością lub logiką, a być może również ekspresywnością, napięciem czy energią), nie zaś pewien kształt, okazuje się tym, czego poszukuje się w doświadczeniu dzieła muzycznego – i to właśnie można by nazwać tu słyszeniem aspektowym. Rozważenie tej kwestii pozostawiam już jednak na inną okazję.

A FEW NOTES ON ASPECT SEEING IN CONTEMPORARY AESTHETICS

In this paper author examines the problem of aspect seeing in reference to works of Ludwig Wittgenstein and Virgil C. Aldrich posing the question of whether they are applicable to experience of musical works. Drawing on examples from Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, author maintains that hearing a melody as solemn, sad, et cetera is neither universal nor unequivocal. Musical work, author suggests, does not present itself spontaneously to the listener. Conversely it must be sought and found. To speak of aspect hearing or hearing as (as aesthetic hearing) in reference to music, one must seek out those qualities of musical work that are perceptual but also individually grasped in contrast to what is given in experience through acculturation and training.

³⁵ L. Możdżer, *Solo in Ukraine 2000–2001*, GOWI Records, 2003.

³⁶ „End what experience suggests to me is that I am deeply moved emotionally stimulated to a very high degree by the beauty of music; by, in other words, how wonderful the music is”. Por. P. Kivy, „Feeling the Musical Emotion”, *British Journal of Aesthetics* 1999, t. 39, nr 1, s. 5. Jednocześnie Kivy w innym miejscu uznał pojęcie widzenia aspektowego za nieadekwatne do wyrażenia tego, co określa się często jako jakość estetyczną. Por. P. Kivy, „Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities”, *Journal of Philosophy* 1968, t. 64, nr 4.