

Victoria Grygorczuk  
Universitat de Barcelona

## Spór o istnienie świata a dzieło sztuki

### 1. Wprowadzenie

Po stu kilkudziesięciu latach od zapoczątkowania tego nurtu filozoficznego fenomenologia jest nadal — w większości przypadków — rozumiana jako jeden ze sposobów podejścia do szerokiego spektrum zagadnień związanych z wiedzą, obok innych nurtów, jak anglosaska „filozofia analityczna”, czy też późniejszych, nader zróżnicowanych propozycji naturalizacji epistemologii — cybernetyki, teorii informacji czy w końcu kognitywistyki (szerzej — *neuroscience*). Chociaż rdzeniem analizy fenomenologicznej jest w dużej mierze zasadniczo epistemologiczny, to nie można ignorować ogromu pracy fenomenologicznej wykonanej w innych dziedzinach, głównie w estetyce.

Dlatego w niniejszym artykule proponujemy właśnie analizę teorii estetycznej Romana Ingardena, ze szczególnym uwzględnieniem jego teorii obrazu. Ponadto proponujemy zestawić teorię sformułowaną przez tego myśliciela z niektórymi tekstami Edmunda Husserla — głównie z tomu XXIII dzieł zebranych Husserla (określanych odtąd mianem „Husserliana”) w którym, jak sądzimy, można odnaleźć coś w rodzaju Husserlowskiej teorii przedmiotu artystycznego.

Naszym celem podczas przeprowadzania tych badań jest, z jednej strony, określenie miejsca, które zajmuje teoria obrazu w myśli Romana Ingardena, (przeciwstawiając ją jednocześnie teorii obrazu sformułowanej przez Husserla); z drugiej zaś strony, umiejscowienie dzieła sztuki w ramach bardziej ogólnej dyskusji „idealizm-realizm” w fenomenologii.

Hipoteza, którą formułujemy w tej pracy, jest następująca: istnieje zasadniczy paralelizm pomiędzy sporem dotyczącym sposobu interpretacji dzieła sztuki a opozycją realizm-idealizm dotyczącym problemu rudymentów wie-

dzy. Będzie to tym samym, o ile nasze rozważania okażą się owocne, kolejny dowód na to, że filozoficzny namysł, nawet dotyczący bardzo szczegółowego zagadnienia, nie ma charakteru zrodzonej przez potrzebę miejsca i chwili „osamotnionej” refleksji, ale praktycznie zawsze stanowi wyraz systematycznego (a często i systemowego) obrazu poznania możliwie całej rzeczywistości otaczającej badacza. W tym konkretnym, analizowanym przez nas przypadku, odmienne zapatrywania na pewne zagadnienia z obszaru rozważań estetycznych w rzeczywistości kryją w sobie potencjał ostatecznego sporu o „istnienie świata”.

Formułując naszą hipotezę roboczą, najpierw przedstawimy, bardzo schematycznie, główne pojęcia myśli Ingardena, kładąc szczególny nacisk na jego koncepcję fenomenologii i na jego badania ontologiczne (które ostatecznie doprowadziły go do odrzucenia transcendentального idealizmu Husserla). Po drugie, przedstawimy nieco bardziej szczegółowo problem konstytutywnej roli, którą Husserl nadaje świadomości transcendentальной — problem, w którym, jak sądzimy, odnajdujemy sedno zagadnienia realizm-idealizm. Wreszcie po trzecie, zaprezentujemy i przeanalizujemy teksty, w których każdy z autorów przedstawia swoją teorię obrazu, aby wykazać, iż wnioski, które obaj formułują w dziedzinie estetyki, są naturalną kontynuacją ich fundamentalnych założeń.

## 2. Ontologia Ingardena

Dla Ingardena fenomenologia, w ogólnym ujęciu, jest metodą docierania do „istoty rzeczy”, która pozwala nam uciec zarówno od empirycznych badań rzeczywistości, jak i od analizy czysto językowej. Jednak Ingarden twierdzi także, że to ontologia, rozumiana jako aprioryczne badanie czystych możliwości i koniecznych relacji między czystymi idealnymi jakościami (Tischner 1972), jest najważniejsza w badaniach esencji. W tym miejscu Ingarden znacząco dystansuje się od Husserla, który rozumiał „ontologię” jako coś podobnego do tego, co dziś nazwalibyśmy „mereologią formalną”.

Spór ten nie ma charakteru jedynie pojęciowego, lecz pokazuje, że każdy z myślicieli podchodzi do problemu esencji z zupełnie innej perspektywy. Dla Husserla najważniejszy dla badań fenomenologicznych będzie opis procesu konstytuowania się przedmiotu w czystej świadomości, takiej, jaką jawi się ona po dokonaniu redukcji transcendentальной (Spiegelberg 1994), dla Ingardena zaś analiza idei pod kątem ich struktury i treści (Tymieniecka 1972).

Jednak wbrew temu, co mogłoby się wydawać na tzw. pierwszy rzut oka, Ingarden nie odrzuca całkowicie redukcji transcendentальной — jak część uczniów Husserla — ale uznaje jej znaczenie dla rozwoju epistemologii. Rola

redukcji polega tutaj na uniknięciu kolistości w ugruntowaniu wiedzy (Ingarden 1995). Jak stwierdza Barbara Kotowa:

Ejdetyczne poznawanie idei (w sensie: obiektu sfery idealnej) przeżycia poznawczego posiada tę wyższość — jak zapewniają fenomenolodzy — nad poznaniem uprawianym tradycyjnie (np. na gruncie psychofizjologicznej teorii poznania), że nie musi już odwoływać się do żadnych innych danych, aby swoją prawomocność uzasadnić i w tym właśnie sensie poznanie to jest niejako „samozwrotne”: jest uchwyceniem samego siebie, jest samouzasadniająca, co pozwala mu uniknąć regresu do nieskończoności [ . . . ], a epistemologię respektującą ten rodzaj doświadczenia uczynić niezawisłą. (Kotowa 2020: 94)

Od epistemologii Ingarden zasadniczo odróżnia zarówno metafizykę, jak i ontologię. Metafizyka jest przez niego definiowana jako dziedzina, która zajmuje się rzeczywistością w jej całości i która formułuje egzystencjalne twierdzenia o naturze wszystkiego, co w rzeczywistości ma miejsce (Spiegelberg, 1994). Jednak w ujęciu Ingardena metafizyki nie możemy uznać za właściwą filozofię pierwszą, ponieważ każde stwierdzenie metafizyczne zależy ostatecznie od poprawnej analizy w kategoriach ontologicznych. Wynika to z faktu, że sądy metafizyczne *par excellence* są sądami bytowymi, które odnoszą się albo do istnienia świata i sposobu jego istnienia, albo do relacji świata do Bytu najwyższego, który go uzasadnia i usprawiedliwia jego istnienie (Tischner 1972). Sądy metafizyczne z a k ł a d a j ą więc już istnienie bytów, o których coś stwierdzają. Dlatego też, jeśli chcemy dotrzeć, jak postulowało motto fenomenologii, z powrotem do rzeczy samych w sobie, musimy zacząć od dogłębnej analizy ontologicznej, rozumianej jako badanie treści samych idei, które realizują się w świecie faktycznym, a następnie przejawiają się w naszej świadomości.

Aby uchwycić, np. istotę czerwieni, musimy najpierw ustalić konieczną prawdę, że czerwień jest bytem takiego rodzaju, iż może przejawiać się w świecie jedynie jako w ł a s n o ś ć przedmiotu (Spiegelberg 1994). Ta obserwacja dotycząca treści idei czerwieni samej w sobie jest z konieczności wcześniejsza niż jakiegokolwiek stwierdzenie o faktycznym istnieniu czerwieni w świecie bądź jakiegokolwiek opis sposobu, w jaki jest nam ona dana w świadomości. Jedynie i wyłącznie wychodząc od badań bytów takimi, jakimi są one w swojej pierwotnej strukturze, możemy cokolwiek stwierdzić o ich istnieniu poza obszarem naszej świadomości. W ten oto sposób realizm wypracowany przez Ingardena opiera się na jego założeniach ontologicznych.

Wprowadzone przez Ingardena dystynkcje pomiędzy ontologią, metafizyką i epistemologią pozwalają mu także stwierdzić, że redukcja transcendentálna zaproponowana przez Husserla wykracza poza pole czysto epistemologiczne i nieuchronnie prowadzi do nieuprawnionego idealizmu

metafizycznego. Aby zmierzyć się z tym stanowiskiem, wychodzi ponownie od swojej teorii ontologicznej. Argumentuje, że zanim będzie można sformułować jakiegokolwiek twierdzenia metafizyczne, oba stanowiska (idealistyczne i realistyczne) muszą najpierw zostać zbadane z perspektywy czysto ontologicznej, aby wykazać, które z nich jest bardziej zgodne i spójne z rzeczywistym światem. Jego hipoteza zakładała, że analiza ontologiczna ostatecznie doprowadzi do potwierdzenia jego realistycznej koncepcji (Spiegelberg 1994).

Punktem wyjścia jego dalszych badań w tym zakresie był pewien rodzaj bytu, który (w przekonaniu Ingardena) był bezsprzecznie efektem działania ludzkiej świadomości, tzn. został umieszczony w rzeczywistości przez świadomość intencjonalną. Chodzi oczywiście o dzieła sztuki, które Ingarden nazwał „przedmiotami czysto intencjonalnymi”. W tym sensie jego badania w dziedzinie estetyki miały być jedynie wstępem do kompleksowego badania rzeczywistości i ostatecznego rozwiązania sporu między idealistyczną a realistyczną interpretacją fenomenologii. Zanim jednak przejdziemy do omówienia jego rozważań w dziedzinie czysto estetycznej, wprowadzimy kilka uwag na temat samego źródła sporu realizm-idealizm w obrębie ruchu fenomenologicznego.

### 3. Husserl/Ingarden: spór o poznawcze imponderabilia

Głównym problemem, który starał się rozwiązać Husserl, a który w dużej mierze odziedziczył po Brentanie, była intencjonalność. Pytanie, na które fenomenologia (na początku nazywana niefortunnie przez samego Husserla psychologią deskryptywną) miała być odpowiedzią, to pytanie: w jaki sposób nasze akty intencjonalne odnoszą się do treści bądź przedmiotów, na które są skierowane? Początkowo odpowiedź udzielana przez Husserla na te pytania nie miała charakteru idealistycznego, jako że nie wychodziła ona *de facto* poza obszar inmanencji świadomości.<sup>1</sup> Dopiero w Księdze I *Ideji czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*<sup>2</sup> (1913) myśl Husserla ulega radykalnej zmianie, którą jego uczniowie będą interpretować jako zwrot w kierunku idealizmu. Wynika to z podjętej przez Husserla próby poszerzenia pola tego, co absolutnie dane w świadomości, poprzez włączenie przedmiotu intencjonalnego, który do tej pory pozostawał transcendentny (González-Guardiola 2017). Aby włączyć przedmiot intencjonalny do strumienia świadomości, Husserl wprowadza szereg pojęć nieobecnych w jego

<sup>1</sup> Chodzi nam tu głównie o tezy wysunięte w drugim tomie *Badań logicznych* (1900). Rozróżnienie między materią i jakością przeżycia, wprowadzone tam przez Husserla, pozwalało mu odejść od jakiegokolwiek stwierdzeń o statusie samego przedmiotu niezależnie od aktu intencjonalnego.

<sup>2</sup> Od teraz: *Ideen I*.

wcześniejszych pracach. Jedną z najbardziej nowatorskich inkorporacji *Ideen I* jest wprowadzenie pojęcia *noezy i noematu* w celu rozróżnienia aktów intencjonalnych i przedmiotów, eliminując tym samym pojęcia materii i jakości aktu (Hua III/1, § 88).

Noeza jest aktem właściwym dla strony podmiotowej przeżycia intencjonalnego. Noemat zaś przedmiotem, do którego noeza się odnosi i który jako obiektywny korelat noezy staje się częścią opisu fenomenologicznego jako treść przeżycia (González 2017). Husserl rozumie jednak noemat również jako sens. Rodzi to trudności interpretacyjne, ponieważ wydaje się, że noemat jest jednocześnie obiektywnością i sensem. Co więcej, sprawa staje się jeszcze bardziej złożona, jeśli weźmiemy pod uwagę jak sam Husserl opisuje, co rozumie przez noemat. Noemat jest porównywany w *Ideen I* do jądra (Hua III/1, § 132): kompletny noemat jest połączeniem charakteru tetycznego (co odpowiada jakości w *LU*), sensu przedmiotowego (materia w *LU*) i konkretnego *X*, czyli samego przedmiotu. Obraz jądra podkreśla ideę, że trzeba najpierw przejść przez zewnętrzne warstwy, aby dotrzeć do sensu przedmiotowego, i dopiero wtedy odkryć to, co nazywamy konkretnym *X*.

Na podstawie tego opisu wyłaniają się dwie wizje noematu: albo jako tego, w czym znajdujemy sam obiekt, albo jako medium. Według Marty Jorby:

Ten podwójny aspekt w prezentacji Husserla historycznie doprowadził do dwóch możliwych interpretacji: możemy sądzić, że (2') [odnosząca się do drugiej z dwóch wspomnianych wyżej wizji] wskazuje na byt ontologicznie różny od samego przedmiotu, i uznaje go za podmiot pośredniczący, za pośrednictwem którego odnosimy się do przedmiotu, lub możemy też podkreślić tożsamość noematu i samego przedmiotu, zaprzeczając, ażeby noemat był odrębnym bytem, chociaż zarazem uznając sens przedmiotowy jako część noematu (Jorba i Grau 2017: 117) [tłum. V.G.].

Ci, którzy pojmują noemat w pierwszym sensie, tj. jako jednostkę jedynie pośredniczącą, rozumieją ją w sensie raczej fregowskim, ci zaś, którzy uznają ją za tożsamą z samym przedmiotem, czynią to na gruncie teorii przedmiotu. Nic więc dziwnego, że Ingarden, podążając drogą ontologii, wybrał drugą ścieżkę interpretacyjną, która jest znacznie bardziej spójna z jego stanowiskiem realistycznym.

Drugim elementem, wprowadzonym przez Husserla w *Ideen I*, który znacząco zdystansował go od realistów takich jak Ingarden, była *epoché i redukcja fenomenologiczno-transcendentálna*. Pojęcia te, podstawowe dla *Ideen*, zostały w pełni rozwinięte dopiero w *Medytacjach kartezjańskich* (1931). Według Ingardena, to właśnie w *Medytacjach* Husserl robi ostateczny krok w kierunku transcendentálnego idealizmu. Z tego właśnie powodu w dalszej części przedstawimy pojęcia *epoché* i redukcji, tak jak zostały one przedstawione w *Medytacjach*.

*Epoché* jest pierwszym krokiem tej nowej metody, którą proponuje Husserl i polega ostatecznie na zawieszeniu przekonania o istnieniu świata. Procedury tej nie należy w żadnym wypadku rozumieć jako zaprzeczenia lub radykalnego sceptycyzmu w odniesieniu do realnego świata, ale jedynie jako „zawieszenie” ogólnej tezy o istnieniu rzeczywistości, którą wszyscy zakładamy w naszych kontaktach z rzeczywistością. To „zawieszenie”, charakterystyczne dla postawy naturalnej (w przeciwieństwie do postawy fenomenologicznej), jest ostatecznym krokiem w kierunku fenomenologii transcendentalnej. Jak twierdzi sam Husserl, *epoché* jest radykalną i uniwersalną metodą, dzięki której cały świat obiektywny jest dla mnie i właśnie taki, jaki jest dla mnie — dlatego, że go doświadczam, postrzegam, pamiętam, myślę o nim w jakiś sposób, cenię go, lubię itp. Jak wiemy, wszystko to Kartezjusz nazywa *cogito* (Hua I, §4).

W ten sposób otwiera się pole czystej świadomości jako obszar tematycznie właściwy fenomenologii, a empiryczny podmiot postawy naturalnej staje się *ego cogito* podmiotu transcendentalnego. Fenomenologia będzie odtąd rozumiana jako transcendentalna teoria wiedzy, badająca warunki możliwości konstytuowania się przedmiotów w świadomości. Dla Husserla nie oznacza to jednak w żaden sposób tkwienia w jakimś solipsyzmie świadomości. Chodzi jedynie o ugruntowanie ważności wiedzy w sferze donacji. Uświadamiając sobie *epoché*, otwieramy pole immanencji świadomości, w którym rzeczy świata realnego zostają przekierowane na fenomeny, czyli na przeżycia intencjonalne. Przeżycia intencjonalne wskazują na przedmioty, które w pierwszym momencie pozostają transcendentne w stosunku do samego przeżycia, ponieważ jedyną rzeczą bezsprzecznie daną nam w strumieniu świadomości są komponenty składowe (*reell*), jak np. ten konkretny profil (bądź w słownictwie fenomenologicznym: ujęcie) krzesła, które dostrzegam w momencie, kiedy na ni patrzę. Gdyby jednak wyodrębnienie elementów składowych naszego strumienia świadomości było celem końcowym metody fenomenologicznej, Husserl nie byłby w stanie zaoferować satysfakcjonującego wyjaśnienia, w jaki sposób przeżycia intencjonalne są źródłem ważnej wiedzy o rzeczywistości. Aby poszerzyć pole tego, co jest dane w świadomości, Husserl wprowadził dwie pozostałe redukcje: ejdetyczną i transcendentalną. Dzięki redukcji ejdetycznej włączamy esencje rzeczy w pole immanencji świadomości. Poprzez działanie wariacji ejdetycznej jesteśmy w stanie przejść od tego, co poszczególne, do wiedzy o esencjach.

Jednak to redukcja transcendentalna będzie podstawowym elementem jego metody i doprowadzi go ostatecznie do obrania idealizmu transcendentalnego. Redukcja transcendentalna pozwoli Husserlowi stwierdzić, że faktyczna rzeczywistość, która do tej pory pozostawała transcendentna względem świadomości, staje się częścią sfery tego, co dane jako noema-

tyczny korelat noezy. Redukcja fenomenologiczno-transcendentalna pełni ostatecznie funkcję ukazania noetyczno-noematycznej korelacji świadomości, umożliwiając dotarcie do noematu i wychodząc od immanencji samej świadomości. Jak stwierdza sam Husserl w *Medytacjach kartezjańskich*, wszystko, co dla *ego* transcendentalnego istnieje, jest czymś, co się w nim samym konstytuuje, a dalej, że każdy sposób istnienia (który scharakteryzowany jest jako transcendentalny w dowolnym znaczeniu słowa) posiada swoją odrębną konstytucję. Transcendencja jest w każdej ze swych postaci immanentnym, konstytuującym się w obrębie *ego* charakterem bytowym. Każdy dający się pomyśleć sens, każde dające się myślowo przedstawić istnienie, bez względu na to, czy określa się jako immanentne czy transcendentne, dostaje się (*fällt*) w obszar subiektywności transcendentalnej jako w ten obszar, w którym konstytuuje się wszelki sens i istnienie (Hua I § 41). Ingarden uważa ten punkt za decydujący dla idealistycznego zwrotu Husserla, twierdząc, iż w ten sposób zmienia się sens fundamentu każdego transcendentalnego aktu wiedzy. Wszystkie przedmioty są „ufundowane”, krótko mówiąc „stworzone” transcendentalnie-intencjonalnie (Ingarden 1974).

Sam Husserl nie ma problemu z nazywaniem swojego podejścia „idealistycznym”. W istocie twierdzi on, że fenomenologia *je st i* musi być rozumiana jako idealizm transcendentalny, ale nie w sensie kantowskim, który utrzymuje istnienie rzeczy samych w sobie, ale w sensie analizy transcendentalnego *ego* jako podmiotu wszelkiej możliwej wiedzy (Hua I, § 4). W tym sensie Husserl przyjmuje swój idealizm jako stanowisko czysto epistemologiczne. Co więcej, twierdzi, że jest w stanie utrzymać swoje początkowe antymetafizyczne twierdzenie dzięki *epoché*, która zawiesza przekonanie o istnieniu świata.

Ingarden nie zgadza się z powyższym stanowiskiem Husserla. Twierdzi, że wynik redukcji transcendentalnej nie jest metafizycznie neutralny. W pewnym sensie bowiem konkluzja osiągnięta w tym obszarze jest już konkluzją metafizyczną. Jeśli rozwiązanie jest transcendentalno-idealistyczne, jeśli rzeczywistość nie jest niczym innym jak korelatem nieskończonej różnorodności percepcji i operacji myślowych regulowanych w określony sposób, to cała analiza przedmiotowa zamyka się w obszarze czystej świadomości: w akcie [noeza] i w korelacie [noemat] (Ingarden 1974). To, że Husserlowski idealizm transcendentalny wykracza poza teren czysto epistemiczny i staje się stanowiskiem metafizycznym, jest pierwszym zarzutem Ingardena wobec jego mistrza. Drugi zarzut wynika z jego podejścia ontologicznego.

Jak już wspomnieliśmy, polski myśliciel broni pierwszeństwa analizy ontologicznej przed rozważaniami zarówno metafizycznymi, jak i epistemologicznymi. Jednakże po *epoché*, tak jak rozumie ją Husserl, ontologie również zostają ujęte w nawias (Ingarden, 1974). Według Husserla, fenomenologia

ma charakter zarówno przedmetafizyczny, jak i przedontologiczny. Dlatego właśnie *epoché* jest, jego zdaniem, w stanie „wziąć w nawias” również jakiegokolwiek teorie ontologiczne, uważając je za drugorzędne względem bezpośredniej naoczności fenomenu, w której ugruntowana jest przecież cała nasza wiedza o rzeczywistości. Ingarden natomiast nie tylko nie zgadza się z twierdzeniem o przedontologicznym charakterze fenomenologii, lecz rozumie ją właśnie jako ontologię. *Zurück zur den Sachen selbst* może oznaczać, według niego, tylko i wyłącznie konieczność analizy przedmiotów w ich strukturze esencjalnej, czyli takich, jakimi są one same w sobie, a nie jakimi jawią się one w świadomości intencjonalnej. Obranie *epoché* jako punktu wyjścia jest więc dla Ingardena nie tylko błędem metodologicznym, lecz także zaprzeczeniem wymogu neutralności metafizycznej — sposób, w jaki Husserl opisuje proces konstytucji przedmiotów w świadomości, przesądza o ich zależnym od niej sposobie istnienia. Ponadto, jak twierdzi autor *Sporu*, ta sama *epoché*, rozumiana jako odłączenie lub wzięcie w nawias, nie odbywa się bez uprzednich założeń, w próżni, ale zaczyna się od pewnych pojęć rzeczywistości, istnienia itp. które muszą zostać przeanalizowane przed jakąkolwiek redukcją. Jak dowodzi, próba zarysowania transcendentnej problematyki konstytutywnej już coś zakłada, przede wszystkim wyjaśnienie obiektywnej struktury tego, co się w niej konstytuuje, wyjaśnienie formalnej struktury świata, wyjaśnienie sensu istnienia i opracowanie sensu kategorii (Ingarden, 1994). Twierdzi on również, iż sam podział między sferą immanencji i transcendencji, podstawowy dla przeprowadzenia redukcji i otwarcia pola czystej świadomości, jest problematyczny, jeśli nie opiera się na uprzednim rozróżnieniu dokonanym na podstawie ontologii. W ten sposób Ingarden zdaje się dowodzić, że dogłębna analiza ontologiczna jest warunkiem *sine qua non* realizacji redukcji.

Wszystko to prowadzi nas z powrotem do centralnego problemu całego sporu między Husserlem a Ingardenem: statusu noematu. Ingarden podchodzi do tego problemu, pytając, co ostatecznie wynika z redukcji transcendentnej, tak jak opisał ją powyżej. Według niego redukcja transcendentna pozwala Husserlowi przede wszystkim odsłonić pole czystej świadomości, a następnie ująć świadomość jako akt intencjonalny lub doświadczenie. Dzięki temu korelacja między noezą: aktem właściwym świadomości a noematem: przedmiotem staje się wyraźna. To właśnie ta struktura korelacji prowadzi Ingardena do interpretacji, że pojęcie noematu, którym posługuje się Husserl, jest nierozzerwalnie związane z aktem właściwym świadomości, ponieważ jest on niejako przez nią „umiejscowiony”. W tym sensie, zdaniem Ingardena, sam Husserl optowałby raczej za interpretacją noematu w kategoriach „sensu pośredniczącego” niż jako „przedmiotu X”. W ten sposób rzecz-koma „rzecz sama w sobie”, nie będąc częścią konstytutywnej aktywności świadomości, pozostałaby wobec niej transcendentna. Co więcej — nie będąc



częścią obszaru tego, co dane w świadomości, nie byłaby interesująca dla fenomenologii, jak to ją rozumiał Husserl.

Do takich ostatecznych wniosków dochodzi Ingarden w obszarze epistemologii. Drugim polem badań, w ramach którego podważa on idealizm w wydaniu Husserla, jest, jak już wspomnieliśmy wcześniej, estetyka. Aby analizować problem fenomenologicznej ujęcia zagadnienia idealizm-realizm w tej sferze namysłu filozoficznego, najpierw zaprezentujemy teorię obrazu przedstawioną przez Husserla w tekstach z lat 1904/1905 i 1912, a następnie przejdziemy do krytyki Ingardena.

#### 4. Teoria obrazu Edmunda Husserla<sup>3</sup>

Przede wszystkim rozpoczniemy od przedstawienia głównych tez z pierwszych tekstów Husserla dotyczących teorii obrazu z lat 1904/1905 (tekst I: *Phantasie und Bildbewusstsein* i odpowiadający mu dodatek V: *Bildvorstellungen (bildliche — symbolische). Übergang vom Bildbewusstsein zum Bewusstsein analogischer Re-präsentation (Symbolbewusstsein).*) Husserl analizuje w nich proces, w jaki świadomość ujmuje intencjonalnie przedmioty, artystyczne (konkretnie: przedmioty obrazowe). Pierwszy wniosek, do którego dochodzi w swoich badaniach, jest taki, iż każdy obraz ma dla świadomości podwójny charakter: zarówno reprezentacji<sup>4</sup>, jak i percepcji — obiekt artystyczny nie jest zwykłą fantazją, ale jest nam dany poprzez elementy percepcyjne. Świadomość obrazu jest więc heterogeniczna w swojej treści. W jedności aktu występują jednocześnie dwa rodzaje treści:

- (a) treści percepcji, która ma charakter prezentacyjny;
- (b) treści wyobraźni, które mają charakter „reprezentujący” bądź „figuracywny”.

Husserl będzie musiał więc wyjaśnić, w jaki sposób te dwie treści są zharmonizowane w jednym akcie i w jaki sposób reprezentowany lub figuracywny obiekt jest prezentowany przez obraz. Analizując uobecniającą relację między fantazją a przedmiotem reprezentacji, wprowadza on rozróżnienie między:

<sup>3</sup> Chcielibyśmy podziękować Marii Pii Cordero, której praca doktorska „Towards a theory of art in Edmund Husserl” posłużyła jako punkt odniesienia dla tej sekcji.

<sup>4</sup> Husserl rozróżnia między prezentacją: *Gegenwärtigung*, tj. prezentacją właściwą dla bezpośredniej percepcji, a prezentacją: *Vergegenwärtigung*, reprezentacjami właściwymi dla aktów, które nie są percepcyjne, takich jak pamięć, fantazja lub świadomość obrazu. Prezentacja ustanawia bezpośrednią relację z przedmiotem percepcji, który jest już obecny przed naszymi oczami, reprezentacja zaś jest operacją, która pozwala nam uczynić obecnym dla nas coś, co nie jest obecne samo w sobie.

- (a) Wewnętrzną funkcją obrazu, w której obiekt figuratywny (obiekt, który jest przed obrazem reprezentowany) jest nam przedstawiany poprzez reprezentację przez podobieństwo. Widzimy obiekt, który jest reprezentowany lub przedstawiany p o p r z e z obraz, który go reprezentuje. Jest to możliwe dzięki relacji podobieństwa między elementami obrazu a elementami obiektu figuratywnego (Hua XXIII, 1, § 15). Przykładem, który może posłużyć nam do zilustrowania procesu figuracji, nie musi być koniecznie dzieło realistyczne. Kubiistyczny autoportret Picassa z roku 1907 pozwala nam w tym samym stopniu uobecnić, poprzez elementy obrazowe, figurę samego malarza, co autoportrety Rembrandta.
- (b) Zewnętrzną funkcją obrazu, zwaną też świadomością symboliczną, która jest uruchamiana, gdy element podobieństwa między obrazem a obiektem figuratywnym zawodzi. Świadomość obrazu pozwala zwrócić się do innych źródeł, takich jak pamięć, w celu prawidłowej identyfikacji obiektu. (Hua XXIII, 1, § 25)<sup>5</sup>

Proces figuracji, zarówno poprzez wewnętrzną, jak i zewnętrzną funkcję obrazu, który pozwala nam przejść od percepcji obrazu do uobecnienia przedmiotu — przez obraz przedstawionego — nie jest procesem bezpośrednim. Husserl dostrzega więc także, że sam przedmiot, ku któremu zwraca się świadomość obrazu, nie jest jednolity, lecz dany nam niejako „warstwami”. Trzy warstwy, które rozróżnia Husserl w obrazie, to:

- (a) *Bildding*, zwany rzeczą fizyczną, jest materialnym wsparciem, które zapewnia stabilność obrazu. Husserl wyjaśnia proces jego konstytuowania się w świadomości, odwołując się do wrażeń (*Empfindungen*). Wrażenia, które towarzyszą percepcji, w przypadku świadomości obrazu nie tworzą postrzeganego przedmiotu (ponieważ w takim przypadku mówilibyśmy o percepcji dowolnego przedmiotu fizycznego), a jedynie przedmiot figuratywny, na którym opierać się będzie akt figuracji przedmiotu reprezentowanego w obrazie. W ten sposób Husserl jest w stanie wyjaśnić fakt, że chociaż postrzeganie obrazu jest wytwarzane z takiego materialnego wsparcia, pojawienie się obrazu jako takiego występuje autonomicznie w stosunku do niego.
- (b) *Bildobjekt*, który jest równoznaczny z obiektem takim, jaki jest namalowany. Jest to w pewnym sensie warstwa pośrednicząca między prezentacyjną treścią percepcji a obiektem figuratywnym. Pomiędzy czysto percepcyjnym charakterem rzeczy fizycznej a nieobecny charakterem obiektu figuratywnego znajdujemy pośrednika — *Bildobjekt*.

<sup>5</sup>Husserl przedstawia interesujący przykład zużytej fotografii, która nie pozwala nam dostrzec do obiektu figuratywnego. Jednak za pomocą pamięci możemy wstępnie zidentyfikować osobę, do której odnosi się fotografia.

Jest to element, który umożliwia przenikanie się dwóch pozornie niemożliwych do pogodzenia sfer: sfery percepcji i sfery fantazji. Stąd też *Bildobjekt* posiada podwójny charakter. Z jednej strony jego pojawienie się jest natychmiastowe, jako że w naszym odbiorze estetycznym obrazu nie traktujemy go niemal nigdy jako przedmiotu czystej percepcji, lecz przechodzimy zrazu do elementów w obrazie przedstawiających, a więc tych, które mają w nim wartość estetyczną. Z drugiej jednak strony, *Bildobjekt* jako warstwa obrazowa nie jest elementem samowystarczalnym, tylko pośredniczącym i zwracającym nas ku temu co w obrazie *de facto* jest przedstawione.

- (c) *Bildsujet*. *Sujet* obrazu lub, dosłownie, jego „podmiotem” będzie to, co widzimy w lub *poprzez* obraz-obiekt. „Reprezentacja przez podobieństwo”, którą wyjaśniliśmy wcześniej, gdy mówiliśmy o wewnętrznej funkcji obrazu, jest tym, co umożliwi przejście od obrazu-przedmiotu do obrazu-podmiotu. Obiekt figuratywny, czyli ten który przejawia się w warstwie, jest przedstawiany z obiektu-obrazu dzięki obecności wspomnianych wcześniej „treści analogizujących”, które ustanawiają podobieństwo między obiektem namalowanym (*Bildobjekt*) a obiektem figuratywnym (*Bildsujet*).

Po odkryciu korelacji noetyczno-noematycznej w *Ideen I* i wprowadzeniu pojęcia modyfikacji neutralności teoria obrazu Husserla również uległa znaczącej zmianie. W tekstach 16 *Reproduktion und Bildbewusstsein* i 17 *Zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein* z roku 1912 figuracja będzie rozumiana już jako proces, który zakłada modyfikację naturalnej postawy świadomości. Jak ujmuje to González-Guardiola:

Kiedy postrzegam obraz, postrzegam płótno, na którym linie są rozciągnięte, tworząc figury i pewne kolorowe powierzchnie. Jest to treść percepcji, którą Husserl nazywa „normalną”. Ale obraz nie jest normalnym przedmiotem, jest postrzegany jako przedmiot obrazowy (*Bildobjekt*), a bezpośredni dostęp do niego mamy poprzez świadomość obrazu, to znaczy zorientowaną już nie bezpośrednio, nie na przedmioty normalnej percepcji, ale na przedmioty, które one, poprzez podobieństwo, przedstawiają (*abbilden*). Jest to pierwotna prezentacja przedmiotów obrazowych, a świadomość musiałaby dokonać zmiany orientacji, aby zobaczyć elementy przedmiotów obrazowych jako obiekty normalnej percepcji. Jednak zawartość normalnej percepcji znajduje się przez cały czas w pierwotnej prezentacji przedmiotu obrazowego, chociaż jest zneutralizowana. Linie i kolory, jako linie i kolory, nie są ani istniejące, ani nieistniejące, są po prostu zneutralizowanymi obiektami. (González-Guardiola 2015: 146) [Tłum. V.G.]

Wprowadzenie modyfikacji neutralności jest próbą dostarczenia bardziej satysfakcjonującej odpowiedzi na problem napięcia między postrzeganym

obrazem jako rzeczą fizyczną a przedmiotem przedstawionym w obrazie. Od tego momentu rozróżnienie między wewnętrzną funkcją obrazu a zewnętrzną funkcją obrazu zostanie zniesione, podobnie jak między momentami analogizującymi i nieanalogizującymi. Stanie się tak, ponieważ fizyczna rzecz będzie rozumiana jako zwykły substrat (który będzie musiał zostać zneutralizowany). Według Husserla wyjaśnia to bezpośrednio, z jaką dany jest nam przedmiot reprezentacji w momencie kontemplacji dzieła sztuki. Pomimo pozornej dwoistości przejawu (przejaw tego, co przedstawia w obrazie z jednej strony i reprezentacja tego, co przedstawione z drugiej), bezpośrednio, z jaką obraz jest nam dany, powoduje, iż postrzegamy ostatecznie tylko to, co jest w obrazie przedstawione.

Husserl sądził, iż w ten sposób udało mu się wyznaczyć wystarczająco ostry podział między świadomością percepcyjną a świadomością obrazu. W następnej sekcji przedstawimy ingardenowską krytykę niektórych z podstawowych tez Husserla dotyczących struktury i odbioru obrazu, wykazując w jaki sposób krytyka ta ma się do wielkiego „sporu o istnienie świata”.

## 5. Ingardenowska teoria obrazu

Punktem wyjścia Ingardena w rozwijaniu jego projektu estetycznego jest, jak już wielokrotnie wspominaliśmy, wielopłaszczyznowy spór intelektualny prowadzony z Husserlem. Rozpoczyna on swoją polemikę od stwierdzenia, że gdyby każdy intencjonalny przedmiot był ostatecznie ukonstytuowany przez noetyczną aktywność świadomości, każdy przedmiot miałby „czysto intencjonalny” charakter, tzn. brakowałoby mu autonomii i zależałoby w swoim bycie od świadomości intencjonalnej.

Według Ingardena oznaczałoby to, że wszystkie przedmioty miałyby ten sam sposób bycia, co przedmioty czysto intencjonalne *par excellence*: dzieła artystyczne. Zgodnie z własnymi zasadami metodologicznymi, aby wykazać błąd Husserla, najpierw należałoby zbadać przedmioty artystyczne takie, jakimi one są poza sferą świadomości, czyli *de facto*, przeprowadzić ontologiczną analizę dzieła sztuki. Poniżej zaprezentujemy jego teorię obrazu, przedstawioną w rozdziale *O budowie obrazu*, aby skontrastować ją z teorią obrazu Husserla.

Ingarden, koncentrując swoją analizę przede wszystkim na przedmiocie, od samego początku zamierza wprowadzić rozróżnienie między dwoma przedmiotami:

- (a) Malowidło: Jest to rzecz rzeczywista; przedmiot fizyczny będący odpowiednikiem pierwszej warstwy i tego, co Husserl nazywa *physisches Ding*. Dla Ingardena jest to rzecz wykonana z płótna, tkaniny lub drewna, której powierzchnia pokryta jest pigmentami i która

ostatecznie ukazuje to, co nazywamy „obrazowym dziełem sztuki”. Dostęp do przedmiotu estetycznego uzyskuje się, wychodząc od rzeczy fizycznej, ale w przeciwieństwie do Husserla Ingarden nie traktuje jej jako kolejnej warstwy przedmiotu estetycznego. To, co fizyczne, pozostanie poza stratyfikacją samego przedmiotu estetycznego i będzie uważane jedynie za obiektywny i materialny warunek jego konstytucji. Dzieje się tak dlatego, że zgodnie z realistycznym stanowiskiem Ingardena malowidło, jako fizyczny przedmiot realnego świata, nie będzie się różnić sposobem bycia od jakiegokolwiek innego przedmiotu materialnego. Mając swój ontyczny fundament tylko i wyłącznie w sobie samym, malowidło ma autonomiczny sposób bycia. W rzeczywistości malowidło, jak twierdzi Ingarden, posiadając szereg właściwości i cech wspólnych z innymi przedmiotami materialnymi, takimi jak masę, rozciągłość, twardość itp., może być badane jak wszystko inne w realnym świecie. Konserwator np. analizuje obiektywne właściwości malowidła, a nie jego potencjał estetyczny, ponieważ to, czego szuka, to nie doświadczenie estetyczne, ale możliwość zrekonstruowania szeregu właściwości związanych z obrazem jako obiektem fizycznym.

Malowidło jest zatem materialnym podłożem i fizycznym wsparciem samego dzieła. Chociaż realny przedmiot jest warunkiem *sine qua non* ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego, te dwa przedmioty nie są ani równoważne, ani tym bardziej identyczne. Nie należy zapominać, że malowidło posiada autonomię bytu, która wykracza poza przedmiot estetyczny.

- (b) Obraz: Jest to obiekt artystyczny i estetyczny, który różni się zarówno sposobem bycia, jak i właściwościami od rzeczywistej, fizycznej rzeczy. Obraz jest przedmiotem zależnym i niesamodzielnym: jego ontyczna podstawa leży poza nim samym i jest dwojaka: po pierwsze, w przedmiocie rzeczywistym, który jest materialnym substratem; po drugie, w intencjonalnej świadomości widza, który poprzez swoje doświadczenie estetyczne uzyskuje dostęp do obrazu jako przedmiotu estetycznego. Jak stwierdza sam Ingarden:

Zarówno jednak przedstawione w obrazie przedmioty, jak i jego temat literacki, w którego określeniu one biorą udział, nie stanowią prawdziwych części, realnych składników malowidła jako realnej rzeczy wiszącej na ścianie, lecz tylko są składnikami „obrazu” jako dzieła sztuki. Są one czysto intencjonalnymi wytworami, które konstytuują się w innych składnikach obrazu, *resp.* malowidła, i są w określonych operacjach świadomościowych spełnianych przez widza. (Ingarden 1966: 18)

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na fakt, że Ingarden wprowadza pojęcie „świadomości intencjonalnej” tylko po to, aby wydobyć fakt heteronomii ontycznego fundamentu przedmiotu estetycznego, a nie po to, aby przeprowadzić analizę świadomości obrazu. Przypomnijmy, że celem badań Ingardena jest wyjaśnienie sposobu bycia przedmiotów estetycznych i odróżnienie ich od fizycznych przedmiotów świata rzeczywistego. Obiektem jego analiz nie będzie więc ani świadomość obrazu, ani relacja między percepcją a fantazją, lecz przedmiot estetyczny i jego ontyczna konstytucja. Dlatego też, po dokonaniu rozróżnienia między przedmiotem realnym a estetycznym, przechodzi on do analizy elementów konstytutywnych tego ostatniego.

Ingarden, podobnie jak Husserl, stwierdza istnienie trzech warstw składających się na przedmiot estetyczny. Ingardenowska klasyfikacja nie pokrywa się jednak całkowicie z Husserlowską. Oto jak on je ujmuje:

- (a) Warstwa odtworzonych malarsko wyglądnów rzeczy. „Wyglądy” należy tutaj rozumieć jako części składowe (*reell*) przedstawianego obiektu, zanim zostanie on ukonstytuowany jako „całość”. Byłyby to np. profile twarzy, które pojawiają się bezpośrednio na obrazie.
- (b) Warstwa ukonstytuowanych przedmiotów, które przejawiają się poprzez owe malarsko zrekonstruowane wyglądy. Kontynuując poprzedni przykład, byłyby to twarze apostołów i twarz Jezusa, które pojawiają się p o p r z e z profile bezpośrednio reprezentowane.
- (c) Warstwa *sujet*. Ta ostatnia warstwa pokrywa się z warstwą Husserlowską, w tym sensie, że Ingarden przywłaszcza sobie pojęcie *sujet* bezpośrednio od swojego mistrza. Dla Ingardena nie ma ono jednak dokładnie tego samego znaczenia, co dla Husserla — *sujet* odnosi się wyłącznie do tematu, a dokładniej do literackiego tematu obrazu. Jest to zatem nie tyle przedmiot figuratywny, który jest prezentowany z przedmiotu przedstawionego, ile tematu, który można wywnioskować z warstwy przedmiotów. Jest to możliwe, ponieważ dla Ingardena relacja figuracji zachodzi między pierwszą a drugą warstwą. Tematem obrazu w naszym przykładzie byłaby zatem Ostatnia Wieczerza.

Zarysowawszy pokrótce konstytucję dzieła sztuki malarskiej w ujęciu Ingardena, przejdziemy teraz bezpośrednio do ingardenowskiej krytyki teorii obrazu zaproponowanej (a przez nas wyżej omówionej) przez Husserla. Ważnym czynnikiem, na który należy zwrócić uwagę, zanim to uczynimy, jest źródło, z którego polski myśliciel czerpał informację. Nie wiemy, czy Ingarden w momencie pisania *Studiów z estetyki* znał teksty zebrane później w Hua XXIII, na których opieraliśmy się w tym tekście, badając husserlowską teorię obrazu. Dwa źródła, na które Ingarden powołuje się bezpośrednio w swoim rozdziale, to z jednej strony *LU*, a z drugiej *Ideen I*. Jak już wspomniano w po-

przednim rozdziale, to, co zostało przedstawione w każdej z tych prac, odpowiada innemu okresowi w rozwoju Husserlowskiej teorii obrazu. Niemniej Ingarden, nie czyniąc żadnego rozróżnienia wprost między tymi dwoma podejściami, używa naprzemiennie tezy obu, budując swoją krytykę. Mimo to jego analiza krytyczna wydaje nam się wystarczająco spójna i przekonująca, aby służyć celom niniejszego artykułu.

Po pierwsze, jest ona nakierowana na funkcjonowanie świadomości obrazu w ujęciu Husserla. Według polskiego fenomenologa, Husserl rozróżnia dwa akty, które ostatecznie kształtują świadomość obrazu. Z jednej strony, prosta percepcja, w której otrzymujemy „malowidło”<sup>6</sup> jako rzecz fizyczną ze wszystkimi jej wizualnie postrzegalnymi właściwościami. Z drugiej strony, świadomość wyobrażeniowa, która umożliwia przejście od malowidła do obrazu jako przedmiotu estetycznego. Proces ten jest, zdaniem Ingardena, zbyt złożony, aby mógł faktycznie zachodzić w naszych kontaktach z dziełami sztuki: jednym okiem w jakiś sposób „nastawionym” na malowidło i jego materialne właściwości, musimy skierować się intencjonalnie na coś nowego, co wyłania się z malowidła — obraz jako przedmiot estetyczny. Na podstawie percepcji musimy skonstruować akt drugiego stopnia, który pozwoli nam na uchwycenie przedmiotu estetycznego. Stąd Ingarden mówi o „nadbudowaniu” drugiego aktu na pierwszym.

Konsekwencją, jaką Ingarden wyciąga z tego „rozbicia” świadomości obrazu, jest to, że powoduje ono również rozszczepienie przedmiotu: z jednej strony znajdujemy przedmiot, który reprezentuje (*Bildobjekt* w terminologii Husserla), a z drugiej strony przedmiot, który jest reprezentowany (*Bildsujet*)<sup>7</sup>. To, co Ingarden ustala w tym miejscu, jest istotne dla zasadniczego sporu idealizm-realizm, który interesuje nas w niniejszym tekście. Polski myśliciel zdaje się postulować tutaj analogię między funkcjonowaniem świadomości obrazowej a świadomością intencjonalną w ogóle. W przypadku świadomości obrazowej, powiada Ingarden, istnieje z jednej strony obiekt, który reprezentuje obraz (*Bildobjekt*) i który jest nam dany bezpośrednio w prostej percepcji. Z drugiej strony, obiekt, który jest reprezentowany, jawi się nam jako przedmiot figuratywny (*Bildsujet*). Obiekt, który jest reprezentowany, pojawia się jako owoc nie percepcji, ale treści wyobraźni, które mają charakter analogizujący w odniesieniu do przedmiotu reprezentacji. Ingarden wspomina w tym miejscu o roli świadomości fantazjującej (wewnętrznej

<sup>6</sup> Ingarden pomija tutaj stratyfikację samego Husserla (*Bildding*, *Bildobjekt* i *Bildsujet*) i używa własnego słownictwa do analizy jego teorii obrazu.

<sup>7</sup> Do jakiego stopnia jest to uzasadniony zarzut, pozostaje kwestią otwartą. Sam Husserl twierdzi, że pomimo podwójnej obiektywności, przedmiot jest wyłącznie jeden. W rzeczywistości kwestia ta jest ostatecznie dookreślona w późnych tekstach, w których postuluje on pojedynczy przejaw: przejaw przedmiotu figuratywnego.

funkcji obrazu działającej i operującej na momentach analogizujących) i pamięci (zewnątrznej funkcji obrazu działającej symbolicznie) w uobecnianiu przedmiotu figuratywnego.

Ingarden ostatecznie twierdzi, że podczas gdy obiekt, który reprezentuje (*Bildobjekt*), jest immanentny w stosunku do obrazu, obiekt figuratywny, na który ten pierwszy ma wskazywać, zawsze pozostanie transcendentny w stosunku do obrazu. Jako przykład Ingarden podaje żołnierza, który ma być przedstawiony na obrazie. Podczas gdy mały żołnierz namalowany na obrazie (który byłby odpowiednikiem Husserlowskiego *Bildobjekt*) jest immanentny w stosunku do obrazu, prawdziwy żołnierz, który działa jako „model” reprezentacji, ale na którego reprezentacja ostatecznie wskazuje, zawsze pozostanie transcendentny. Dzieje się to tak długo, jak długo pojmujemy się świadomość obrazu tak jak czyni to Husserl.

Opis ten wykazuje uderzające podobieństwo do opisu korelacji noetyczno-noematywnej w interpretacji Ingardena. Jak już wspomniano w części 3. niniejszego artykułu, Ingarden uważa, że Husserl nigdy nie był w stanie w żaden sposób „dotrzeć” do rzeczywistego przedmiotu z intencjonalnej świadomości. Jediną rzeczą, która jest w stanie ukonstytuować noetyczną aktywność świadomości, jest sens przedmiotu; przedmiotu-dla-świadomości.

Druga uwaga krytyczna Ingardena, która wiąże się z powyższą, dotyczy wprowadzenia pojęcia „modyfikacji neutralności”. Zdaniem Ingardena modyfikacja neutralności percepcji obrazu jako rzeczy realnej nie tylko nie rozwiązuje konfliktu między percepcją a wyobraźnią, ale wręcz go uwypukla, sprawiając, że relacja między obrazem jako rzekomo postrzeganą (ale teraz zneutralizowaną) rzeczą realną a obrazem, który ma odpowiadać przedmiotowi figuratywnemu, staje się bardzo zagmatwana. Dla Ingardena modyfikacja neutralności uniemożliwia prezentację przedmiotu figuratywnego.

Jak zatem rozwiązuje Ingarden te problemy? Podobnie jak w zakresie epistemologii, tak i w dziedzinie estetyki będzie to powrót do „tego, co realne”, aby uniknąć pułapek, w które wpadamy, zamykając się w sferze immanencji świadomości. Dla Ingardena pierwotną rzeczą w naszym pojmowaniu dzieł sztuki będą dane zmysłowe (*Empfindungen* w terminologii Husserla). Dane te będą zmysłową podstawą, od której postrzegamy dzieło. Owa podstawa zmysłowa nie jest jednak właściwa żadnej z wyżej wymienionych warstw, lecz jest w stosunku do nich pierwotna. Według Ingardena dane zmysłowe pochodzą z elementów składowych wyglądnów, tj. ostatecznie z plam barw, linii, kształtów itp., które same w sobie nie są niczym, ale mają wartości estetyczne i pełnią funkcję konstytuowania wyglądnów (które z kolei konstytuują następnie przedstawione przedmioty). Stąd fundament sensoryczny jest jednocześnie fundamentem całej naszej percepcji estetycznej.



Nie ma więc potrzeby mówić tu o jakiegokolwiek modyfikacji neutralności, gdyż pojmowanie obrazu w jego estetycznym sensie nie opiera się na pełnej percepcji rzeczywistego obrazu, a jedynie jego estetycznie wartościowych składników: składników wygląków. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na ciekawy sposób, w jaki Ingarden opiera nasze rozumienie dzieła sztuki na samym przedmiocie, bez konieczności postulowania jednoczesnej identyfikacji między nimi. Ingarden uważa, że elementy składowe wygląków są tymi elementami, które w pewien sposób „tańczą” jakby między obrazem jako rzeczywistym przedmiotem a obrazem jako przedmiotem estetycznym. W zależności od przyjętej perspektywy można je ująć:

- (a) Same w sobie, jako nieodłączne właściwości malowidła. Można je analizować pod kątem jasności, koloru, rozmiaru itp.;
- (b) Jako materiał sensoryczny, który umożliwia nam quasi-percepcyjny widok obiektu przedstawionego na obrazie. Materiał sensoryczny przyczynia się do rekonstrukcji wygląków obiektów, a jednocześnie posiada cechy, które mogą być wartościowe pod względem estetycznym.

Tak więc zarówno w obszarze rozważań epistemologicznych, jak i w swojej teorii estetycznej Ingardenowi udaje się w pełni zachować realistyczne stanowisko.

## 6. Wnioski

Z przedstawionych rozważań możemy wyciągnąć wnioski na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, możemy mówić o dwóch poziomach realistycznej krytyki Ingardena wobec transcendentalnego idealizmu swojego mistrza:

Na poziomie teorii wiedzy. Chodzi tu przede wszystkim o krytykę Ingardena, którą przedstawiliśmy w części 4. niniejszej pracy, gdy mówiliśmy o relacji noetyczno-noematycznej i konstytutywnej aktywności świadomości.

Z metapoziomu, który powstaje w momencie, gdy Ingarden decyduje się na badanie obiektów czysto intencjonalnych (dzieł sztuki) w celu wykazania błędności ogólnej tezy Husserla o funkcjonowaniu świadomości intencjonalnej.

Po drugie, należy stwierdzić, iż ogólny spór między nimi wyraźnie wykracza poza sferę czysto epistemiczną i przenika do odpowiednich teorii estetycznych każdego z autorów. Podczas gdy celem Husserla będzie badanie świadomości i jej sposobu konstytuowania obrazu, dla Ingardena najważniejszy pozostanie przedmiot i jego sposób bycia. To, co „rzeczywiste”, zawsze będzie dla niego fundamentem wszelkiego doświadczenia.

Przedstawione, bardzo ogólne analizy prowadzą do jeszcze jednego wniosku, tym razem o charakterze znacząco wykraczającym poza rozważa-

nia prowadzone na gruncie fenomenologicznym. Otóż filozoficzna refleksja, w odróżnieniu od chociażby tej prowadzonej w ramach praktyki naukowej, nawet jeśli dotyczy kwestii szczegółowych, nazwijmy to filozoficznie „technicznych”, w zawołowanej postaci jest głęboko zakorzeniona w założeniach o charakterze fundamentalnym. Fizyk kwantowy poszukujący śladów bozonu Higgsa nie przywołuje, nawet nie wprost, tradycji związanej z pojęciem materii. Filozof w ramach swojego „warsztatu pracy” n i g d y nie jest od tego wolny, co szczególnie przejawia się we wszelkich sporach (jak opisany powyżej). Taki nieustanny wymóg ogólności i pełnej synchroniczności w ramach prowadzonych badań jest każdorazowo niebywałym wyzwaniem, ale też i zaproszeniem do jednej z najwspanialszych przygód intelektualnych, jakie można przeżyć.

## Literatura

- González-Guardiola, J. (2015). Modificación de neutralidad y ‘Crisis de las ciencias europeas’. Sobre la posibilidad de una vida de la razón. *Investigaciones fenomenológicas*, 5, s. 143-157.
- González-Guardiola, J. (2017). Reducció. In González-Guardiola, J. and Montserrat Molas, J. (Coord.), *Conceptes fonamentals de la fenomenologia* (pp.193-221). Societat Catalana de Filosofia — Institut d’Estudis Catalans.
- Husserliana I. (1950) *Cartesianische Meditationen un Pariser Vorträge*. Springer.
- Husserliana III/I. (1977) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Springer.
- Husserliana XXII. (1979) *Aufsätze und Rezensionen*. Springer.
- Husserliana XXIII. (1980) *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Texte aus dem Nachlass*. Springer.
- Ingarden, R. (1966). *Studia z estetyki, t. II*. PWN.
- Ingarden, R. (1974). *Wstęp do fenomenologii Edmunda Husserla*. PWN.
- Ingarden, R. (1995). *Studia z teorii poznania*. PWN.
- Jorba i Grau, M. (2017). Intencjonalitat. In González-Guardiola, J. and Montserrat Molas, J. (Coord.), *Conceptes fonamentals de fenomenologia* (pp.103-123). Societat Catalana de Filosofia — Institut d’Estudis Catalans.
- Kotwa, B. (2020). Ingardenowskie pytania fundamentalne a fundamentalizm filozoficzny. *Przegląd filozoficzny — Nowa seria*, 4(116), s. 91-101.
- Spiegelberg, H. (1994). *Phenomenological movement*. Kluwer Academic Publishers.

- Tischner, J. (1972). Ingarden-Husserl: Spór o istnienie świata. In Kuczyński, J. (Coord.), *Fenomenologia Romana Ingardena* (s. 127-145). Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.
- Tymieniecka, A.T. (1972). Trzy wymiary fenomenologii: ontologiczny, transcendentálny i kosmiczny, i rola Ingardena. In Kuczyński, J. (Coord.), *Fenomenologia Romana Ingardena* (s. 175-209). Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.

*Victoria Grygorczuk*

**Dispute over the Existence of the World and the Work of Art**

*Abstract*

In this paper we propose to carry out a comparative study of Edmund Husserl's image theory and the theory of the pictorial work of art by the Polish phenomenologist Roman Ingarden. This study will be carried out from the idealism-realism polemic between both authors. Our purpose is to demonstrate the existence of a clear parallelism between the aesthetic theory of each of the authors and the general idealism-realism dispute between them, as well as to point out that the same controversy can be understood from Ingarden's theory of the purely intentional object.

*Keywords:* phenomenology, realism-idealism, Husserl, Ingarden, work of art, ontology, aesthetics.

