

Joanna Cieślik-Klauza

Między dźwiękiem a obrazem: Ingardenowska analiza ontologiczna dzieła muzycznego i filmowego

UDC 78.01:791.2

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-4.19>

Joanna Cieślik-Klauza

Doktor Habilitowany, Profesor UMFC

Prodziekan Wydziału Instrumentalno-

Pedagogicznego, Edukacji Muzycznej

i Wokalistyki

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Filia w Białymstoku

ORCID: 0000-0001-6701-1378

Стаття надійшла у редакцію: 12.10.2025

Стаття прийнята: 02.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025

Artykuł podejmuje problem ontologicznych podstaw estetyki Romana Ingardena w odniesieniu do dzieła muzycznego i filmowego na gruncie fenomenologii XX wieku. Celem jest wyjaśnienie, w jaki sposób fenomenologiczna koncepcja dzieła sztuki pozwala uchwycić specyfikę muzyki i filmu jako bytów intencjonalnych o złożonej strukturze. W części pierwszej przedstawiono genezę i główne założenia fenomenologii Edmunda Husserla, ze szczególnym uwzględnieniem pojęć redukcji fenomenologicznej, intuicji ejdetycznej, czystej świadomości oraz fenomenu jako tego, co dane w naoczności. Zarysowano także rozwój ruchu fenomenologicznego (Brentano, Scheler, Stein, Conrad-Martius i inni) oraz miejsce Ingardena w tradycji husserlowskiej i w polskiej recepcji fenomenologii. Następnie omówiono ontologiczne tezy estetyki Ingardena: koncepcję dzieła sztuki jako przedmiotu intencjonalnego, jego warstwową budowę, rolę przeżycia estetycznego, miejsc niedookreślenia i konkretyzacji oraz relację między dziełem, wykonaniem a odbiorcą. W dalszej części zrekonstruowano Ingardenowską teorię dzieła muzycznego oraz jego ujęcie dzieła filmowego jako sztuki czasowo-przestrzennej, quasi-realnej, sytuowanej na pograniczu literatury, teatru i malarstwa, lecz posiadającej własną autonomię artystyczną. Zastosowana metodologia ma charakter opisowo-analityczny i historyczno-porównawczy, opiera się na lekturze tekstów źródłowych i ich systematycznej interpretacji. W zakończeniu wskazano wpływ koncepcji Ingardena na polską refleksję nad filmem i muzyką, a także aktualność fenomenologicznej metody analizy w badaniach współczesnej sztuki audiowizualnej oraz jej znaczenie dla ponownego namysłu nad relacją między świadomością a dziełem sztuki.

Słowa kluczowe: fenomenologia, estetyka muzyki, Ingarden, Husserl, filozofia muzyki i dzieła filmowego.

Formułowanie problemu z przeglądem literatury. Fenomenologiczny sposób postrzegania świata wyrasta z myśli Kartezjusza *nulla re indiget ad existendum* – nie potrzebuje niczego innego, aby istnieć. Spinoza określał ten obszar mianem substancji, natomiast dla Husserla jej odpowiednikiem staje się „czysta świadomość”. Fenomenologia, jeden z najważniejszych nurtów filozofii XX wieku, pozostaje ściśle związana z estetyką. Jako kierunek filozoficzny narodziła się w Niemczech, równoległe do pragmatyzmu w Ameryce i bergsonizmu we Francji. Jej ambicją było stworzenie „filozofii jako nauki ścisłej”, fundamentalnej i stanowiącej punkt wyjścia dla wszystkich dziedzin naukowych.

Fenomenologią zafascynowani byli i rozwijali jej założenia m.in. Theodor Lipps w Monachium, Alexander Pfänder, Moritz Geiger – autor Fenomenologii rozkoszy estetycznej (*Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*), Nicolai Hartmann oraz Wilhelm Schapp, który w *Przyczynkach do fenomenologii spostrzeżenia* (*Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*) przypisywał sobie niejako autorstwo filozofii fenomenologicznej, powielając przy tym wiele idei Husserla. Z 1910 roku pochodzi także praca doktorska Heinricha Hoffmanna *Badania nad pojęciem wrażenia*, kontynuująca myśl fenomenologiczną Husserla. Istotną rolę w rozwoju tego nurtu odegrali również Adolf Reinach oraz uczennica Husserla – Hedwig Conrad-Martius. Szczególne znaczenie miała Edyta Stein, asystentka Husserla od 1916 roku, autorka rozprawy doktorskiej *O zagadnieniu wczucia* (*Zum*

Problem der Einfühlung, Halle 1917), która przez wiele lat przygotowywała jego teksty do druku. W Polsce myśl fenomenologiczną rozwijał przede wszystkim Roman Ingarden, uczeń Husserla.

Celem artykułu, stanowiącym motywację do podjęcia niniejszych rozważań – zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule – było wyjaśnienie ontologicznych podstaw estetyki Romana Ingardena w odniesieniu do dzieła muzycznego i filmowego. Zastosowana **metodologia badań** opierała się na konsekwentnej realizacji kolejnych etapów analizy, obejmujących: ukazanie podstawowych założeń fenomenologii jako metody filozoficznej, następnie scharakteryzowanie ontologicznych tez estetyki Romana Ingardena wraz z omówieniem jego teorii dzieła muzycznego, a w dalszej kolejności przedstawienie ujęcia dzieła filmowego w refleksji Ingardena. Przyjęta procedura badawcza miała charakter opisowo-analityczny oraz interpretacyjno-porównawczy i polegała na systematycznej analizie tekstów źródłowych, umożliwiającej uchwycenie zarówno wspólnych podstaw ontologicznych, jak i specyfiki poszczególnych dziedzin sztuki w myśli Ingardenowskiej.

Podstawowe założenia fenomenologii

Geneza terminu „fenomenologia” wywodzi się z kultury greckiej. Jego źródła należy szukać w dwóch greckich słowach: *phainomenon* (to, co się jawi, zjawisko) oraz *logos* (słowo, teoria, nauka). Inicjatorem nurtu fenomenologicznego był Edmund Husserl. Jego pierwsze dzieło filozoficzne nie zdradzało jeszcze nowych poglądów i przedstawiało w obrębie

dominującego wówczas psychologizmu. Dopiero w drugim ważnym dziele, *Badania logiczne* (Logische Untersuchungen, 1900–1901), sformułowany został właściwy program fenomenologii, w ramach którego pojawiają się pierwsze analizy fenomenologiczne oraz następuje radykalny zwrot przeciwko psychologizmowi. Praca ta zyskała szerokie grono zwolenników, którzy z czasem podjęli i rozwijali fenomenologiczny sposób uprawiania filozofii. Kolejne dzieła Husserla, takie jak *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* (Ideen zu einer Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, 1913), *Logika formalna i transcendentna* (Formale und transzendente Logik, 1929) oraz *Medytacje kartezjańskie* (Méditations cartésiennes, 1931), pogłębiają refleksję fenomenologiczną, a zarazem w wielu aspektach wykraczają poza jej pierwotne ramy.

Fenomenologia zakłada „powrót do samych rzeczy” (zurück zu den Sachen selbst), odwołując się do bezpośrednich oglądów rzeczywistości. Według Husserla fenomenologia jest filozofią wolną od uprzednich założeń. Podstawowe doświadczenie filozoficzne nazywa on „doświadczeniem źródłowym”, z którego miały się wywodzić wszystkie kolejne doświadczenia. Za takie doświadczenie źródłowe uznaje on spostrzeżenia zmysłowe oraz samoświadomość (spostreżenie wewnętrzne, immanentne). To właśnie te pierwotne dane powinny zostać poddane pogłębionej analizie, której celem jest tzw. „ogląd istotowy” (Wesensschau).

„Każda źródłowo prezentująca naoczność jest źródłem prawomocności poznania, (...), wszystko, co się nam w intuicji źródłowo/ by się tak wyrazić: w swej cielesnej rzeczywistości przedstawia, należy po prostu przyjąć, jako to, co się prezentuje, ale także jedynie w tych granicach, w jakich się prezentuje” (Husserl, E. 1967, s. 78–79).

Aby posługiwać się metodą fenomenologiczną należy zacząć od „aktów sygnitywnych” – czystych aktów myślowych. Husserl poszukuje w swoich doświadczeniach „istoty (Wesen) czystej świadomości” i istoty tego (przedmioty, rzeczy, idee), co jako fenomen pojawia się w świadomości. Od psychologii empirycznej fenomenologię różni to, że szuka sensu i głębi „idei spostrzeżenia zmysłowego”, „idei bycia rzeczą” (Dinglichkeit).

Roman Ingarden we *Wstępie do fenomenologii Husserla* tak określa specyfikę tego nurtu: „jest to odrębny sposób podejścia do zagadnień filozoficznych, a zarazem odrębna technika językowego przedstawienia wyników, uzyskanych dzięki takiemu podejściu do świata czy też rozważaniu świata, (...) jest to metoda fenomenologiczna” (Ingarden, R. 1974, s. 13).

Ruch fenomenologiczny czerpie inspirację z filozofii Immanuela Kanta, który stał na stanowisku niepoznawalności rzeczy samych w sobie, przy

jednoczesnym dostępie poznawczym jedynie do fenomenów, czyli zjawisk. To, co poznajemy, stanowi zatem pewien konstrukt, na który składają się wrażenia płynące z naszego umysłu, dotychczasowe przeżycia i doświadczenia ujmowane w aprioryczne formy poznania. Myślenie fenomenologiczne przeciwstawia się tym samym myśleniu pozytywistycznemu, zakładającemu, że jedynym źródłem wiedzy o świecie jest wiedza naukowa.

Fenomenologia Husserla wyrasta przede wszystkim z nauki Franza Brentana, którego twórca fenomenologii uważał za swego mistrza. W swoich pierwszych rozprawach filozoficznych Husserl dowodził, że wszystkie przedmioty są wytworem ludzkiego umysłu, a zatem podlegają zjawiskom psychicznym. Choć początkowo nazywał fenomenologię psychologią opisową, dość szybko porzucił ten pogląd i – nawiązując do myśli Brentana – rozróżnił akty psychiczne oraz przedmioty tych aktów, wykazując między nimi zasadniczą różnicę. Brentano twierdził, że zjawiska psychiczne należy poznawać za pomocą metody refleksji, która w fenomenologii została zastąpiona metodą redukcji fenomenologicznej. Źródła filozofii Husserla można doszukiwać się również w myśli Bernarda Bolzana, inspiratora pojęć „wyobrażeń samych w sobie” oraz „prawd samych w sobie”, które stały się istotnymi elementami analizy fenomenologicznej.

Husserl wyłączył prawdy logiczne z aktów psychicznych, uznając, że należą do nich pojęcia, zdania i teorie. Opowiadał się za istnieniem apriorycznych sposobów postrzegania, traktując je jako jeden z argumentów przeciwko zasadom psychologizmu. Dowodził, że psychologizm prowadzi do sceptycyzmu, a ten pozostaje w sprzeczności z założeniami teorii logicznej. W psychologicznym sposobie interpretowania rzeczywistości pojawia się również czynnik relatywizmu, dopuszczający wielość interpretacji, co wyklucza możliwość dotarcia do jednej, obiektywnej prawdy, niezależnej od punktu widzenia. Naczelną zasadą psychologii jest empiryzm, oparty na doświadczeniu i eksperymencie, a jego kolejnym etapem jest indukcja – proces rozszerzania i uogólniania prowadzący do ogólnych twierdzeń. Pierwoplanowym zadaniem psychologii nie jest zatem poznanie całości procesu, lecz zależności skutkowo-przyczynowych. Zdaniem Husserla rozważania psychologiczne nie gwarantują dotarcia do prawdy obiektywnej, co stanowiło jedną z głównych przyczyn jego odejścia od psychologii i zwrócenia się ku filozofii rozumianej jako nauka ścisła, posługująca się precyzyjną i jednoznaczną terminologią. Tego psychologizm nie był w stanie zapewnić.

Dążenie do odnalezienia niepodważalnych podstaw wiedzy stało się dla Husserla istotnym impulsem do stworzenia fenomenologii, której przypisywał rolę nauki fundamentalnej wobec wszystkich innych dziedzin wiedzy. To właśnie na jej

gruncie miały powstawać wszelkie hipotezy, założenia i zasady o charakterze bezsprzecznym i oczywistym. Fenomenologia nie bada zjawisk w kontekście innych zdarzeń ani nie zajmuje się okolicznościami ich powstania. Jej przedmiotem jest wyłącznie istota rozpatrywanego zjawiska, jego charakter eidetyczny.

Dojście do istoty badanego zjawiska dokonuje się poprzez redukcję transcendentálną, której zadaniem jest wyłączenie z procesu analizy wszystkiego, co nie dotyczy samej istoty rzeczy. Analizę należy zatem rozpocząć od uchwycenia fenomenu danego przedmiotu, ukazującego się w świadomości, a następnie odrzucić wszystko, co wątpliwe i niepewne, względne oraz nie w pełni oczywiste.

Podstawą metody fenomenologicznej jest zastosowanie intuicji eidetycznej. Termin *eidos* Husserl rozumie jako idealny przedmiot myśli, czyli „ogląd istoty czegoś”. Według niego jest to jedyna metoda prowadząca do zdobycia wiedzy prawdziwej i pewnej. Aby dotrzeć do istoty fenomenu, a więc uzyskać ogląd eidetyczny, należy przeprowadzić szereg operacji określanych mianem „redukcji myślowych”. Są to zabiegi polegające na „braniu w nawias” – określanym przez Husserla greckim terminem *epoché* – wszelkich myśli i poglądów, które nie mieszczą się w obrębie fenomenu ujawniającego się w świadomości. Oznacza to również czasowe wyłączenie z badań dotychczasowej wiedzy o świecie oraz odsunięcie na bok wszystkiego, co nie koncentruje się bezpośrednio na istocie badanego przedmiotu. W ten sposób możliwe staje się dotarcie do istoty rzeczy oraz do wspomnianej „naoczności źródłowej”, tym razem w postaci „eidetycznej naoczności źródłowej”.

Redukcja eidetyczna wyłącza to, co stanowi zawartość istoty, odrzucając rzeczy nie wchodzące w jej skład. Czynność brania w nawias staje się podstawową metodą gwarantującą osiągnięcie oczekiwanego celu poznawczego, jakim było dla Husserla uchwycenie istoty danego zjawiska. „Tak jak tym, co dane w indywidualnej naoczności albo naoczności doświadczeniowej, jest indywidualny przedmiot, tak tym, co dane w naoczności istotnościowej, jest czysta istota” (Husserl, E. (1967, s. 22).

Wyniki i dyskusja. W pierwszych latach rozwoju filozofii fenomenologicznej mówiono wyłącznie o „wczuwaniu się” w istotę oraz o nastawieniu na ideę, natomiast pojęcie „redukcji” w tym znaczeniu nie było jeszcze stosowane. Termin ten pojawił się po raz pierwszy w dziele Husserla *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Filozof mówi tam o „istocie” (*Wesenheiten*) rzeczy, o tym, „co” jest dla nich właściwe. Przykładowo, stół jest stołem dzięki swojej „stołowości”. Analizując za pomocą redukcji eidetycznej „stół” jako przedmiot badania, można wskazać określenia, które wprawdzie mogą się do niego odnosić, lecz nie są zarezerwowane wyłącznie dla tego przedmiotu. W toku analizy dochodzi więc

do swoistej segregacji i selekcji tych cech, które w sposób najbardziej adekwatny wyrażają jego „stołowość”. Metoda ta odchodzi od poszukiwania cech jednostkowych na rzecz uogólniania – w rzeczach indywidualnych należy bowiem odnajdywać „rodzajową ogólność”.

Poglądy na temat redukcji fenomenologicznej nie były nigdy jednoznaczne – ujmowano ją w różny sposób i przypisywano jej odmienne znaczenia. Nie ulega jednak wątpliwości, że redukcja fenomenologiczna stanowi główną metodę działania i fundament całej filozofii fenomenologicznej. Nie zakłada ona nieistnienia świata zewnętrznego, lecz – w pewnym oderwaniu od świata realnego – dąży do zredukowania wszystkiego, co mogłoby zniekształcać obraz badanego przedmiotu. Najprościej rzecz ujmując, w momencie uchwytowania istoty zjawiska przestają obowiązywać dotychczasowe zasady oraz twierdzenia naukowe.

Fenomenolodzy nie podważają wartości dotychczas zdobytej wiedzy ani osiągnięć naukowych, zakładają jednak, że „znajomość [...] nie jest równoznaczna z uznaniem tego wszystkiego za obowiązującą, niewątpliwą prawdę”. Fenomenologia nie rozбивa przedmiotu analizy na atomistyczne części, lecz kieruje się spostrzeżeniem obejmującym całość. Idealnym stanem byłoby odcięcie się od wszystkich dotychczasowych systemów filozoficznych, „wymazanie z pamięci” posiadanej wiedzy oraz skupienie się wyłącznie na doświadczeniu pierwotnym i dotarcie do „naoczności źródłowej”, rozumianej jako „początek wszelkiego poznania”. Zdaniem Husserla codzienna refleksja nie prowadzi do odkrycia czystej świadomości. Dopiero dzięki redukcji możliwe staje się dotarcie do czystych fenomenów – zjawisk, których analiza prowadzi do ujawnienia czystej świadomości. Jest ona całkowicie niezależna od świata realnego i istnieje samodzielnie; to właśnie w niej konstytuują się sensory wszystkiego, co podlega poznaniu.

Fenomenologia posługuje się trzema podstawowymi zasadami. Pierwszą z nich jest tzw. „zasada wszystkich zasad”, której sens wyraża hasło „z powrotem do rzeczy” i która odnosi się do odkrywania „pierwotnego doświadczenia”. Druga zasada dotyczy bezpośredniego poznania przedmiotów idealnych, czyli poznania apriorycznego. Trzecia odnosi się do poznania immanentnego, odkrywającego „źródłową naoczność”, a więc wszystko to, co jest dane bezpośrednio w oglądzie. Stanowi ona podstawowe źródło poznania, niepodlegające dyskusji ani wątpliwościom, i to właśnie w niej Husserl odnajduje poszukiwane przez siebie miejsce usytuowania „filozofii jako wiedzy ścisłej”.

W metodzie fenomenologicznej istotną rolę odgrywają „akty tetyczne” – spostrzeżenia, które nie zawsze są zgodne z rzeczywistością, pozostają w sferze przypuszczeń. Wśród tych „aktów tetycznych” można wyróżnić wiele ich odcieni, takich

jak: spostrzeżenie, mniemanie, przeświadczenie, wyobrażenie (idea). To pojęcia, dzięki którym można nazwać pewnego rodzaju „akty uchwycenia istniejącej rzeczy”. Między spostrzeżeniem a wyobrażeniem nie ma przejścia. Znaczy to, że zjawiska te nie pokrywają się. Spostrzeżenie nie może być wyobrażeniem i odwrotnie. Spostrzeżenia nie występują zazwyczaj w postaci izolowanej. Istnieje cały szereg strumieni spostrzeżeń, które pozostają we wzajemnych związkach. Spostrzeżenie jest przeżyciem transcendentnym, co oznacza, że „transcenduje ono sferę określeń czy własności rzeczy, wypełnionych danymi jakościami” (Ingarden, R. 1974, s. 91).

Wszystkie akty spostrzeżeniowe dokonują się w czasie teraźniejszym, odnosząc się jednak zarówno do przeszłości, jak i do przyszłości. Na granicach teraźniejszości sytuują się retencja (skierowana ku przeszłości) oraz protencja (zorientowana ku przyszłości). Taki sposób myślenia o czasie zapoczątkował Franz Brentano. Przykłady zjawisk zapowiadających się w protencji – na co zwraca uwagę Roman Ingarden – szczególnie wyraźnie ujawniają się w muzyce, ponieważ melodia rozwija się w czasie, a składające się na nią dźwięki, pozbawione właściwego porządku czasowego, utraciłyby swój kształt. Ponieważ przebieg melodii daje się w pewnych granicach przewidywać, zjawisko protencji znajduje uzasadnienie w analizie muzycznej. Nietrudno bowiem antycypować melodyczny kształt frazy klasycznej czy też zbliżającą się kadencję harmoniczną. Husserl w swoich rozważaniach podejmuje również problem aktualności i nieaktualności świadomości. Świadomość aktowa, określana jako aktualna, odnosi się do tych spostrzeżeń, które są obecne w danej chwili w polu świadomości. Natomiast te, ku którym świadomość w danym momencie się nie zwraca, należą do sfery świadomości nieaktualnej. Wszystkie spostrzeżenia łączy jednak to, że stanowią one „wyodrębnienie czegoś z współdanego świata”.

W konstruowaniu zasad fenomenologii Husserl dążył do określenia, co w świadomości człowieka dane jest w sposób bezpośredni, a co stanowi wytwór ludzkiego umysłu. Po dokonaniu takiej selekcji doznań możliwe staje się oddzielenie tego, co nie jest oczywiste i bezpośrednio dane. Fenomenologia miała bowiem stać się nauką o oczywistościach. O ile empiryzm zakłada, że podstawą poznania są wrażenia zmysłowe, o tyle fenomenolodzy za punkt wyjścia procesu poznawczego przyjmują fenomeny rzeczy, ujawniające się w naszej świadomości.

Najważniejszym źródłem poznania dla Husserla stała się intuicja. W swoich rozważaniach dochodzi on do pojęcia „czystego Ja”, mówiąc o spostrzeżeniach wewnętrznych (immanentnych) jako o samowiedzy (Selbstbewusstsein). Kant podobny sposób postrzegania określał mianem „przeżywania”, natomiast Kartezjusz ujmował go w formule „myśle”. Wszystkie te określenia sprowadzają się w istocie

do opisu tego samego zjawiska, mianowicie spostrzeżeń wewnętrznych, immanentnych. Podobnie Henri Bergson, analizując to zagadnienie, posługuje się pojęciem intuicji. „Do istoty filozofii, jako nauki cofającej się do ostatecznych źródeł, należy to, że jej praca badawcza obraca się w sferach bezpośredniej intuicji, (...) właściwie pojęta filozoficzna intuicja, fenomenologiczne uchwycenie istoty, otwiera nieskończone pole pracy nad nauką, która bez wszelkich pośrednio symbolizujących i matematyzujących metod, bez aparatu wniosków i dowodów, mimo to uzyskuje mnóstwo najściślejszych poznań, o rozstrzygającym znaczeniu dla wszelkiej dalszej filozofii” (Husserl, E. 1993, 201-202).

Wszyscy wyżej wymienieni filozofowie próbowali określić na swój sposób świadomość. „Świadomość jest właśnie tym, co dane jest w <intuicji> w najwęższym sensie, w przeżywaniu (*Durchleben*), a zatem aktem. Wówczas poza sferą świadomości pozostaje doznawany strumień danych wrażeń, które stanowią już coś odczuwanego, oraz wyglądy jako coś doznawanego, i naturalnie także rzeczy spostrzegane” (Ingarden, R. (1974, s. 123). Ingarden mówi, że rzeczy znajdują się poza naszą świadomością. Są wobec niej transcendentne. Intuicja nie jest czymś jednorodnym. Istnieje wiele rodzajów intuicji. Może przybierać ona kształty racjonalne w logice, irracjonalne w aktach emocjonalnych. Intuicja zatem może ujmować fenomen, czyli zjawisko, bądź jego istotę w sposób bezpośredni i oczywisty. Na podstawie intuicji możemy wygłaszać sądy aprioryczne.

Fenomenologia zajmuje się nie tylko zjawiskami samymi w sobie, lecz również związkami zachodzącymi między nimi. Relacjami tymi rządzą prawa matematyczne, logiczne oraz inne prawidłowości. Obejmują one nie tylko wartości materialne, lecz także emocjonalne i zmysłowe, funkcjonujące na poziomie odczuć, wrażeń i doznań.

Myśl fenomenologiczna Husserla na przestrzeni lat podlegała licznym przeobrażeniom. Z czasem twórca fenomenologii modyfikował swoje poglądy, rozwijał koncepcję filozoficzną i dążył do nadania jej charakteru możliwie najbardziej ścisłej nauki. Jako profesor uniwersytetów w Getyndze (1901–1916), a następnie we Fryburgu Bryzgowijskim (od 1916 roku), pozostawał w intensywnym kontakcie ze środowiskiem filozoficznym, w którym szybko znalazł grono zwolenników swoich idei.

W okresie getyngerńskim Husserl rozpoczął prace nad fundamentami nowej filozofii, której zasadniczy kształt został przedstawiony w 1913 roku w dziele *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* (*Ideen zu einer reinen phänomenologischen Philosophie*). Dla dalszego rozwoju myślenia fenomenologicznego szczególne znaczenie miały jednak pierwsze lata powojenne. Wówczas wokół Husserla zgromadziło się grono uczniów, wśród

których znaleźli się m.in. Adolf Reinach, Hedwig Conrad-Martius, Edyta Stein oraz Roman Ingarden.

Do kontynuatorów kierunku fenomenologicznego należał także Max Scheler. Jego fenomenologia w odniesieniu do etyki była przedmiotem analiz Karola Wojtyły w rozprawie habilitacyjnej (Wojtyła, K. 1959).

W Monachium stworzył on równie żywy ośrodek fenomenologiczny jak Husserl w Getyndze. Największym i najobszerniejszym dziełem Maxa Schelera był *Die Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 1913-1916. Poglądy Husserla i Schelera dość znacznie się różniły. Husserl rozpatrywał większość zagadnień w sferze teoretycznej, natomiast Max Scheler, w większym stopniu nawiązywał do aktualnych spraw związanych z czasami, w których żył. W konsekwencji różnego podejścia do wielu spraw powstały dwa różniące się nieco od siebie typy kierunku fenomenologicznego.

We Fryburgu Bryzgowijskim Husserl współpracował z Ludwikiem Landgrebe, Janem Patočka i Eugenem Finkiem tworząc tam trzecie centrum rozwoju tego kierunku. W latach 1929-31 Husserl zaczął odchodzić od swoich pierwszych tez, idąc w kierunku idealizmu transcendentnego. Zwrócił się w stronę myśli Kartezjusza, co wyraźnie zaznacza się z jego *Medytacjach kartezjańskich* (*Méditations cartésiennes*, 1931).

W kolejną fazę wkroczyła fenomenologia w latach 1930-1938 (1938 – rok śmierci E. Husserla). W Niemczech nastąpiło osłabienie osobistych wpływów Husserla. Nie zmienia to jednak popularności myśli husserlowskiej w innych krajach. Jego wykłady w Pradze i Wiedniu, znalazły wielu zwolenników. Tuż przed II wojną światową udało się zabezpieczyć około trzydziestu tysięcy kartek, stanowiących zapis myśli fenomenologicznej Husserla, który za życia opublikował zaledwie niewielki ułamek swoich poglądów. Po roku 1950 wraz z rozpoczęciem wydawania wszystkich dzieł Husserla tzw. „*Husserlianów*” odnowił się w Europie prąd fenomenologiczny, pod wpływem którego pozostawali wielcy filozofowie tego czasu, np. przedstawiciele egzystencjalizmu.

Roman Ingarden, działający do drugiej wojny światowej we Lwowie, a po roku 1945 w Krakowie. Swoje poglądy ontologiczne, rozwijające się w opozycji do idealizmu Husserla, przedstawił w fundamentalnym dziele *Spór o istnienie świata* (t. 1-2 1947-48, t. 3 1974) a rozprawy estetyczne zebrane zostały w *Studiach z estetyki* (t. 1-2 1957-58, t. 3 1970).

Ontologiczne tezy estetyki Romana Ingardena

Roman Ingarden postrzega estetykę jako naukę związaną z głównymi działami filozofii: ontologią, epistemologią i teorią wartości. Główne zagadnienia, którymi powinna zająć się, jego zdaniem estetyka, to: ontologiczna budowa dzieła sztuki, przeżycie estetyczne i wartości estetyczne. Ważnym zagadnieniem jest również metaestetyka, polegająca

na filozoficznej refleksji nad naczelnymi zadaniami estetyki.

Roman Ingarden najwięcej uwagi poświęcił w swoich rozważaniach dziełu literackiemu, co dał wyraz w pracy *O dziele literackim* (*Das literarische Kunstwerk*, 1931). Zasady własnych metod analitycznych zawarł w rozprawach *O estetyce filozoficznej* i *O estetyce fenomenologicznej*. Będąc twórcą estetyki fenomenologicznej uważa, iż: „fenomenolog nie wyklada swojej nauki czytelnikowi, lecz usiłuje mu jedynie pomóc w zdobyciu samodzielnego doświadczenia” (Ingarden, R. 1963, s. 1). Ingarden dążył do „wglądu w istotę” analizowanych zjawisk estetycznych. Głównym efektem analizy jest dotarcie do naoczności, która oddaje pełną istotę i naturę badanego zjawiska. Analiza polega na poszukiwaniu w dziele sztuki związków pomiędzy samym dziełem sztuki, przeżyciem estetycznym i wartością.

Aby dojść do istoty sztuki, Ingarden szczegółowo opisuje poszczególne rodzaje sztuk, gdyż wszystkie gatunki sztuk, jego zdaniem, posiadają swoją indywidualną i charakterystyczną wyłącznie dla siebie specyfikę. Ingarden zajął się zatem odrębnie dziełem literackim, widowiskiem teatralnym, dziełem malarskim (z wyróżnieniem obrazu abstrakcyjnego), dziełem filmowym, architekturą i utworem muzycznym. W każdym z gatunków poszukiwał zarówno cech wspólnych jak i wyróżniających konkretną dziedzinę w gronie innych sztuk. Twórca estetyki fenomenologicznej postulował, iż aby dotrzeć do istoty dzieła należy „wykonać dwa, różne zabiegi poznawcze, trzeba mianowicie, po pierwsze poznać dany wytwór kulturowy we własnych jego cechach (...) i to tak, by nie wnosić w nie nic, co mu jest obce, co w nim samym nie da się wynaleźć – po wtóre zaś, poznać niezależnie od wyników poznania danego dzieła owe warunki realne i kulturowe jego powstania. Dopiero gdy się dokona tych dwóch zabiegów poznawczych (...) można przystąpić do nowego zadania poznawczego i do zestawienia wyników uzyskanych w obu obszarach badań i do rozważenia, jakie związki zależności przyczynowej i zależności pokrewieństwa, podobieństwa, itp. pomiędzy nimi zachodzą” (Ingarden, R. 1963, s. 70).

Tak więc, punktem wyjścia estetycznej analizy fenomenologicznej jest konkretne dzieło sztuki. Stanowi ono początek opisu, z pominięciem kontekstów sztuki, okoliczności powstania dzieła i zależności kulturowych. Ten sposób analizy był przez niektórych badaczy oceniany krytycznie. Ingardenowi zarzucano ahistoryczne ujęcie procesu badawczego i oderwanie od rzeczywistości, w której pojawia się dzieło. Krytyce poddano również efekty Ingardenowskiej analizy prowadzące, zdaniem oponentów, do powstania jedynie nowych pojęć, a nie do odzwierciedlenia struktury i istoty badanego dzieła.

Przeżycie estetyczne jest według Ingardena procesem, złożonym z wielu nakładających się na

siebie faz, które tworzą całość, nazwaną przez filozofa „przedmiotem estetycznym”. Pierwszą, początkową fazą przeżycia estetycznego jest „emocja wstępna”. Jest ona „bogata w rozmaite momenty, odznacza się przede wszystkim – rodzącym się ze wzruszenia i pewnego zdziwienia – pożądaniem objęcia w naoczne posiadanie wywołującej wzruszenie jakości, która początkowo nie zostaje nawet wyraźnie uchwycona w swoim *quale*” (Ingarden, R. 1975, s. 96). Emocja ta staje się punktem, wokół którego konstytuuje się przedmiot estetyczny. To pierwsze spostrzeżenie, opisywane przez Ingardena wywodzi się z myśli Husserlowskiej. Twórca fenomenologii nazywa je „aktem tetycznym”, dotyczącym zjawisk i przedmiotów spostrzeganych. W dalszych fazach przeżycia estetycznego występują elementy: emocjonalno-estetycznego wzruszenia; aktywno-twórczego tworzenie przedmiotu estetycznego „jako ustrukturuwanej całości jakościowej”; biernego, naocznego uchwycenia „ukonstytuowanych tworów jakościowych” (Ingarden, R. 1975, s. 99).

Po ukonstytuowaniu przedmiotu estetycznego i jego pełnej obiektywizacji, która daje się osiągnąć w poznaniu estetycznym nadbudowanym nad przeżyciem estetycznym, dochodzi do „odpowiedzi na wartość”. Jest to czynność wartościowania przedmiotu estetycznego, jego uznania lub odrzucenia. Proces wartościowania jest procesem intelektualnym, procesem otwartym, ponieważ kolejne percepcje mogą być odmienne.

Od stopnia różnorodności budowy dzieła sztuki zależy, zdaniem Ingardena, sposób jego analizy. W trakcie przeżycia estetycznego następuje proces uzupełniania „miejsc niedookreślonych dzieł”, treściami wnoszonymi przez odbiorcę, co prowadzi do ukonstytuowania się każdorazowo odmiennego przedmiotu estetycznego.

Dzieło sztuki jest wytwarzane przez człowieka i wprowadzane przez niego w jego świat. Jest przedmiotem kulturowym, wyposażonym w cały szereg wartości, który nie istnieje bez pośrednictwa człowieka. Aby móc pojawić się w realnym świecie dzieło sztuki potrzebuje procesu zobiektywizowania, nabrania realnego kształtu, prowadząc od intencji twórcy do formy bytowej. Jest zatem tworem, który przechodzi drogę od twórcy do odbiorcy, który jest jego adresatem. Dla urzeczywistnienia się dzieła potrzebny jest niekiedy wykonawca, za pośrednictwem którego dzieło dociera do odbiorcy. Tak się dzieje między innymi w przypadku dzieła muzycznego, które w pełni funkcjonuje w rzeczywistym świecie dopiero w momencie jego wykonania.

Podstawa bytowa dzieła ma w każdej dziedzinie sztuki inny wymiar. W malarstwie na przykład zamalowane płótno jest realną częścią realnego świata. Jednak to, co ono zawiera buduje zupełnie inną rzeczywistość. Dzieło sztuki jest autonomicznym tworem bytowym. Podobnie dzieje się w przypadku

przestrzeni filmowej czy teatralnej. Scena lub ekran filmowy zamykają ramy obszaru, w którym funkcjonuje to dzieło sztuki.

Zupełnie inaczej postrzega się podstawę bytową dzieła muzycznego, występującego w formie partytury. „Związek bytowy między dziełem a partyturą polega jedynie na przyporządkowaniu, i to tworzonemu wyłącznie umownie” (Ingarden, R. 1958, s. 192). Słuchacz ma kontakt z dziełem dopiero w momencie jego wykonania. Tak więc faktycznie, dla słuchacza podstawą bytową dzieła muzycznego jest jego strona brzmieniowa, docierająca do niego z sali koncertowej lub nagrania a nie fizyczny wymiar dzieła sztuki, który zawiera się w partyturze lub na taśmie.

W dziele literackim z kolei „dzieło dla siebie nie zajmuje żadnego położenia w stosunku do rzeczywistego świata (nie znajduje się w żadnym układzie odniesienia)” (Ingarden, R. 1947, s. 83-84). Analizując budowę dzieła literackiego Ingarden rozpatrywał różne jego wymiary i oblicza. Dzieło literackie „można brać pod uwagę jako pewne indywidualne dzieło w jego schematycznej budowie, albo też w postaci, jaką przybiera ono w pewnej konkretyzacji tego lub innego typu. Można – z innego punktu widzenia – rozważyć je jako gotowy twór artystyczny, wyizolowany z procesu historycznego, i to raz np. jako wytwór pewnej produkcji artystycznej, drugi raz jako człon pewnego kierunku literackiego lub składnik pewnej literatury, trzeci raz wprawdzie wciąż jako twór pewnej jednostki ludzkiej, ale zarazem jako twór pośrednio uwarunkowany przez układ stosunków, w jakich autor dzieła znajdował się w okresie procesu twórczego, a następnie – jako pochodnie funkcjonalnie zależny od złożonych rzeczy i procesów natury społecznej, ekonomicznej, politycznej, itp., wreszcie – jako pewien po wytworzeniu go przez autora nadal istniejący przedmiot szczególnego rodzaju, wpleciony w różnoraki sposób w procesy życiowe i historyczne tej społeczności, której członkowie są jego czytelnikami” (Ingarden, R. 1957, s. 255-256).

Mając na uwadze różnorodną specyfikę poszczególnych rodzajów dzieł, ich indywidualną, wielowarstwową często budowę i niepowtarzalny jednostkowy charakter, Ingarden postuluje analizę, polegającą każdorazowo na nowym podejściu do dzieła sztuki. Dopiero po dotarciu do jego cech indywidualnych, można poszukiwać cech wspólnych z innymi dziełami a nawet innymi dziedzinami sztuki. Taki sposób podejścia do procesu analizy daje, zdaniem Ingardena, największą możliwość dotarcia do istoty dzieła sztuki, którego cechy jednostkowe i indywidualne wykluczają analizę uogólniającą.

Maria Gołaszewska rozróżnia w strukturze dzieła sztuki dwie płaszczyzny. Jedna z nich związana jest ze światem rzeczywistym, w którym dzieło sztuki posiada swoją materię i kształt. „Materią dzieła sztuki jest to, z czego jest ono wykonane. (...) Materia jest tym elementem dzieła sztuki, który pozwala

je zakwalifikować do przedmiotów rzeczywistości realnej - rzeczy, procesów, wytworów kulturowych czy też takich zjawisk, jak np. język" (Gołaszewska, M. 1984, s. 216). Budowa dzieła sztuki opiera się na fundamencie bytowym, który wiąże się z materią dzieła. Materią muzyki są dźwięki, literatury - słowa. Kształtem muzyki jest konkretna kompozycja, poezji zaś logiczny układ słów, budzący wzruszenia, emocje i przekazujący treści, wypływające nie z pojedynczych słów, lecz z całych układów treści i znaczeń zawartych w układach zdań.

Dopiero kształt nadany materii pozwala na odróżnienie dzieła sztuki od innych przedmiotów wykonanych z tej samej materii. Drugą płaszczyzną jest „struktura nadbudowana”, w której zawarte są próby przekazania bogatego sensu dzieła sztuki. Natomiast materia w swoim indywidualnym kształcie może stać się dziełem sztuki, jeśli zawiera w sobie wartość artystyczną. „Wartość jest tym czynnikiem, który mieści się zarazem w kształcie i przerasta go, tym co jest w pełni zawarte w dziele sztuki, a zarazem co jest zakorzenione w świecie człowieka istniejącego poza dziełem” (Gołaszewska, M. 1984, s. 217). To kształt dzieła zawiera wszystkie jakości i sens dzieła, dzięki któremu staje się ono wartościowe. W tak rozumianym kształcie dzieła sztuki realizuje się zatem wartość estetyczna.

Pod względem sposobu istnienia dzieło sztuki jest przedmiotem intencjonalnym, o czym decyduje jego podmiotowo-przedmiotowy fundament bytowy. Podmiotowy fundament stanowi z jednej strony twórca dzieła, z drugiej zaś odbiorca, który dokonuje jego rekonstrukcji. Ostatnim ogniwem konstytucji dzieła sztuki staje się konkretyzacja, czyli ukonstytuowanie przedmiotu estetycznego. Powstaje on w momencie zaistnienia w świadomości odbiorcy przeżycia estetycznego wobec dzieła sztuki.

Przedmiot intencjonalny, jakim jest dzieło sztuki, charakteryzuje się – zdaniem Ingardena – pewnym stopniem niedookreślenia. Dzięki temu każde dzieło może uzyskiwać wiele różnorodnych konkretyzacji. Są one odmienne w zależności od wykonania oraz od indywidualnych predyspozycji odbiorców, ponieważ każdy z nich na swój sposób wypełnia „miejsca niedookreślenia”, stanowiące istotną cechę każdego dzieła sztuki. Dzieło osiąga swoją pełnię – według Ingardena – dopiero w akcie aktywnego odbioru, w którym odbiorca staje się po części współtwórcą jego ostatecznego kształtu.

Ingardenowska teoria dzieła muzycznego

Pierwsze publikacje Ingardena dotyczące tożsamości dzieła muzycznego, sposobu jego istnienia oraz nowej metody analizy opartej o zasady fenomenologiczne, znalazły swoje miejsce w „Przeglądzie Filozoficznym” 36 nr 4, 1933. Następnie praca ta została włączona do jego fundamentalnej dla estetyki muzyki rozprawy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, która powstawała w kilku

etapach w ciągu wielu lat (Paryż 1928, Lwów 1933, Kraków 1957). Muzyce poświęconych jest również parę tekstów zamieszczonych w *Studiach z estetyki*. Spostrzeżenia na temat muzyki zawiera również publikacja *Wykłady i dyskusje z estetyki* – zapis wykładów i dyskusji Ingardena (Lwów 1932/33, 1938, Kraków 1945, 1960). Wykłady te miały również znaczący wpływ na rozwój myśli filmowej wielu krytyków, publicystów i estetyków sztuki, o czym mowa będzie w odrębnym rozdziale dotyczącym rozwoju polskiej filmologii.

Utworu muzycznego nie można identyfikować z jego poszczególnymi, każdorazowo odmiennymi wykonaniami. Jest on przedmiotem czysto intencjonalnym. Jego sposób istnienia jest heteronomiczny, posiadający „źródło swego powstania w aktach twórczych autora, a fundament bytowy bezpośrednio w partyturze” (Ingarden, R. 1973, s. 138). Utwór jest z jednej strony wytworem pewnych aktów świadomych i psychofizycznych aktów realizacyjnych, z drugiej przedmiotem danym podmiotowi słuchającemu pewnego wykonania. Utworu muzycznego nie można identyfikować z jego poszczególnymi, umiejscowionymi w czasie i przestrzeni wykonaniami. Jest ono przedmiotem trwającym w czasie a nie realnym procesem. Jest tworem ponadindywidualnym i, w stosunku do jednoznacznie położonych w czasie wykonań, tworem ponadczasowym. „Zmiany, jakie dokonują się w zawartościach doznawanych wyglądom słuchowych, a które same są zależne od zmian zachodzących wśród podbudowy wrażeniowych danych słuchowych i sposobu reagowania na nie słuchacza (...) odbijają się na konkretnej postaci danego nam przedmiotowo wykonania dzieła muzycznego” (Ingarden, R. 1973, s. 16) Słuchając konkretnego wykonania, inaczej jego konkretyzacji, i pozostając w nastawieniu badawczym na samo dzieło, dotrzeć można do dzieła samego w sobie i uchwycić jego czystą strukturę. Dzieło muzyczne, zdaniem Ingardena, „składa się z wielu tworów muzycznych i z wielu części, stanowi mimo to jedno dzieło i nie rozpada się na wiele nie powiązanych z sobą tworów muzycznych (...) tworzy jednolitą sensowną całość” (Ingarden, R. 1973, s. 146).

Nośnikiem utworu muzycznego jest jego zapis partyturowy, w którym występują miejsca niedookreślenia, usuwane w wykonaniach. Podobny proces ma miejsce w widowisku teatralnym, które w poszczególnym „przedstawieniu” stanowi wykonanie utrwalonego w zapisie książkowym tekstu sztuki teatralnej. Wprowadzenie tak istotnego zagadnienia jakim jest wykonawstwo w odniesieniu do muzyki i widowiska teatralnego stanowi poszerzenie dotychczasowego obszaru badawczego estetyki.

Według Ingardena jedynie utwór muzyczny i malarstwo abstrakcyjne, w przeciwieństwie do innych rodzajów dzieł sztuki, posiadają budowę

jednowarstwową. Dzieło wielowarstwowe literackie składa się z warstwy brzmieniowej, warstwy znaczeniowej, przedmiotów przedstawionych i wyglądu.

Jednowarstwowej koncepcji budowy utworu muzycznego przeciwstawia się Nikolai Hartmann. Podobnego zdania jest Carl Dahlhaus. Polemizując z teorią Ingardena stwierdza: „W utworze muzycznym – między strukturą (*Tonsatz*) i formą brzmieniową (*Klangform*), ilością i jakością, konstrukcją i funkcją – istnieją różnice podobne do tych, które występują w dziele literackim” (Dahlhaus, C. 2007, s. 100). Dahlhaus wyróżnia również poszczególne warstwy rytmu w dziele muzycznym, ostatecznie polemikę z Ingardenem kończy stwierdzeniem, iż bezowocna jest „próba policzenia <warstw> utworu muzycznego, tak też nie da się zaprzeczyć, że zdanie [Ingardena – J.C-K] o <jednowarstwowości> jest błędne” (Ingarden, R. 1973, s. 102).

Zdaniem Ingardena, nie wszystkie składniki dzieła są jednorodne, ale nie tworzą one odrębnych warstw w stosunku do warstwy dźwiękowej. Na warstwie dźwiękowej dzieła nadbudowują się jakości i twory niedźwiękowej natury, do których Ingarden zalicza: czasową strukturę dzieła, zjawisko „ruchu”, formy (poszczególnych tworów dźwiękowych i całości utworu) i jakości emocjonalne „tak ściśle zespolone z tworami dźwiękowymi, że ulegają jakby same przez to głębokiej modyfikacji” (Ingarden, R. 1973, s. 115).

Ingarden odróżnia jakości emocjonalne ujawniające się w ukonkretnionym przez wykonanie dziele muzycznym od uczuć, które dzieło wywołuje u słuchacza lub którymi słuchacz na dzieło odpowiada. Ponadto do tworów niedźwiękowej natury zalicza Ingarden: funkcję wyrażania przez dzieło uczuć autora i wykonawcy, które wyprowadzają słuchacza i analizującego utwór muzyczny poza dzieło „do czegoś, co już samo w sobie nie stanowi żadnego ze składników w dzieła, lecz najwyżej do niego – przy specjalnych właściwościach dzieła – przynależny” (Ingarden, R. 1973, s. 123); motywy „przedstawiające” czystej muzyki programowej oraz jakości estetyczne wartościowe, zarówno czysto dźwiękowej jak i niedźwiękowej natury.

Zofia Lissa przyznaje słuszność ontologicznym tezom Ingardena jedynie w odniesieniu do pewnych kategorii dzieł muzycznych, a nie do całego zakresu muzyki. Niemniej Ingardenowskie ustalenia dotyczące muzyki stanowią punkt wyjścia w jej rozważaniach z zakresu estetyki muzyki filmowej.

Dzieło filmowe w ujęciu Ingardena

Roman Ingarden podejmował problematykę dzieła filmowego na marginesie swoich badań estetycznych, jednak w 1931 roku poświęcił jej osobny rozdział w rozprawie O dziele literackim, zatytułowany Widowisko filmowe. W 1958 roku, w drugim tomie Studiów z estetyki, zamieścił także – opublikowany wcześniej, w 1947 roku, w języku francuskim – rozdział Kilka uwag

o sztuce filmowej. Film określa tam jako zjawisko wielowarstwowe, rozpięte w czasie. Już w 1931 roku twórca estetyki fenomenologicznej postrzegał film jako dzieło sztuki funkcjonujące na pograniczu literatury, teatru, pantomimy oraz dzieła naukowego. Jego wizualne aspekty zbliżają natomiast film – zdaniem Ingardena – także do sztuki malarskiej.

Mimo że w latach trzydziestych istniał już film dźwiękowy, Ingarden w swoich rozważaniach koncentrował się przede wszystkim na filmie niemy. Postawa ta była zgodna z poglądami m.in. Rudolfa Arnheima, który uważał, że jedynie film niemy stanowił sztukę „czystą”. Film dźwiękowy, w początkowym okresie swojego rozwoju, był natomiast postrzegany jako swoista hybryda – nieprzenosząca jeszcze pełnych wartości artystycznych i będąca nieudolnym połączeniem różnych dziedzin sztuki.

W *Dziele literackim* Ingarden twierdził, iż film, to: „zwyrodniała sztuka teatralna” (Ingarden, R. 1960, s. 404-405). Poglądy Ingardena zmieniają się w kolejnych latach. W rozprawie *Kilka uwag o sztuce filmowej* określa on dzieło filmowe jako samodzielną i autonomiczną dziedzinę sztuki. Mimo to, nie rezygnuje z wielu porównań filmu do innych gatunków sztuki. Widowisko filmowe, zdaniem Ingardena jest „tworem artystycznym, stojącym na pograniczu wielu sztuk, które współdziałając ze sobą splatają się w twory całkiem osobliwe. (...) Widowisko filmowe jest bowiem pokrewne z jednej strony utworowi literackiemu (...), z drugiej dziełu malarskiemu (obrazowi, i to nie jednemu, lecz całemu ciągowi obrazów), a zatem zbliża się do widowiska teatralnego, choć różni się od niego w sposób istotny, a wreszcie zawiera w sobie istotne momenty tworu muzycznego, nie mówiąc już o tym, że związane jest często z utworami muzycznymi, zwłaszcza z tzw. muzyką programową” (Ingarden, R. 1960, s. 303).

Posługując się podziałem dzieł sztuki na sztuki czasowe i przestrzenne, Ingarden dzieło filmowe umieszcza na pograniczu tych wymiarów, twierdząc, iż film przede wszystkim rozgrywa się w czasie. Zawiera jednak elementy sztuki przestrzennej. Jest sztuką przedstawiającą, choć zdarza się, że wchodząc w przestrzeń abstrakcji bywa sztuką o charakterze nieprzedstawiającym. Ingarden, zajmując się dziełem filmowym zauważa istnienie różnych gatunków filmowych. Wyróżnia filmy artystyczne, które jego zdaniem są bliższe idei sztuki wysokiej, zawierające wartości estetyczne oraz filmy reportażowe. Intencje bliskie sztuce realizują się jednak, zdaniem Ingardena, w widowisku artystycznym, gdzie „przedmioty przedstawione pojawiają się nie jako realne lecz jedynie jako *quasi*-realne, przybierają jedynie pewien *habitus* realności” (Ingarden, R. 1960, s. 405). Te *quasi*-realne przedmioty, istniejące dzięki fantazji człowieka, są wyrazem subiektywnych działań twórcy przekazywanych odbiorcy, który również ma prawo do subiektywnego odbioru i swobody kierowania

własną świadomością przy interpretacji przedmiotów przedstawionych w dziele filmowym. Film jest bowiem sztuką pozorującą rzeczywistość, jednak na tyle realnie, że widzowie potrafią wczuć się w losy bohaterów, dzielić z nimi przeżycia i doświadczenia.

Dzieło sztuki filmowej – podobnie jak każdy inny rodzaj dzieła sztuki – musi zawierać wartości estetyczne. W swoich rozważaniach dotyczących wartości estetycznych w filmie autor O dziele literackim zauważa jednak, że film niesie ich znacznie mniej niż dzieło literackie. Teza ta wynika z przekonania, iż struktura dzieła filmowego jest mniej złożona niż wielowarstwowa budowa dzieła literackiego. Podstawową warstwą filmu jest bowiem warstwa zrekonstruowanych wyglądnów wzrokowych, będących rezultatem funkcjonowania w nim wyłącznie przedmiotów przedstawionych. Wszystko, co ukazane jest w filmie, dane jest odbiorcy jedynie z zewnątrz. W hierarchii sztuk sytuowałoby to film niżej niż literaturę, gdyż niedostępne jest w nim bezpośrednio ujawnienie wewnętrznych właściwości przedstawianych przedmiotów.

Nieco odmienne poglądy Ingarden prezentuje w rozprawie Kilka uwag o sztuce filmowej, gdzie film porównywany jest częściej do dzieła malarskiego. Dominacja wyglądnów wzrokowych w filmie może bowiem niekiedy ograniczać jego możliwości wyrazowe. Jednocześnie jednak Ingarden dostrzega wyższość sztuki filmowej nad malarstwem w zakresie dynamiki obrazu – film, dzięki ruchowi, może przedstawiać większą liczbę bogatych w treść sytuacji. Z drugiej jednak strony ta sama dynamika sprawia wrażenie ulotności doznań i nie pozwala na ich zatrzymanie, co z kolei przemawia na korzyść dzieła malarskiego jako formy trwalszej.

Znacznie szersza niż w malarstwie zawartość treściowa filmu pozwala mu przekazywać większe bogactwo wartości oraz pobudzać szersze spektrum doznań dzięki obecnemu w nim ruchowi. Film – w przeciwieństwie do statycznego malarstwa – może ukazywać szereg powiązanych ze sobą zdarzeń i złożonych procesów rozgrywających się w kontinuum czasowym. Przeświadczenie to skłania Ingardena do rewizji wcześniejszych poglądów i zajęcia stanowiska, zgodnie z którym dzięki filmowi widz może docierać do subtelnych aspektów psychiki bohaterów, uczestniczyć w ich przeżyciach oraz być zaangażowanym świadkiem zarówno bezpośrednich zdarzeń filmowych, jak i pośrednich sensów sytuacji przedstawionych na ekranie.

Kolejna teza Ingardena łączy w sposób integralny dzieło filmowe z dziełem muzycznym. Wspólną cechą tych dwóch dziedzin sztuki jest ich ciągłość w czasie. Ingarden zauważa, że film – podobnie jak muzyka – posiada we własnej strukturze „swoje fazy i frazy, wiodące z sobą nieuchronnie, podobnie jak w utworze muzycznym nie tylko ogólną strukturę czasową, ale, co więcej, różne postaci

konkretnie zorganizowanego czasu”. Film jawi się zatem jako swoiste ucieleśnienie muzyki oraz jako uporządkowanie następstw wizualnych i dźwiękowych. Porządek wizualny oznacza tu organizację przestrzeni filmowej, obejmującą zarówno statykę, jak i dynamikę poszczególnych elementów obrazu, co prowadzi do wykształcenia się aktywnych jakości estetycznych.

Tak więc, ruch w filmie posiada swoją przestrzeń, architekturę i dynamikę. Jest zorganizowany ściśle w czasie. Daje to sztuce filmowej wielkie możliwości estetyczne: „żadna inna sztuka nie może operować w ten sposób urozmaiconym kształtowaniem przestrzeni i nie może w szczególności tak muzycznie komponować kolejnych przemian kształtowania widome przedstawionej przestrzeni, jak to może czynić sztuka filmowa” (Ingarden, R. 1960, s. 315). Ingarden, widząc ściśle związki sztuki filmowej ze sztuką dźwięków, zauważa dodatkowe możliwości wyrazowe filmu.

Tezy Ingardena dojrzewały w pierwszych dziesięcioleciach istnienia filmu. Jednak w dopiero rozwijającym się artystycznie dziele filmowym zauważył szerokie perspektywy na przyszłość. Przyjmował w swoich rozważaniach założenie, że film jako odrębna dziedzina sztuki, znajduje się dopiero na początku swojej drogi. Jednak jego ewolucja może doprowadzić do wielkich przemian. Przewidywał w niedalekiej przyszłości znaczny artystyczny rozwój możliwości wyrazowych dzieła filmowego, widząc jego szerokie perspektywy w emocjonalnym oddziaływaniu na odbiorcę.

Wnioski. Zgodnie z założeniami fenomenologii podstawowym źródłem analizy struktury utworu muzycznego są dane bezpośredniego doświadczenia muzycznego, które spełniają warunek bezzałożeniowości badań. Ingarden dokonuje precyzyjnych ustaleń pojęciowych i terminologicznych, umożliwiających uchwycenie współzależności zachodzących między utworem muzycznym, jego wykonaniem oraz konkretyzacją.

Fenomenologiczna koncepcja analizy dzieła filmowego Ingardena była pierwszą w Polsce próbą systematycznej organizacji myśli filmowej. Stała się ona inspiracją dla pierwszych teoretyków i estetyków filmu, a zarazem wytyczyła drogę dla naukowej refleksji nad dziełem filmowym. Fundament teoretyczny, jaki stworzyła dla filmu fenomenologia, stał się punktem wyjścia dla kolejnych pokoleń badaczy zajmujących się istotą sztuki filmowej. W Europie myśl filozoficzna Ingardena wywarła znaczący wpływ na współczesnych mu teoretyków i estetyków filmu, jednak szczególnie silnie zakorzeniła się na gruncie polskiej nauki.

Poglądami Ingardena inspirowali się m.in. Leopold Blaustein, który z czasem skupił się na psychologicznych aspektach filmu, oraz Zofia Lissa. Rozszerzyła ona Ingardenowską koncepcję budowy dzieła filmowego o kolejną warstwę – treści psychiczne, powstające w intelektualnym i emocjonalnym wnętrzu

widza. Kontynuatorem Ingardenowskich koncepcji był również Bolesław W. Lewicki. Do założeń pierwszego polskiego fenomenologa nawiązywali także Aleksander Jackiewicz oraz Alicja Helman, która w pracy *O dziele filmowym* przedstawiła własną koncepcję struktury dzieła sztuki filmowej.

Helman wyróżnia cztery podstawowe elementy budujące dzieło filmowe. Pierwszym z nich są infrastruktury horyzontalne, do których należy między innymi obraz filmowy uporządkowany w następstwach czasowych, czyli poziomy przebieg poszczególnych ujęć. Drugim elementem są struktury wertykalne – pionowy przekrój obrazu filmowego, obejmujący wszystko to, co zawiera się w jego obrębie: postacie, sytuacje, dźwięki towarzyszące obrazowi oraz muzykę. Istotną rolę odgrywają także infrastruktury rytmiczne, które kształtują czas i przestrzeń filmu, porządkują jego strukturę oraz mogą wprowadzać symetrię, regularność bądź chaos rytmiczny. Ostatnim elementem jest dynamika, intensyfikująca pozostałe składniki dzieła filmowego i prowadząca do zagęszczenia nie tylko zdarzeń, lecz także innych elementów strukturalnych filmu.

Współcześnie trudno mówić o bezpośrednim wpływie myśli Ingardenowskiej na tezy formułowane przez estetykę filmu, jednak jego koncepcje bezsprzecznie pozostają punktem odniesienia dla wielu rozpraw naukowych, w ramach których powstają nowe ujęcia teoretyczne oraz odmienne sposoby interpretacji dzieła filmowego.

BIBLIOGRAFIA

1. Dahlhaus, C. (2007). *Estetyka muzyki* (Z. Skowron, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323529767>
2. Gołaszewska, M. (1984). *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN) <https://tezeusz.pl/zarys-estetyki-problematyka-metody-teorie-maria-golaszewska>
3. Helman, A. (1981). *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa* (wyd. 2, zmienione i uzupełnione). Kraków: Wydawnictwo Literackie https://books.google.com.ua/books/about/O_dziele_filmowym.html?id=xv4OPQAACAAJ&redir_esc=y
4. Husserl, E. (1993). *Filozofia jako nauka ścisła*. W: *Filozofia współczesna* (red. J. Tischner, s. 201–202). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN). <https://ru.scribd.com/document/944506253/Filozofia-jako-%C5%9Bcis%C5%82a-nauka>
5. Husserl, E. (1967). *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* (T. 1; D. Gierulanka, tłum.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN). <https://tezeusz.pl/idee-czystej-fenomenologii-i-fenomenologicznej-filozofii-edmund-husserl>
6. Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (M. Turowicz, tłum.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN).
7. Ingarden, R. (1947). *Schematyczność dzieła literackiego*. W: *Szkice z filozofii literatury* (s. 83–84). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN).
8. Ingarden, R. (1975). *Studia z estetyki* (T. 3). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN).
9. Ingarden, R. (1973). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM).
10. Ingarden, R. (1974). *Wstęp do fenomenologii Husserla. Wykłady wygłoszone na Uniwersytecie w Oslo (15.09–17.11.1967)* (A. Półtawski, tłum.). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN).
11. Ingarden, R. (1963). *Z badań nad filozofią współczesną*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN).
12. Wojtyła, K. (1959). *Ocena możliwości zbudowania etyki chrześcijańskiej przy założeniach systemu Maxa Schelera (rozprawa habilitacyjna)*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL. <https://repozytorium.kul.pl/items/cd578ae9-b997-40ca-9148-9541821c4ad4>

Between Sound and Image: Ingarden's Ontological Analysis of Musical and Film Works

Joanna Cieślík-Klauza

Habilitated Doctor, Professor

Vice-Dean of the Faculty of Instrumental and Pedagogical Studies, Music Education and Vocal Studies

Fryderyk Chopin University of Music Branch in Białystok

ORCID: 0000-0001-6701-1378



The article addresses the problem of the ontological foundations of Roman Ingarden's aesthetics in relation to the musical and cinematic work within the framework of twentieth-century phenomenology. Its aim is to explain how the phenomenological concept of the work of art makes it possible to grasp the specificity of music and film as intentional entities with a complex structure. The first part presents the origins and main assumptions of Edmund Husserl's phenomenology, with particular emphasis on the concepts of phenomenological reduction, eidetic intuition, pure consciousness, and the phenomenon as that which is given in intuition. The development of the phenomenological movement (Brentano, Scheler, Stein, Conrad-Martius, among others) is also outlined, as well as Ingarden's place within the Husserlian tradition and in the Polish reception of phenomenology. Next, the ontological theses of Ingarden's aesthetics are discussed: the concept of the work of art as an intentional object, its layered structure, the role of aesthetic experience, places of indeterminacy and concretization, and the relationship between the work, performance, and recipient. The following section reconstructs Ingarden's theory of the musical work and his understanding of the film work as a temporal-spatial, quasi-real art form situated at the intersection of literature, theatre, and painting, yet possessing its own artistic autonomy. The methodology applied is descriptive-analytical and historical-comparative in nature, based on the study of source texts and their systematic interpretation. The conclusion indicates the influence of Ingarden's concepts on Polish reflections on film and music, as well as the continuing relevance of the phenomenological method in contemporary research on audiovisual art and its importance for rethinking the relationship between consciousness and the work of art.

Keywords: phenomenology, aesthetics of music, Ingarden, Husserl, philosophy of music, philosophy of film.

Між звуком і образом: Інгарденовський онтологічний аналіз музичного і фільмового твору

Йоанна Цєшлік-Кляуза

доктор хабілітований, професор UMFC

продекан відділу інструментально-педагогічного, музичної освіти і вокалістики

Університету Музичного Фрідріка Шопена, Філія в Бялімстоку

ORCID: 0000-0001-6701-1378



Стаття розглядає проблему онтологічних основ естетики Романа Інгардена стосовно творів музичного і кіно-мистецтва на засадах феноменології XX століття. Мета полягає в поясненні того, яким чином феноменологічна концепція твору мистецтва дозволяє осягнути специфіку музики і кіно як інтенціональних сутностей зі складною структурою. Представлено генезу та основні положення феноменології Едмунда Гуссерля, з особливим акцентом на поняттях феноменологічної редукції, ейдетичної інтуїції, чистої свідомості та феномену як того, що дано в наочності. Окреслено розвиток феноменологічного руху (Брентано, Шелер, Штейн, Конрад-Мартіус та інші) та місце Інгардена в гуссерлівській традиції та в польській рецепції феноменології. Презентовано онтологічні тези естетики Інгардена: концепція твору мистецтва як інтенціонального об'єкта, його багатопланова структура, роль естетичного переживання, місця невизначеності та конкретизації, а також реляції між твором, виконанням та глядачем. Реконструйовано теорію музичного твору Інгардена та його трактування кінотвору як часово-просторового, квазіреального мистецтва, що знаходиться на межі літератури, театру та живопису, але має власну художню автономію. Застосована методологія має описово-аналітичний та історико-порівняльний характер, базується на вивченні першоджерел та їх систематичній інтерпретації. У висновках вказано на вплив концепції Інгардена на польську рефлексію щодо кіно та музики, а також на актуальність феноменологічного методу в сучасних дослідженнях аудіовізуального мистецтва та його значення для переосмислення реляцій між свідомістю та твором мистецтва.

Ключові слова: феноменологія, естетика музики, Інгарден, Гуссерль, філософія музики, філософія кіно.