

MATEUSZ TOFILSKI

UNIwersytet Śląski
Wydział Nauk Społecznych
Instytut Filozofii
E-MAIL: TOFILSKI.US@GMAIL.COM

Koncepcja empatycznego odbioru dzieła sztuki w perspektywie kognitywistycznej

STRESZCZENIE

Próba powiązania zjawiska empatii z doświadczeniem estetycznym i odbiorem dzieła sztuki nie jest nowa dla filozofii i psychologii. Swoją historią sięga początków XX wieku (w tym przede wszystkim koncepcji Theodora Lippsa). Jednakże współcześnie, przede wszystkim wraz z rozwojem tzw. teorii umysłu, koncepcja wskazująca na związek pomiędzy umiejętnością przyjmowania perspektywy innych osób a reakcją na sztukę pojawia się ponownie i wiąże się przede wszystkim z ideą ucieleśnionej symulacji, postulowaną między innymi przez Vittoria Gallesego.

Podstawowym celem artykułu jest pochylenie się nad ideą empatycznego odbioru dzieła sztuki, z uwzględnieniem jej historycznych korzeni, współczesnych badań, do których nawiązuje, a także wskazaniem na związane z nią podstawowe zalety oraz wady. Na podstawie tej analizy- zostaną wskazane ewentualne możliwości wykorzystania tak sformułowanej teorii, a także podjęta będzie próba zestawienia jej z koncepcjami wskazującymi na złożoność i wieloaspektowość procesu odbioru dzieła sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

empatia, percepcja sztuki, teoria umysłu, emocje

Wstęp

Współczesny dynamiczny rozwój neuronauki idzie w parze z poruszaniem przez nią obszarów tematycznych oraz problemów, które do tej pory tradycyjnie podejmowane były tylko w ramach filozofii, co z kolei stanowi podstawę wykształcenia się takich dyscyplin, jak chociażby neuroestetyka czy też neuronauka duchowości. Poza tym próby łączenia ze sobą aktualnych wyników badań neuronaukowych ze znanymi już w filozoficznej tradycji koncepcjami jest jednym z podstawowych zadań szeroko rozumianego nurtu neurofilozoficznego.

Tego typu schemat przyjmuje także współczesna próba powiązania ze sobą zjawiska empatii oraz doświadczenia estetycznego, związana przede wszystkim z paradygmatem umysłu ucieleśnionego i sformułowana między innymi przez Vittoria Gallesego i Davida Freedberga. Wychodząc od badań neuronaukowych, czyli źródłowo od odkrycia systemu neuronów lustrzanych, a także eksperymentów prowadzonych w ramach programu estetyki eksperymentalnej, sformułowana zostaje koncepcja, która w bezpośredni sposób nawiązuje do powstałej na początku XX wieku teorii empatycznego odbioru dzieła sztuki, kojarzonej głównie z postaciami Roberta Vischera i Theodora Lippsa.

Celem niniejszego tekstu jest przede wszystkim analiza tego stanowiska, zarówno z uwzględnieniem historycznych źródeł, jak i jego współczesnego kształtu, opierającego się na aktualnej wiedzy neuronaukowej oraz silnie osadzonego we wspomnianym paradygmacie. W ten sposób zaprezentowane zostaną jego podstawowe zalety, ale i wady (w tym przede wszystkim zarzuty dotyczące stosowania poszczególnych pojęć, jak i odwołujące się do ewentualnego błędnego rozumienia mechanizmów odpowiadających za funkcjonowanie empatii). Wreszcie na tej podstawie zostanie sformułowane pytanie o to, czy – pomimo zasadnej krytyki – tego typu koncepcja może zostać w jakiś sposób wykorzystana w kontekście myślenia o procesach związanych z odbiorem dzieła sztuki, a także czy i jakie alternatywne rozwiązania można zaproponować w jej ramach. W tym kontekście zostaną przywołane przede wszystkim ujęcia wskazujące na złożoność i wieloaspektowość doświadczenia estetycznego.

1. Empatia a odbiór dzieła sztuki

1.1. HISTORYCZNA KONCEPCJA THEODORA LIPPSA

Sposobów rozumienia i definiowania empatii jest bardzo wiele (Paul Bloom pisze wręcz, że ich liczba jest tak duża, jak wielu jest zajmujących się nią badaczy¹), co zresztą zostanie jeszcze dokładniej poruszone w dalszej części pracy. Najczęściej

¹ P. Bloom, *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, tłum. M. Chojnacki, Kielce 2017, s. 26.

i najbardziej ogólnie mówi się o niej jako o pewnego rodzaju „wzuciu się” w stan psychiczny drugiej osoby. Ze względu na swoją ważkość temat ten był podejmowany w tradycji filozoficznej od dawna, o czym świadczą chociażby teksty Davida Hume’a czy Adama Smitha, którzy starali się analizować właśnie zagadnienie „pokrewieństwa uczuć”, jednocześnie wiążąc je raczej z pojęciem sympatii², czy też Johna Stuarta Milla, utożsamiającego wnioskowanie na temat stanów mentalnych innych osób z wnioskowaniem przez analogię³. Jednak za wprowadzenie do tego filozoficzno-psychologicznego kontekstu terminu „empatia” odpowiedzialny jest amerykański psycholog Edward Titchener, który na początku XX wieku właśnie na angielskie *empathy* przetłumaczył niemieckie *Einfühlung* („wzucie się”)⁴, a więc pojęcie wykorzystywane między innymi przez Roberta Vischera i Theodora Lippsa w kontekście wyjaśniania doświadczenia estetycznego, odnoszące się do momentu kontaktu człowieka z dziełem sztuki.

Vischer, pochylając się nad psychologicznym aspektem rozumienia dzieła sztuki, utożsamiał je z odbiorem empatycznym, w które jego zdaniem włączone było całe ciało. Ta intuicja wydaje się szczególnie interesująca z perspektywy jednego z paradygmatów obecnych we współczesnej neuronauce poznawczej, czyli umysłu ucieleśnionego, którego przedstawiciele podkreślają nierozzerwalne powiązanie umysłu z ciałem, co wpływa na każdy etap przetwarzania informacji (przykładem mogą być tu słowa George’a Lakoffa i Marka Johnsona, którzy twierdzą, że „prawdziwi ludzie mają umysły ucieleśnione, a ich systemy pojęciowe powstają dzięki żywemu ciału, są przez nie ukształtowane i dzięki niemu posiadają znaczenie”⁵). U Vischera to powiązanie działań optycznych i kinetycznych pojawia się w formie „aktywnego”, uważnego przyglądania się, dzięki któremu wzucie się jest w ogóle możliwe. Wzucie się może z kolei dotyczyć zarówno obiektów aktualnie percypowanych, jak i tych, które są obecne w naszej wyobraźni w formie nieświadomego utożsamienia się z ich formą⁶. Wszelkie nasze wrażenia empatyczne kształtują się więc na linii relacji zachodzącej między podmiotem a przedmiotem. Relacji, która – według Vischera – nie ma dowolnego charakteru, lecz opiera się na równowadze tych dwóch elementów, co okaże się jednak niewystarczającym warunkiem do uniknięcia zasadnych zarzutów wskazujących na niedowartościowanie roli samego dzieła w teorii empatycznego odbioru sztuki (zostanie to opisane w dalszej części pracy).

² A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1989.

³ M. Hohol, *Ucieleśniony podmiot: od wspólnej rozmaitości do „ja”, [w:] Spór o podmiotowość: Perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016, s. 179.

⁴ G. Sztabiński, *Empatia w sztuce – dawniej i dziś*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 93.

⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Co kognitywizm wnosi do filozofii?*, „Znak” 1999, nr 11, s. 25–32.

⁶ A. Białek, „Sympatia”, *empatia, podejmowanie perspektywy*, „Psychoterapia” 2007, nr 3 (142), s. 25.

Theodor Lipps jako zwolennik myśli Vischera rozwinął koncepcję estetyki empatycznej, w której empatia rozumiana jako pewien mechanizm cielesnej, motorycznej symulacji, idący w parze z emocjonalną odpowiedzią, stanowi podstawę doświadczenia estetycznego. Zresztą jego zdaniem to właśnie ona jest najważniejszą z płaszczyzn poznania (obok niej wymienia jeszcze obserwację zmysłową i obserwację wewnętrzną), przez co ma być fundamentem większości procesów psychicznych, a nawet społecznych. Spośród wyróżnionych w jego koncepcji sześciu typów empatii z perspektywy badań estetycznych szczególnie istotna wydaje się empatia nastrojowa, związana z wczuciem się podmiotu w odbierane dzieło sztuki, która następnie może połączyć się z empatią estetyczną, związaną bezpośrednio z przeżyciem piękna⁷. Jednocześnie dla niemieckiego psychologa estetyczna odmiana empatii nie stanowi pewnego rodzaju dodatku albo rozszerzenia, bowiem właśnie w kontakcie ze sztuką zjawisko to zyskuje swoją najpełniejszą formę.

Podobnie jak u Vischera, cały proces empatyzowania jest nieświadomy i automatyczny oraz opierający się na schemacie, w którym najpierw dochodzi do przeniesienia przez widza odczuć na przedmiot percepcji, a dopiero potem do uznania ich za źródłowo pochodzące od obiektu (mowa tu nawet o braku rozdziału między cudzym a moim Ja)⁸. Pierwotne jest tutaj poczucie związku, a świadomość dualizmu podmiot – przedmiot ma być w tej sytuacji odbierana wtórnie. Jak pisał sam Lipps, empatia oznacza, że antyteza między osobą a obiektem zanika, a może raczej jeszcze nie istnieje⁹, co jednak – jak się okaże w dalszych rozważaniach – jest mocno problematycznym założeniem. Piotr Francuz wskazuje, iż stanowiska badaczy zajmujących się empatią można podzielić na te, w których rozumie się ją jako zjawisko wyjaśnialne na poziomie świadomych procesów poznawczych (takich jak chociażby wyobrażanie czy wnioskowanie), oraz wskazujące raczej na jej adaptacyjny i emocjonalny charakter¹⁰. Stanowisko Lippsa można zaliczyć w tym miejscu do drugiej ze wspomnianych grup. Nie jest ono jednak tak oczywiste w kwestii roli, jaką przypisywał ciału w całym procesie empatyzacji. Z jednej strony, jak zauważa Grzegorz Sztabiński, według Lippsa wraz z postępem mentalnego połączenia z obserwowanym obiektem cielesne wrażenia schodzą na dalszy plan¹¹, ale jednocześnie u jego podstaw, a więc u podstaw wczucia się w dzieło sztuki bądź stany mentalne drugiej osoby, stoi zmysłowe pojawienie się i motoryczna symulacja. Jest ona zatem jego koniecznym, chociaż nie jedynym elementem.

⁷ W. Gulin, *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 1, s. 30.

⁸ Ibidem, s. 29.

⁹ T. Lipps, *Empathy, Inner, Imitation and Sense-feelings*, [w:] *A Modern Book of Esthetics*, ed. M. Rader, New York 1965, s. 375.

¹⁰ P. Francuz, *O empatii i rozumieniu w psychologii poznawczej*, [w:] *Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, red. H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski, Lublin 2012, s. 96.

¹¹ G. Sztabiński, op. cit., s. 98.

1.2. EMPATIA ESTETYCZNA A UCIELEŚNIONA SYMULACJA

Dość szeroko dyskutowana zaraz po jej sformułowaniu teoria empatycznego odbioru dzieła sztuki po przełomie wieków XIX i XX straciła na znaczeniu, a zainteresowanie nią koncentrowało się przede wszystkim na krytyce¹², która zostanie przytoczona w dalszej części pracy. Jednak współcześnie, w ramach szerszego nurtu, który Juliet Koss określa nawet pewnego rodzaju powrotem do empatii, da się zaobserwować ponowne zainteresowanie intuicjami obecnymi w tekstach Lippsa oraz Vischera¹³. Z perspektywy omawianego tematu szczególnie interesujące wydaje się wykorzystywanie analogicznych rozwiązań w ramach koncepcji związanych z tzw. ucieleśnioną symulacją, która w ramach wspomnianego już umysłu ucieleśnionego stara się wyjaśnić zjawisko teorii umysłu, czyli powszechnej wśród ludzi zdolności do predykcji i wyjaśniania zachowań własnych i cudzych w oparciu o postulowane stany mentalne.

Sam problem teorii umysłu pozostaje w bliskim związku z zagadnieniem empatii, chociaż bezpośrednio łączy się go raczej z tzw. podejmowaniem perspektywy, czyli rozumieniem stanów innych osób bez konieczności ich podzielenia, nie zaś z samym doświadczeniem empatycznym¹⁴. Próby wyjaśnienia teorii umysłu, poza radykalnymi postulatami eliminacji słownika psychologii potocznej podnoszonymi przez eliminatywistów¹⁵, koncentrują się wokół dwóch podstawowych rozwiązań proponowanych w ramach teorii teorii oraz teorii symulacji. Ucieleśniona symulacja jest próbą znalezienia trzeciego rozwiązania, stawiającą na jak największe uproszczenie mechanizmu stojącego za teorią umysłu i sprowadzającą ją do formy ucieleśnionej praktyki. Jak pisze Shaun Gallagher, chodzi tu o symulację, „ucieleśnioną praktykę” rozumianą jako nieświadomy, przedrefleksyjny, funkcjonalny mechanizm, którego funkcją jest prezentowanie obiektów, przyczyn i wydarzeń¹⁶. Przenosząc go na zagadnienie empatii, staje się ona w tym ujęciu bezpośrednią konsekwencją naszej naturalnej tendencji do doświadczenia i przeżywania relacji interpersonalnych¹⁷. To ciało jest tutaj źródłem konstytuującym nasze doświadczenie świata. Jednocześnie, podobnie jak miało to miejsce w przywoływanej, historycznej koncepcji, współcześni autorzy rozszerzają zakres tego mechanizmu z rozumienia stanów psychicznych innych osób także na doświadczenia estetyczne.

¹² Ibidem, s. 104.

¹³ J. Koss, *On the s of Empathy*, „The Art Bulletin” 2006, No. 1, Vol. 88, s. 139.

¹⁴ A. Białek, op. cit., s. 28.

¹⁵ P. M. Churchland, *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy: filozoficzna podróż w głąb mózgu*, tłum. G. Karaś, Warszawa 2007.

¹⁶ S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005, s. 208.

¹⁷ Zwolennicy ucieleśnionej symulacji mówią w tym miejscu nawet o hipotezie wspólnej rozmaitości, a więc istnieniu pewnej intersubiektywnej, wczesnej ontogenetycznie przestrzeni informacji (M. Hohol, P. Urbańczyk, *Some Remarks on Embodied-Embedded Social Cognition*, [w:] *The Emotional Brain Revisted*, ed. J. Dębiec, Kraków 2014, s. 279–302).

To właśnie sensoryczno-motoryczny komponent na przykład percepcji obrazu pozwala odbiorcy poczuć dzieło w sposób ucieleśniony. Oczywiście w kontakcie ze sztuką znaczenie odgrywa też nasza historia, indywidualna tożsamość czy też nastrój, ale zdaniem Vittoria Gallesego i Davida Freedberga żaden estetyczny sąd nie jest możliwy bez ucieleśnionej symulacji i empatii, które następują po wizualnej obserwacji¹⁸. Na poziomie neuronalnym podstawą tejże symulacji ma być system neuronów lustrzanych rozumiany jako mechanizm imitacji, a więc właśnie precyzyjnego naśladowania sekwencji motorycznej, przy jednoczesnym rozumieniu celu, jaki ona zakłada.

W tym kontekście Gallese postuluje prowadzenie badań nie tyle w ramach neuroestetyki, ile dyscypliny określanej przez niego jako estetyka eksperymentalna¹⁹, która ma za zadanie rzucenie nowego światła na ucieleśnione aspekty odbioru dzieła, podkreślając przez to jego społeczny charakter²⁰. Tak rozumiana estetyka eksperymentalna, zdaniem włoskiego badacza, może okazać się przydatna przede wszystkim na dwóch polach. Pierwszym jest zbliżone do neuroestetyki zadanie wykrywania i wskazywania na emocje spowodowane pracami artysty, drugim zaś wskazywanie na potencjalną relację między wykonywaniem gestu przez artystę a jego recepcją przez obserwatora. Drugi element wspierany jest przede wszystkim przez trzy eksperymenty przeprowadzone techniką EEG. Pierwsze badania pokazały, że obserwowanie napisanych odręcznie liter rzymskiego alfabetu, chińskiego ideogramu i wreszcie znaku pozbawionego znaczenia aktywuje u obserwatorów motoryczne reprezentacje ruchów ręki odpowiadających ich powstaniu. Dwa pozostałe badania sprawdzały analogiczną sytuację w przypadku patrzenia na uznane dzieła sztuki, odpowiednio Franza Kline'a i Lucia Fontany, czyli dynamiczne pociągnięcia pędzlem i cięcia materiału²¹. Autorzy badań przekonują, że na podstawie wyników można mówić o aktywacji u obserwatorów specyficznych obszarów kontrolujących wykonanie tych samych gestów, które czynił twórca, tworząc dane dzieło. Zatem podczas obserwacji miałyby się dostrzegać informacje nie tylko na temat kształtu, kierunku czy tekstury dzieła, ale też motorycznej ekspresji artysty podczas tworzenia.

W modelu empatycznego odbioru sztuki najważniejszy jest jednak fakt, iż ma on pokazywać relacyjny charakter ludzkiego doświadczenia, a więc nie realizuje maksymalistycznych celów pełnego wyjaśnienia zjawiska sztuki, ale zwraca uwagę

¹⁸ V. Gallese, D. Freedberg, *Mirror and Canonical Neurons Are Crucial Elements in Aesthetic Response*, "Trends in Cognitive Sciences" 2007, Vol. 11, No. 10, s. 411.

¹⁹ Sam termin „estetyka eksperymentalna” nie jest nowy. Pierwsze próby badania doświadczeń estetycznych za pomocą przeprowadzanych eksperymentów pojawiły się już w XIX wieku.

²⁰ V. Gallese, *Visions of the Body. Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, "Aisthesis" 2017, No. 1 (1), s. 45.

²¹ M. A. Umiltà, C. Berchio, M. Sestito, D. Freedberg, V. Gallese, *Abstract Art. And Cortical Motor Activation: An EEG Study*, "Front. Hum. Neuro." 16.11.2012.

na jej jeden, interesujący komponent, tym samym podkreślając znaczenie sztuki jako nieodłącznego elementu kształtującego ludzkość. Ciekawe jest także to, że wspomniane relacje są przez nas nawiązywane nie tylko z ludźmi, obiektami ze świata realnego, ale jak chcą obserwatorzy zjawiska tzw. immersji, czyli „zanurzania się” w fikcyjną rzeczywistość, również z bohaterami literackimi, filmowymi itp. W tym kontekście zwraca się uwagę na tożsamość operacji mentalnych przy tworzeniu reprezentacji postaci fikcyjnej i człowieka rzeczywistego, a także, co istotne dla omawianego zagadnienia, na emocje jako podstawowy element wpływający na zwiększanie się lub zmniejszanie efektu realności tego zjawiska²². Gallese pisze, że neuronauka pokazuje nam w ten sposób, iż granica między rzeczywistością a naszą wyobraźnią nie jest wcale tak ostra, jak nam się może wydawać, chociaż oczywiście istnieje w naszych głowach jasne rozróżnienie między doświadczeniem świata rzeczywistego i fikcyjnego²³. Kontakt z tym drugim jest w oczywisty sposób ograniczony, ale paradoksalnie może on prowadzić do „wyzwolonej ucieleśnionej symulacji”, wolnej od bezpośredniego doświadczania stałych elementów codziennego życia. David Freedberg łączy wręcz empatyczną kontemplację religijnych dzieł sztuki z jedną z form wejścia w doświadczenia religijne²⁴. Paweł Gładziejewski zauważa z kolei, że w omawianej koncepcji, w kontekście nawiązywania swoistej relacji z bohaterami przedstawionymi w dziele, dochodzi do nieuprawnionego utożsamienia empatii i zaangażowania, o którym w rzeczywistości powinniśmy mówić w odniesieniu do kontaktu z fikcyjnymi postaciami²⁵. Jak się okazuje, nie jest to jedyny problem natury terminologicznej, z jakim boryka się współczesna wersja teorii empatycznego odbioru dzieła sztuki.

2. Możliwości i problemy koncepcji empatycznego odbioru dzieła sztuki

2.1. POJĘCIE EMPATII

Gdy skoncentrujemy się na samym pojęciu empatii, okaże się, że jest to termin skomplikowany, szeroki i różnie definiowany. Wspominana była już różnica między empatią a podejmowaniem perspektywy; podobnie zwykło się odróżniać od siebie empatię i współczucie²⁶. Pośrednio na tej podstawie Gładziejewski wyróżnia dwa

²² M. Rembowska-Płuciennik, *Emocje w odbiorze literatury – perspektywy kognitywistyczne*, „Ruch Literacki” 2014, nr 6, s. 564.

²³ V. Gallese, op. cit., p. 47.

²⁴ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.

²⁵ P. Gładziejewski, *Symulacja mentalna jako podstawa kontaktu poznawczego z fikcyjnymi narracjami*, „Rocznik Kognitywistyczny” V/2011, s. 60.

²⁶ O. Klimecki, M. Ricard, T. Singer, *Empathy versus Compassion: Lessons from 1st and 3rd Person Methods*, [w:] *Compassion: Bridging Practice and Science*, Max Planck Society, 2013, [online] <http://www.compassion-training.org/> [dostęp: 27.03.2018].

rodzaje empatii: empatię percepcji i współodczuwanie²⁷. Pierwszą rozumie jako bezpośrednie, niezapośredniczone i świadome wnioskowanie na temat stanów mentalnych innych osób, które jednak nie wiąże się ze zdolnością do znajdowania się w stanie mentalnym tego samego typu, co stan obserwowanej osoby. Natomiast współodczuwanie będzie związane właśnie ze zdolnością podzielenia tego typu stanów, ale jednocześnie przy świadomości, że nie jest to stan źródłowo pochodzący od nas. Nieco analogicznie Paul Bloom mówi o empatii kognitywnej, a więc związanej właśnie z czytaniem umysłów, oraz o empatii emocjonalnej, czyli współdzieleniu emocji, co wiąże z kolei z Hume'owską sympatią²⁸, która była bliska sposobowi, w jaki empatię rozumiał sam Lipps. Na tej podstawie można powiedzieć, że podobnie do sytuacji nieuwzględnienia możliwości wystąpienia różnic między empatią a zaangażowaniem w trakcie na przykład aktu lekturowego, w pracach Gallesego tego typu różnica nie jest zwykle wyodrębniana, chociaż w kontekście percepcji stanów mentalnych innych osób pisze on o „doświadczeniowym ujmowaniu innych umysłów”²⁹. Na tego typu trudności zwraca uwagę Mark Davis, wskazując, że różnice w stanowiskach często wynikają z tego, iż empatia może być rozumiana zarówno z perspektywy emocjonalnej, jak i poznawczej („mimo że wszyscy zgadzają się z tym, iż te dwie koncepcje muszą zostać rozdzielone, przykleja się łątkę «empatia» obydwu koncepcjom i jest to fakt, który powoduje niemało zamieszania semantycznego w prowadzonych badaniach”³⁰). Poza tym, jak zauważa Piotr Francuz, aby termin dało się zoperacjonalizować, wymaga on uszczegółowienia, które należy ująć jako specjalny mechanizm rozumienia, wymagający zaangażowania pewnych procedur umysłowych, a poza tym dotyczący tylko konkretnych stanów psychicznych drugiej osoby, i to w szczególnych okolicznościach³¹. Problematiczne wydaje się także to, że sterowanie tymi wszystkimi procesami, które należałoby od siebie odróżnić, miałyby się dokonywać za pomocą jednego mechanizmu ucieleśnionej symulacji, a na poziomie neuronalnym dzięki systemowi neuronów lustrzanych.

Trudności może przysparzać także fakt, że niezależnie od definicji w przypadku empatii każdorazowo mówimy o świadomym podzieleniu doznań innych przy jednoczesnym zachowaniu dystynkcji na podmiot i przedmiot³², co jednocześnie

²⁷ P. Gładziejewski, *Czy empatia jest symulacją mentalną? Dyskusja z podejściem reprezentacyjnym ugruntowanym w koncepcji neuronów lustrzanych*, „Diametros” 2011, nr 27, s. 109–113.

²⁸ P. Bloom, op. cit., s. 27.

²⁹ V. Gallese, C. Keysers, G. Rizzolatti, *A Unifying View on the Basis of Social Cognition*, „Trends in Cognitive Sciences” 2004, No. 8, s. 396–403.

³⁰ M. Davis, *Empatia. O umiejętności współodczuwania*, tłum. J. Kubiak, Gdańsk 2001, s. 20.

³¹ P. Francuz, op. cit., s. 95.

³² P. Gładziejewski, *Czy empatia jest symulacją mentalną?...*, op. cit., s.124.

nie jest utrzymane w odniesieniu do tzw. podzielanych reprezentacji, o których mówi się w kontekście mechanizmów lustrzanych. Frédérique de Vignemont, krytykując tę propozycję, zwraca uwagę, że w gruncie rzeczy nie mamy tu do czynienia z podzieleniem reprezentacji semantycznych danych stanów mentalnych, ale samych procesów neuronalnych, które stoją u ich podstaw³³. Stąd Gładziejewski wskazuje na możliwość wprowadzenia symulacji mentalnej jedynie na poziomie subpersonalnym, co jednak jego zdaniem i tak nie sprawia, że staje się ona konieczną podstawą któregośkolwiek z wyróżnionych przez niego rodzajów empatii³⁴. Natomiast konieczność rozróżnienia podmiotu i przedmiotu danego doświadczenia, za którego zatarcie krytykowała Lippsa już Edyta Stein, niezgadza ją się z ideą „pełnego wczucia”³⁵, automatycznie wymaga również dołączenia na którymś etapie procesu odpowiedzialnego za to rozróżnienie mechanizmu (tzw. *who-system*).

2.2. ZŁOŻONOŚĆ ODBIORU SZTUKI

Wskazując na zalety omawianej koncepcji, można oczywiście odnieść się do podstawowych argumentów przemawiających za ucieleśnionym poznaniem, związanych z nierozzerwalnym powiązaniem umysłu z ciałem, osadzeniem go w języku, kulturze i praktykach społecznych. Poza tym wspomina się także o zgodności teorii symulacji z danymi pochodzącymi z psychologii rozwojowej i z teorią społecznego uczenia się sformułowaną przez Michaela Tomasello³⁶. Z drugiej strony, poszukując wyjścia z nawarstwiających się problemów, formułowane są także różnego rodzaju teorie hybrydowe, z których ciekawą alternatywą wydaje się dwusystemowa teoria Iana Apperly’ego i Stephena Butterfilla. Jest ona w pewnym stopniu zbliżona do teorii symulacji w rozumieniu Alвина Goldmana i opiera się na powszechnie dziś wykorzystywanej teorii dwóch systemów umysłowych, wyróżniając dwa typy stanów mentalnych powiązanych z dwoma różnymi procesami poznawczymi³⁷. W ten sposób uniknięto problemu skomplikowania teorii, jaką ma się posługiwać człowiek w ramach psychologii potocznej (boryka się z nim teoria teorii i teoria symulacji), a jednocześnie utworzono miejsce dla automatyzmu i nieświadomości, z którymi wiąże się symulacja. Zgodnie z myślą Goldmana działająca szybko symulacja odnosiłaby się do rudymentalnych, podstawowych stanów mentalnych, jak na przykład różnego rodzaju emocje³⁸, w czym można by szukać miejsca dla ograniczonej wersji omawianego spojrzenia.

³³ Ibidem, s. 114.

³⁴ Ibidem, s. 117–118.

³⁵ W. Gulin, op. cit., s. 32.

³⁶ M. Hohol, op. cit., s. 186.

³⁷ Ł. Kurek, *Dualizm przekonań*, Kraków 2016, s. 128.

³⁸ Ibidem, s. 125.

Jednak odnosząc się jeszcze do krytyki, należy zwrócić uwagę, że mocno dyskutowane są aktualnie kwestie związane z mechanizmem stanowiącym neuronalną podstawę ucieleśnionej symulacji, a więc z neuronami lustrzanymi. Nie wchodząc w szczegóły, trzeba zaznaczyć, że pojawiające się zarzuty wiążą się przede wszystkim z głośną książką Gregory'ego Hickoka *Mit neuronów lustrzanych*, w której autor celnie wskazuje na nadużycia w próbach wyjaśniania najróżniejszych zjawisk właśnie za pomocą mechanizmu lustrzanego. Jak pisze amerykański neurolingwista: „podczas gdy kontynuowano badania nad kluczowymi teoriami funkcji neuronów lustrzanych (rozumienie działania, mowa i język, mentalizacja, empatia oraz autyzm), ekscytacja przeniknęła społeczność naukową. Neurony lustrzane dość szybko zostały wplątane w ogromną liczbę ludzkich zdolności, zjawisk i zaburzeń – czasem zasadnie, a czasem nie”³⁹. Hickokowi nie chodzi więc o negację istnienia neuronów lustrzanych, ale o nadinterpretację i przesadę co do roli, jaką mogą one pełnić w naszym życiu, w czym zdecydowanie wypunktowuje ich zwolenników. Warto też zauważyć, że na liście wymienianych przez niego zjawisk, w przypadku których dochodzi do tego typu nadużyć, znajduje się również empatia.

Szukając ewentualnych alternatyw, z jednej strony wskazuje się na próby formułowania koncepcji neuronów lustrzanych, mówiące więcej o tym, jak właściwie powstają połączenia między neuronami i dlaczego można mówić o mechanizmie lustrzanym nie tylko na poziomie pojedynczych neuronów, ale i złożonych obwodów, co zresztą postulował sam Hickok. Tego typu dobrej argumentacji Łukasz Kwiatek doszukuje się w ważnej dla omawianego tematu książce Christiana Keysersa pt. *Empatia*, która jednak, opublikowana przed falą krytyki wymierzoną w neurony lustrzane, nie stroni od odważnych i radykalnych wniosków na temat ich funkcji i znaczenia⁴⁰.

Jednak z perspektywy odbioru dzieła sztuki szczególnie interesujące wydają się aktualne badania EEG przeprowadzone na grupie zawodowych muzyków i tancerzy podczas oglądania fragmentów nagrań z opery oraz baletu. Eksperyment przeprowadzony na Uniwersytecie w Helsinkach polegał na prezentowaniu trzem grupom (wspomnianym grupom zawodowym oraz grupie kontrolnej) nagrań z samą muzyką, samym tańcem (zarówno w wykonaniu prawdziwych tancerzy, jak i komputerowych modeli) oraz ich synchronizacją⁴¹. W trakcie ich trwania mierzona była między innymi synchroniczność fal teta i alfa w mózgu. Na podstawie uzyskanych wyników, poza potwierdzeniem różnic widocznych u specjalistów i laików, badacze wskazali, iż odczytywanie emocji zawartych

³⁹ G. Hickok, *Mit neuronów lustrzanych*, tłum. K. Cipora, A. Machniak, Kraków 2016, s. 46.

⁴⁰ Ł. Kwiatek, *Przedmowa. Kolejna książka o neuronach lustrzanych...*, [w:] Ch. Keysers, *Empatia*, tłum. Ł. Kwiatek, Kraków 2017, s. 10.

⁴¹ H. Poikonen, P. Toiviainen, M. Tervaniemi, *Dance on Cortex: Enhanced Theta Synchrony in Experts when Watching a Dance Piece*, "European Journal of Neuroscience" 2018, Vol. 47, s. 433–445.

w tańcu dokonuje się raczej dzięki multimodalnym, kognitywnym, emocjonalnym procesom (a nie neuronom lustrzanym), które są związane także z pamięcią epizodyczną i dają się powiązać z ucieleśnioną imitacją w kontekście rozumienia ludzkich ruchów⁴². Jak mówią autorzy badania, mechanizmy rozumienia emocji pochodzących z obserwacji ruchu są podobne do tych, które są wzbudzane przez inne emocjonalne stymulanty. Tego typu wnioski wydają się w ciekawy sposób korespondować ze współczesnymi badaniami z zakresu neurokognitywistyki, które wskazują, że stany kognitywne i emocjonalne są ze sobą ściśle powiązane⁴³. Zwrócenie uwagi na mechanizmy emocjonalne w kontekście analizy zjawiska odbioru dzieła sztuki również wydaje się ciekawym rozwiązaniem.

Na bazie dowartościowywania komponentu emocjonalnego została także sformułowana przez Andrzeja Klawitera i Dawida Wienera próba wykorzystania tego typu faktu do uaktualnienia i rozwinięcia koncepcji przeżycia estetycznego Romana Ingardena. Zgodnie z założeniem autorów nie jest to już neuroestetyczna teoria, ale próba wyprowadzenia ściśle filozoficznej koncepcji w oparciu o zgodność i wnioski wyciągnięte z badań kognitywistycznych⁴⁴. W ten sposób percepcja staje się jedynie etapem inicjującym odbiór dzieła, który jest napędzany przez przełączanie się odbiorcy z procesów emocjonalnych na poznawcze i z powrotem. Cały proces odbioru dzieła opiera się, zgodnie z myślą Romana Ingardena, na przechodzeniu pomiędzy trzema rodzajami emocji: emocją wstępną, emocjami wewnątrzestetycznymi i emocją finalną⁴⁵. Stricte filozoficznym założeniem jest tu natomiast stwierdzenie, że dzieło sztuki pozostaje obiektem o specyficznej naturze, która nie daje się sprowadzić do bycia częścią świata naturalnego.

Myśląc o ewentualnych próbach nawiązania do tej koncepcji w kontekście omawianego zagadnienia, trzeba zaznaczyć, że polscy badacze piszą w tym miejscu o emocjach estetycznych jako emocjach erzacowych⁴⁶, a więc świadomie kontrolowanych, przetwarzanych percepcyjno-emocjonalnie i odłączonych od działania. Kontrola nad tego typu emocjami ma być możliwa, przynajmniej częściowo, dzięki świadomej woli i decyzji podmiotu, a to dlatego, że w ich przypadku nie mamy do czynienia z antycypacją realnego stanu, wydarzenia. Zamiast tego emocje erzacowe wywołują na przykład obraz lub wyobrażenie stanowiące jedynie erzac, namiastkę realnego stanu rzeczy (np. pełnący wąż obserwowany na ekranie telewizora), a więc powodujące słabszą reakcję (strach przed wężem w telewizji będzie dużo mniejszy niż w sytuacji rzeczywistego spotkania ze zwierzęciem). To z kolei na pierwszy rzut oka odróżnia emocje erzacowe od sposobu,

⁴² Ibidem.

⁴³ J. Bremer, *Pojęcie duszy w naukach kognitywnych*, „Osoba i Dusza”, t. 7, Poznań 2010, s. 46.

⁴⁴ A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, t. 24, nr 1, s. 11.

⁴⁵ Ibidem, s. 13.

⁴⁶ Ibidem, s. 42.

w jaki są ujmowane emocje w ramach ucieleśnionej symulacji. Piotr Przybysz, również powołujący się na pomysł Klawitera i Wienera, pisząc o złożoności procesu odbioru dzieła sztuki, wyróżnia trzy obszary behawioralno-poznawcze, w których pojawiają się emocjonalne reakcje na sztukę. Pierwszy z nich stanowią właśnie emocje ucieleśnione, pojawiające się w postaci bezpośrednich, zautomatyzowanych reakcji cielesnych, wywoływane przez warunkowanie oraz „zarazenie emocjonalne”⁴⁷. Kolejny obszar to emocje towarzyszące intensywnej aktywności poznawczej odbiorcy i wreszcie trzeci – obszar emocji asocjacyjno-kontekstowych. Zatem wydaje się, że przy odpowiednim ograniczeniu propozycji wysuniętych w ramach współczesnej koncepcji empatycznego odbioru dzieła sztuki wyniki badań prowadzonych chociażby w ramach estetyki eksperymentalnej w rozumieniu Gallesego mogą okazać się przydatne w zrozumieniu pewnego aspektu i etapu odbioru dzieła sztuki. Etapu, który może stanowić część długiego i skomplikowanego procesu, wskazującego na złożoność i wieloaspektowość emocjonalnego odbioru sztuki. Niedostrzeżenie tej złożoności stanowi notabene jeden z podstawowych zarzutów formułowanych w odniesieniu do neuroestetyki.

Zakończenie

Koncentrując się na estetyce oraz kwestiach związanych z odbiorem dzieła sztuki, warto powiedzieć, że za zalety omawianej koncepcji można uznać właśnie kładzenie nacisku na emocjonalny wymiar odbioru dzieła, a także próbę dowartościowania społecznych wymiarów sztuki. Oczywiście nie znaczy to, że może ona stanowić całościowe wyjaśnienie zjawiska sztuki, co zresztą Gallese sam podkreśla w swoich tekstach i do czego w gruncie rzeczy nie aspiruje.

Z drugiej strony już od czasów Lippsa empatyczna teoria odbioru dzieła sztuki była krytykowana z perspektywy estetyki. Chociażby Rudolf Arnheim wskazywał, że w zbyt małym stopniu uwzględnia ona związek występujący między emocjami odbiorcy a cechami samego bodźca wzrokowego⁴⁸. Poza tym Stefanowi Morawskiemu nie podobała się zmiana roli dzieła sztuki, a także sposób zdefiniowania relacji między artystą i odbiorcą (zbyt duża rola twórcza zostaje przypisana temu drugiemu). W miejsce przeżycia estetycznego pojawia się jego zdaniem co najwyżej przeżycie para-estetyczne⁴⁹. Wreszcie sama współczesna estetyka eksperymentalna, podobnie jak neuroestetyka, może zostać zaliczona do teorii percepcyjnych, których przeciwnicy wskazują na niewystarczający charakter koncentracji na akcie percepcyjnym w celu wyjaśnienia zjawiska odbioru

⁴⁷ P. Przybysz, *O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 46, s. 47.

⁴⁸ G. Sztabiński, op. cit., s. 109.

⁴⁹ S. Morawski, *Ekspresja*, „Studia Estetyczne” 1974, nr 11, s. 320.

dzieła. Wydaje się jednak, że nie przyjmując tego typu maksymalistycznych założeń, zarówno neuroestetyka, zaproponowana przez Semira Zekiego, jak i koncentrująca się na aspekcie ucieleśnienia i społecznego charakteru sztuki estetyka eksperymentalna mogą wiele powiedzieć na temat pewnych podstawowych i uniwersalnych aspektów naszego kontaktu ze sztuką, a także mogą pozwolić na wyciągnięcie ciekawych wniosków na temat samych mechanizmów percepcji i przetwarzania informacji. Wreszcie badania z zakresu estetyki eksperymentalnej i jej powiązanie zarówno z teorią umysłu, jak i aspektem społecznym czynią ją, jak i cały paradygmat umysłu ucieleśnionego, interesującą z perspektywy ewolucyjnej oraz pytania o genezę i przyczyny wykształcenia się sztuki. Jak już wspomniano, może to także zostać powiązane z ideą społecznego uczenia się zaproponowaną przez Michaela Tomasello. Niebagatelna może się również okazać analiza sfery emocjonalnej, która jednocześnie, odwołując się do przytoczonych badań, wydaje się mniej kontrowersyjna niż koncepcje oparte na neuronach lustrzanych.

Bazując przede wszystkim na świadomości wspomnianych ograniczeń i błędów wynikających ze zbyt szerokiej interpretacji zaobserwowanych zjawisk, a także wielu zarzutów znanych już z przeszłości i stawianych tej koncepcji, widać, iż wymagałaby ona przeformułowania, w tym także w warstwie terminologicznej. Wtedy być może mogłaby stanowić część szerszego wyjaśnienia, ujmującego złożoność i wysoki poziom skomplikowania procesu odbioru dzieła sztuki.

CONCEPTION OF EMPHATIC PERCEPTION OF ART IN COGNITIVE SCIENCE PERSPECTIVE

ABSTRACT

Conception which is based on an attempt of interconnecting the phenomenon of empathy and aesthetical experience, is not new and its history was started at the beginning of XX century (primarily in the ideas of Theodor Lipps). However nowadays, above all with the progress in researches about theory of mind, the idea that our ability to taking another man perspective is connected with our reaction on art is still actual and connected with the idea of embodied simulation, represented for example by Vittorio Gallese.

The main purpose of this text is to analyse the conception of empathic perception of art and to show their historical and modern elements and also its advantages and disadvantages. Based on this analyses this text is showing capabilities of using this idea and its eventual collation with another conceptions showing complexity of process of art perception.

KEYWORDS

empathy, art perception, theory of mind, emotions

BIBLIOGRAFIA

1. Białek A., „*Sympatia*”, *empatia, podejmowanie perspektywy*, „Psychoterapia” 2007, nr 3 (142), s. 23–36.
2. Bloom P., *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, tłum. M. Chojnacki, Kielce 2017.
3. Bremer J., *Pojęcie duszy w naukach kognitywnych*, „Osoba i Dusza”, t. 7, Poznań 2010, s. 37–63.
4. Churchland P. M., *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy: filozoficzna podróż w głąb mózgu*, tłum. G. Karaś, Warszawa 2007.
5. Davis M., *Empatia. O umiejętności współodczuwania*, tłum. J. Kubiak, Gdańsk 2001.
6. Francuz P., *O empatii i rozumieniu w psychologii poznawczej*, [w:] *Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, red. H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski, Lublin 2012, s. 95–102.
7. Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.
8. Gallagher S., *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005.
9. Gallese V., Freedberg D., *Mirror and Canonical Neurons Are Crucial Elements in Aesthetic Response*, “Trends in Cognitive Sciences” 2007, Vol. 11, No. 10, s. 411.
10. Gallese V., Keysers C., Rizzolatti G., *A Unifying View on the Basis of Social Cognition*, “Trends in Cognitive Sciences” 2004, No. 8, s. 396–403.
11. Gallese V., *Visions of the Body. Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, “Aisthesis” 2017, No. 1 (1), s. 41–50.
12. Gładziejewski P., *Czy empatia jest symulacją mentalną? Dyskusja z podejściem reprezentacyjnym ugruntowanym w koncepcji neuronów lustrzanych*, „Diametros” 2011, nr 27, s. 109–113.
13. Gładziejewski P., *Symulacja mentalna jako podstawa kontaktu poznawczego z fikcyjnymi narracjami*, „Rocznik Kognitywistyczny” V/2011, s. 57–63.
14. Gulin W., *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 1, s. 25–37.
15. Hickok G., *Mit neuronów lustrzanych*, tłum. K. Cipora, A. Machniak, Kraków 2016.
16. Hohol M., *Ucieleśniony podmiot: od wspólnej rozmaitości do „ja”*, [w:] *Spór o podmiotowość: Perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016, s. 177–190.
17. Hohol M., Urbańczyk P., *Some Remarks on Embodied-Embedded Social Cognition*, [w:] *The Emotional Brain Revisited*, ed. J. Dębiec, Kraków 2014, s. 279–302.
18. Keysers Ch., *Empatia*, tłum. Ł. Kwiatek, Kraków 2017.
19. Klawiter A., Wiener D., *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, t. 24, nr 1, s. 11–49.
20. Klimecki O., Ricard M., Singer T., *Empathy versus Compassion: Lessons from 1st and 3rd Person Methods*, [w:] *Compassion: Bridging Practice and Science*, Max Planck Society, 2013, [online] <http://www.compassion-training.org/> [dostęp: 27.03.2018].
21. Koss J., *On the s of Empathy*, “The Art Bulletin” 2006, No. 1, Vol. 88.
22. Kurek Ł., *Dualizm przekonań*, Kraków 2016.
23. Lakoff G., Johnson M., *Co kognitywizm wnosi do filozofii?*, „Znak” 1999, nr 11, s. 25–32.
24. Lipps T., *Empathy, Inner, Imitation and Sense-feelings*, [w:] *A Modern Book of Esthetics*, ed. M. Rader, New York 1965.
25. Morawski S., *Ekspresja*, „Studia Estetyczne” 1974, nr 11.

26. Poikonen H., Toiviainen P., Tervaniemi M., *Dance on Cortex: Enhanced Theta Synchrony in Experts when Watching a Dance Piece*, "European Journal of Neuroscience" 2018, Vol. 47, s. 433–445.
27. Przybysz P., *O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 46, s. 41–58.
28. Przybyszewska A., *O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomiedialnej (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 345–368.
29. Rembowska-Płuciennik M., *Emocje w odbiorze literatury – perspektywy kognitywistyczne*, „Ruch Literacki” 2014, nr 6, s. 563–575.
30. Smith A., *Teoria uczuć moralnych*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1989.
31. Sztabiński G., *Empatia w sztuce – dawniej i dziś*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 93–114.
32. Umiltà M. A., Berchio C., Sestito M., Freedberg D., Gallese V., *Abstract Art. And Cortical Motor Activation: An EEG Study*, "Front. Hum. Neuro." 16.11.2012.