

Piotr Przybysz*

O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych

Abstrakt

Celem artykułu jest zaproponowanie dynamicznego i sytuacyjnego podejścia do emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. W punkcie wyjścia porównuję naturę oraz funkcje emocji estetycznych i emocji podstawowych. Następnie wyróżniam trzy obszary aktywności behawioralno-poznawczej odbiorcy sztuki i przyporządkowuję im trzy typy emocji, jakie sztuka wywołuje, tzn. emocje ucieleśnione, epistemiczne i asocjacyjno-kontekstowe. W dalszej kolejności proponuję metaforyczny model, obrazujący to, w jaki sposób emocje estetyczne dynamicznie pojawiają się w ramach kaskady emocjonalnej. Na końcu artykułu zastanawiam się nad warunkami sytuacyjnymi, w których może dojść do pełnego przeżycia emocjonalno-estetycznego.

Słowa kluczowe

emocje estetyczne, emocje estetyczne vs. emocje podstawowe, estetyka, neuroestetyka, doświadczenie estetyczne

Wstęp

Zdolność do wywoływania wzruszenia i zachwytu nierozzerwalnie wiąże się ze sztuką. Nawet jeśli niektórzy twórcy (na przykład Igor Strawiński) krytykowali zbytne przywiązywanie wagi do jej emotywnych funkcji, to i tak trudno sobie wyobrazić dzieło sztuki, które byłoby całkowicie

* Zakład Epistemologii i Kognitywistyki, Instytut Filozofii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: przybysz@amu.edu.pl

wyższe możliwości wzbudzania u słuchacza lub widza subtelnych uczuć i innych pokrewnych reakcji emocjonalnych. Pomimo naturalnej niejako zdolności artystów i ich dzieł do emocjonalnego poruszania odbiorców sztuki, sama ta zdolność nie jest jeszcze dobrze rozumiana i ciągle wymyka się próbom naukowego wyjaśnienia.

Tradycja spekulatywnych dociekań oraz badań empirycznych dotyczących emocji estetycznych jest bardzo długa i obszerna. W XX wieku obejmuje ona, przykładowo, filozoficzne rozważania na temat ekspresji emocjonalnej Robina G. Collingwooda¹, „nową eksperymentalną estetykę” Daniela Berlyne’a² czy psychologiczne koncepcje emocji estetycznych Nico Frijdy³ i Eda Tana⁴. Z kolei dzisiejsze zainteresowanie emocjami estetycznymi zbiegło się w czasie z odnowieniem naturalistycznego podejścia w badaniach nad sztuką, a konkretnie – z pojawieniem się neuroestetycznego programu badań nad percepcją sztuki i tak zwanym mózgiem estetycznym⁵ oraz z badaniami podejmowanymi w ramach neurokognitywistyki muzyki (*cognitive neuroscience of music*)⁶.

Rozważania i propozycje przedstawione w niniejszym artykule mieszczą się w obrębie tej ostatniej tradycji. Inspiracją były przede wszystkim badania nad emocjami estetycznymi prowadzone w obszarze estetyki znaturalizowanej, psychologii sztuki, neuroestetyki oraz kognitywnej neuronauki muzyki.

Głównym celem artykułu jest zaproponowanie koncepcji wydobywającej procesualne i dynamiczne aspekty wzbudzania emocji przez sztukę oraz wskazanie na warunki sytuacyjne, w jakich może dojść do pojawienia się pełnego przeżycia emocjonalnego podczas obcowania z dziełami sztuki.

Artykuł składa się z dwóch części. W części pierwszej skupiam się krótko na zagadnieniu adaptacyjnej funkcji emocji estetycznych, analizuję podobieństwa i różnice między nimi a emocjami podstawowymi, a także zastanawiam się, jaką rolę odgrywają w emocjach estetycznych czynniki behawioralno-fizjologiczne, a jaką czynniki poznawcze i związane z oceną estetyczną.

¹ R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, London 1938.

² D. Berlyne, *Aesthetics and Psychobiology*, New York 1971.

³ N. Frijda, *The Emotions*, Cambridge 1986.

⁴ E. Tan, *Emocje a sztuka*, [w:] *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J. Haviland-Jones, Gdańsk 2005.

⁵ Por. S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford 1999.

⁶ Por. np. I. Peretz, R. Zatorre, *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford 2003.

W zasadniczej, drugiej części artykułu wyróżniam trzy obszary aktywności behawioralno-poznawczej podmiotu i odpowiadające im typy emocji – emocje ucieleśnione, epistemiczne i asocjacyjno-kontekstowe. Następnie proponuję metaforyczny model, przedstawiający, w jaki sposób poszczególne rodzaje emocji pojawiają się kolejno w ramach kaskady emocji estetycznych. Wreszcie, skupiam się na okolicznościach sytuacyjnych, które sprzyjają pojawieniu się autentycznych wrażeń estetycznych.

Na koniec tych wstępnych uwag chciałbym wskazać na kilka ograniczeń, które świadomie przyjąłem. Po pierwsze, w artykule skupiam się wyłącznie na emocjach doznawanych przez odbiorcę sztuki, pomijając sprawę emocji doświadczanych przez twórców. Po drugie, biorę pod uwagę fenomen pobudzenia emocjonalnego, pomijam zaś bliźniacze zagadnienie rozpoznawania emocji w materiale muzycznym lub na obrazie malarskim. Wreszcie, koncentruję się na reakcjach afektywnych na dzieła tworzone przez artystów, pomijając problem emocjonalnego reagowania na szerszą kategorię przedmiotów, jakimi są obiekty o walorach estetycznych niebędące artystycznymi artefaktami.

Ostatni z tych punktów wart jest szczególnego podkreślenia. Kategoria emocji estetycznych stosowana jest niekiedy tak szeroko, iż obejmuje, poza reakcjami na dzieła artystów, również podziw dla dzieł przyrody (na przykład górski widok), przedmiotów użytkowych (na przykład estetyka wnętrza, ubioru) czy wytworów sztuki kulinarnej. Tak szerokie rozumienie doznań estetycznych pozwala następnie na postawienie pytań o funkcje i genezę sztuki oraz wpisanie działań artystycznych w szerszy, na przykład ewolucyjny lub społeczny, kontekst zachowań człowieka. Z kolei preferowane przeze mnie w tym artykule – szczególnie w jego drugiej części – wąskie podejście do emocji estetycznych nie idzie tak daleko i pozostawia te ważne pytania nierozstrzygnięte. Zamiast odpowiadać na pytanie „dlaczego”, ludzie mają skłonność do estetycznego reagowania na rzeczywistość – w niniejszym tekście skupiam się raczej na odpowiedzi na pytanie o to, „jak” przebiega reakcja emocjonalna człowieka w związku z zetknięciem się ze szczególnymi obiektami, jakimi są artefakty wytwarzane przez artystów.

1. Emocje towarzyszące odbiorowi sztuki a emocje dnia codziennego

Odpowiedź na pytanie o to, czym są emocje estetyczne, zależy w jakiejś mierze od uprzedniej odpowiedzi na pytanie o naturę, pochodzenie i funkcje podstawowych ludzkich emocji, zwanych niekiedy „emocjami dnia codziennego” (*resp.* „emocjami utylitalnymi”, „emocjami podstawowymi”). Należą do nich strach, złość, wstręt, smutek czy radość. Standardowo emocje tego typu traktuje się jako intensywne i krótkie stany pobudzenia afektywnego o pozytywnym lub negatywnym charakterze, wywołane jakąś zewnętrzną lub wewnętrzną przyczyną, posiadające właściwą im treść oraz pełniące funkcję adaptacyjną⁷.

Rzecz w tym, że emocje estetyczne, które pojawiają się w kontakcie ze sztuką, posiadają cechy osobliwe i niespotykane wśród emocji podstawowych. Z drugiej strony otwarte pozostaje pytanie, na ile niektóre kluczowe własności emocji podstawowych odnoszą się w tym samym stopniu do emocji estetycznych. Oto, jak sądzę, zestaw najważniejszych kontrowersji i kwestii spornych na ten temat:

- Czy emocje estetyczne towarzyszące odbiorowi sztuki są biologicznymi przystosowaniami?
- Jaki jest udział czynników fizjologiczno-behawioralnych, a jaki czynników poznawczo-ocennych w emocjach wywoływanych przez sztukę?
- Jaki jest stosunek emocji estetycznych do emocji podstawowych?

Pierwsze z powyższych pytań dotyczy tego, czy doznania afektywne pojawiające się podczas oglądania obrazu malarskiego lub słuchania muzyki służą bezpośrednio przetrwaniu człowieka i czy pełnią, podobnie jak emocje podstawowe, funkcję przystosowawczą. Na pytania te nie da się łatwo odpowiedzieć choćby dlatego, że emocje tego typu już na pierwszy

⁷ Popularne przedstawienie historii badań nad emocjami w psychologii i neuro-naukach znaleźć można w książce J. LeDoux, *Mózg emocjonalny*, tłum. A. Jankowski, Poznań 2000, rozdz. I–IV. Systematyczną prezentację psychologicznych stanowisk i modeli zawiera tekst: K. Scherer, *Psychological Models of Emotion*, [w:] *The Neuropsychology of Emotion*, ed. J. Borod, Oxford 2000, s. 137–162. Przegląd podstawowych problemów i zagadnień teoretycznych dotyczących emocji znajduje się w pracy zbiorowej: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. Davidson, tłum. B. Wojciszke, Gdańsk 1999. O emocjach z punktu widzenia neuronauki por. np. *Cognitive Neuroscience of Emotions*, eds. R. D. Lane, L. Nadel, Oxford 2000.

rzut oka wydają się bardziej subtelne i stonowane niż emocje pojawiające się w codziennych sytuacjach. Sam Karol Darwin dostrzegał różnicę między nimi, gdy pisał na przykład o muzyce, że wzbudza w nas „różne emocje, chociaż nie te najbardziej dramatyczne, związane z przerażeniem, strachem czy wściekłością itd. Pobudza w nas łagodniejsze odczucia, jak czułość i miłość, które łatwo przechodzą w przywiązanie”⁸. Czy należy stąd wyciągnąć wniosek, że muzyka i emocje, jakie ona wywołuje, nie mają nic wspólnego z walką o przetrwanie? Darwin zaproponował nieco inne rozwiązanie. Postulował, aby traktować sztukę i uczucia jej towarzyszące jako pomocne w doborze płciowym – a nie bezpośrednio w doborze naturalnym – i szukał ich korzeni w rytuałach zalotów, zdobienia ciała, w rywalizacji o partnera i chwilach triumfu nad przeciwnikiem⁹.

Nie mniej kontrowersyjne wydaje się drugie z powyższych pytań. Chodzi w nim o to, czy w emocjach estetycznych – podobnie jak w przypadku naturalnych emocji, takich jak strach czy wściekłość – kluczową rolę odgrywa pobudzenie fizjologiczne. Zważywszy na wspomnianą powyżej „subtelność” odczuć towarzyszących sztuce, mogłoby się to wydawać wątpliwe. Być może więc to nie reakcje fizjologiczne i behawioralne, ale czynniki związane z poznawczą oceną i estetyczną ewaluacją są w tym przypadku kluczowe? Gdy podziwiamy obraz malarski, zamiast mobilizacji do walki pojawia się u nas zwykle pewien rodzaj bierności motorycznej („stajemy przed obrazem jak wryci”), dzięki czemu możemy w spokoju kontemplować, podziwiać i ocenić to dzieło sztuki. W ten sposób zyskujemy cenny czas na przykład na wychwycenie subtelności stylistycznych obrazu i zrozumienie jego symbolicznego przekazu. To natomiast pozwala nam na głębsze przeżycie dzieła sztuki i cieszenie się nim w pełni. Jest zatem prawdopodobne, że w przypadku emocji estetycznych pobudzenie fizjologiczno-behawioralne może być znacząco modyfikowane przez wpływ czynników poznawczych i związanych z oceną estetyczną.

Trzecie pytanie postawione powyżej dotyczyło z kolei tego, czy odczucia emocjonalne, takie jak podziw estetyczny czy zachwyt dziełem sztuki, dają się zredukować do emocji podstawowych, czy może przeciwnie, tworzą one osobną, autonomiczną klasę emocji. Na pytanie to nie sposób tak

⁸ K. Darwin, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, part II, New York 1902, s. 735.

⁹ Współczesną wersję tego stanowiska prezentuje Geoffrey Miller w książce *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka* (tłum. M. Koraszewska, Poznań 2004).

łatwo odpowiedzieć. Z jednej strony wśród emocji dnia codziennego występują takie odczucia, jak na przykład wstręt, który pojawia się w kontakcie z nieprzyjemnym zapachem, zepsutym jedzeniem bądź jakimiś budzącymi obrzydzenie przedmiotami. Możemy go również odczuwać wobec ludzi budzących odrazę moralną oraz w stosunku do estetycznej brzydoty. Z drugiej jednak strony istnieje wiele argumentów przemawiających za tym, że emocje estetyczne są afektami całkowicie „z innej półki” niż te, które są niezbędne w walce o przetrwanie. Nie można ich zredukować do emocji podstawowych, gdyż tworzą one osobną, autonomiczną klasę emocji. Przykładowo, według psychologów Klaus Scherera i Marcela Zentnera tak właśnie jest w przypadku emocji wywoływanych przez słuchanie muzyki. Wśród estetycznych emocji wywoływanych przez muzykę badacze ci wymieniają zachwyty, poczucie transcendencji, poczucie łagodności, nostalgię, wyciszenie, odczucie siły, rozbawienie, napięcie i smutek¹⁰.

2. W stronę dynamicznego i sytuacyjnego ujęcia emocji wywoływanych przez dzieło sztuki

Takie kontrastowo-porównawcze podejście do badania emocji estetycznych – realizowane głównie poprzez zestawianie ich z emocjami dnia codziennego – nie jest jedyną drogą zrozumienia ich specyfiki. Innym sposobem jest skoncentrowanie się na samych emocjach oraz pokrewnych reakcjach percepcyjnych i poznawczych doświadczanych podczas zetknięcia z bodźcami takimi jak obrazy, muzyka czy inne obiekty artystyczne. Przy tego typu podejściu można starać się odpowiedzieć na następujące pytania:

- Jakie obszary aktywności behawioralno-poznawczej podmiotu uruchamiane są podczas reakcji emocjonalnej na dzieło sztuki?
- Jak przebiega proces dynamicznego formowania, trwania oraz kulminacji reakcji emocjonalnej w kontakcie ze sztuką?
- Jakie warunki sytuacyjne i okoliczności muszą zostać spełnione, aby pojawiła się reakcja emocjonalna na sztukę?

Przejdźmy do próby bardziej systematycznego udzielenia odpowiedzi na te kluczowe kwestie.

¹⁰ Por. M. Zentner, D. Grandjean, K. Scherer, *Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement*, "Emotion" 2008, No. 8 (4), s. 507.

2.1 OBSZARY AKTYWNOŚCI BEHAVIORALNO-POZNAWCZEJ PODMIOTU PODCZAS KONTAKTU ZE SZTUKĄ. RÓŻNORODNOŚĆ EMOCJI ESTETYCZNYCH

Można pokusić się o wyodrębnienie trzech obszarów (*resp.* dziedzin, sfer) behawioralno-poznawczych, w których pojawiają się emocjonalne reakcje na sztukę¹¹. Rzecz w tym, że podziwiane dzieło może w bardzo różny sposób angażować behawioralnie i poznawczo słuchacza lub widza. Wiele zależy na przykład od tego, czy jest ono w stanie wywołać zmianę w parametrach fizjologicznych u odbiorcy (na przykład wzrost ciśnienia krwi, poziom wydzielanych do krwi hormonów), czy wywołuje u niego jakiś rodzaj aktywności motorycznej (na przykład w tańcu), lub wręcz przeciwnie – czy inicjuje stan absolutnej koncentracji podczas słuchania muzyki lub stan „krążenia myśli” podczas kontemplacji obrazu.

Po pierwsze, przyjmuję więc, że emocje mogą się pojawiać pod postacią bezpośrednich, zautomatyzowanych reakcji cielesnych, w odpowiedzi na niektóre bodźce dźwiękowo-akustyczne (jak na przykład głośny dźwięk, rytm, brzmienia dysonansowe) lub bodźce wizualne (na przykład intensywny kolor, układ plam barwnych na obrazie itd.). Przykładowo, według psychologa Johna Slobody „jeśli jesteśmy na koncercie orkiestry i muzyka jest bardzo głośna – bardzo głośno grają bębny – wtedy wszystko bezpośrednio oddziałuje na nasz organizm”¹². Te i podobne bodźce mogą wywołać u odbiorcy zarówno negatywne reakcje afektywne (na przykład drżenie ciała, oszołomienie, irytację, niepokój), jak i pozytywne (na przykład uczucie „gorąca”, odczucie zadowolenia, zaskoczenie). Reakcje tego typu nazywam *emocjami ucieleśnionymi*. W większości przypadków powstają one przy udziale autonomicznego układu nerwowego i struktur podkorowych, które mogą zostać pobudzone na przykład przez elementy struktury utworu muzycznego, parametry emisji głosu podczas śpiewu lub układy i dobór plam barwnych na obrazie malarskim¹³. Innymi

¹¹ Obszary te, wraz z pojawiającymi się w nich emocjami, wyróżniłem najpierw w odniesieniu do reakcji na muzykę. Por. P. Przybysz, *Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje*, [w:] *Neuroestetyka muzyki*, red. P. Podlipniak et al., Poznań 2013, s. 115–126.

¹² J. Sloboda, *Poznanie, emocje i wykonanie. Trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999, s. 44.

¹³ W artykule posługuję się zasadniczo prostymi przykładami, ilustrującymi oddziaływanie sztuk jednomodalnych na układ emocjonalny człowieka (malarstwo, muzyka), natomiast pomijam fenomen sztuk wielomodalnych (na przykład teatr, balet, kino), angażujących jednocześnie wiele zmysłów odbiorcy. Interesującym przypadkiem

mechanizmami odpowiadającymi prawdopodobnie za powstawanie tego typu emocji są warunkowanie klasyczne oraz zarażenie emocjonalne¹⁴. Warunkowanie może odpowiadać za to, że jakiś utwór muzyczny, w przeszłości wysłuchany w dramatycznych i smutnych okolicznościach, przy powtórnym odsłuchaniu wywoła niekontrolowaną reakcję emocjonalną, na przykład płacz. Z kolei mechanizm zarażenia emocjonalnego jest w stanie spowodować, że na widok naturalistycznych scen na obrazie Caravaggia odczujemy namiastkę cielesnych cierpień i przeżyć jego bohaterów¹⁵.

Drugim typem reakcji emocjonalnych na dzieło sztuki są takie reakcje, które towarzyszą intensywnej aktywności poznawczej odbiorcy sztuki nakierowanej na analizę struktury i formy dzieła. Emocje powstałe tą drogą nazywam *emocjami epistemicznymi*. Chodzi o przeżycia emocjonalne powiązane z pracą wyobraźni lub formułowaniem oczekiwań poznawczych w trakcie słuchania muzyki (na przykład spodziewaniem się akordu w określonym czasie, zauważeniem powtórzenia lub dopełnienia określonej frazy utworu) lub podczas oglądania obrazu malarskiego (na przykład podczas mimowolnego rozwiązywania zagadek percepcyjnych, analizy niuansów kompozycyjnych itd.). System emocjonalny pełni wówczas funkcje nagradzające wobec systemu poznawczego i dostarcza podmiotowi poczucia przyjemności podczas obcowania ze sztuką jako nagrody za realizację zadania poznawczego. W tym duchu Vilayanur Ramachandran i William Hirstein przyjmują, że przyjemność estetyczna jest wynikiem nieuświadomianej „nagradzającej” aktywności systemu emocjonalnego (układu limbicznego) za rozwiązywanie problemów i zagadek percepcyjnych napotkanych na obrazie malarskim¹⁶. Z kolei w obszarze psychologicznych badań nad percepcją muzyki wpływowa jest koncepcja, wedle której czynnikiem sprzyjającym pojawianiu się wrażeń emocjonalnych są antycypacje czynione podczas słuchania muzyki, na przykład wybiegające

są również emocje wywoływane przez literaturę, które jednak wymagałyby osobnego potraktowania ze względu na specyfikę tego medium (tj. językowe zapośredniczenie, temporalną strukturę, „budulcową” rolę pamięci i wyobraźni podczas odtwarzania w umyśle fabuły utworu).

¹⁴ Por. D. Berlyne, op. cit., rozdz. 8; por. P. Juslin, D. Vastfjall, *Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanism*, „Behavioral Brain Sciences” 2008, No. 31, s. 559–621.

¹⁵ Por. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, „TRENDS in Cognitive Sciences” 2007, No. 11 (5), s. 201–202.

¹⁶ V. Ramachandran, W. Hirstein, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, tłum. M. B. Florek, P. Przybysz, [w:] *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006, s. 327–364.

naprzód oczekiwania wobec dalszego przebiegu muzycznego, kontynuacji linii melodycznej, pojawienia się akordu w określonym czasie itd. Według klasyka tego ujęcia, słynnego muzykologa Leonarda Meyera, kompozytor lub wykonawca utworu muzycznego może ingerować w oczekiwania muzyczne słuchacza i wywołać u niego na przykład emocję zaskoczenia¹⁷.

Trzecim wyróżnionym przeze mnie typem emocji towarzyszących odbiorowi sztuki są *emocje asocjacyjno-kontekstowe*. Rzecz w tym, że słuchanie muzyki lub oglądanie rzeźb czy obrazów może wywołać u odbiorcy różne skojarzenia pamięciowe lub wyobrażeniowe, które skierują jego uwagę na przedmioty, ludzi, zdarzenia czy idee należące do sfery poza-estetycznej, poza obszarem sztuki. Obrazy Zdzisława Beksińskiego mogą popchnąć nasze myślenie w kierunku refleksji o kruchości życia, umieraniu, i spowodować pojawienie się uczucia żalu czy smutku. Natomiast odśpiewanie hymnu narodowego może wzbudzić patriotyczne uniesienie. Istnieje prawdopodobnie wiele różnych mechanizmów umysłowych zawiadujących takim przekierowywaniem uwagi i skojarzeń na sferę poza-estetyczną¹⁸. Przyczyniają się one między innymi do pojawienia się odpowiedniego nastroju oraz ukierunkowują podczas kontaktu ze sztuką na sferę życia codziennego, wskutek czego obok emocji typowo estetycznych mogą pojawić się również emocje dnia codziennego, na przykład smutek czy strach.

2.2. DYNAMIKA EMOCJI ESTETYCZNYCH. W STRONĘ MODELU PROCESU EMOCJONALNO-ESTETYCZNEGO

Innym kluczowym problemem jest to, jak przebiega trajektoria wewnętrznej zmiany i narastania emocjonalnego podczas percepcji i w trakcie podziwiania sztuki. Proponuję przyjąć, że oglądanie obrazu malarskiego czy słuchanie muzyki wywołuje w odbiorcy całą serię różnorodnych i stopniowo rozwijających się stanów emocjonalnych towarzyszących percepcji i ocenianiu estetycznemu.

Holistyczne i dynamiczne podejście do emocji estetycznych, które tu rozwijam, zainspirowane zostało kilkoma wcześniejszymi koncepcjami o podobnym charakterze. W pierwszym rzędzie należy przywołać sformułowaną w języku fenomenologicznym koncepcję przeżyć estetycznych

¹⁷ Por. L. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Warszawa 1974; por. D. Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge Mass. 2006.

¹⁸ Przykładowo, Leonard Meyer wskazywał w tym przypadku na mechanizm „zorganizowanych kulturowo skojarzeń” („konotacji”), por. L. Meyer, op. cit., s. 313.

towarzyszących odbiorowi sztuki, zaproponowaną przez Romana Ingardena¹⁹. Ingarden wielokrotnie podkreśla, że kontemplatywno-emocjonalne przeżycie estetyczne tylko pozornie jest „chwilowe i stosunkowo proste”. W rzeczywistości jest „długim” i „skomplikowanym” procesem, w którego poszczególnych fazach pojawiają się „emocja wstępna”, „druga faza emocji” oraz „faza kulminacyjna”²⁰. W sposób analogiczny do Ingardenowskiego naturę emocji estetycznych próbują wyjaśnić Andrzej Klawiter i Dawid Wiener²¹. Przedstawiona przez nich koncepcja jest reinterpretacją i rozszerzeniem Ingardenowskich pomysłów dotyczących udziału emocji w odbiorze sztuki. Autorzy podkreślają jednak antycypacyjną (tj. opartą na pojęciu oczekiwań) naturę emocji estetycznych i wskazują na szereg kognitywnych mechanizmów wchodzących w skład procesu emocjonalno-estetycznego²². Z kolei w obszarze neuroestetyki muzyki ujęcie emocji estetycznych jako dynamicznej kaskady procesów afektywno-poznawczych zaproponowali Elvira Brattico, Brigitte Bogert i Thomas Jacobsen²³. Ich celem było opisanie – na podstawie przeprowadzonych wcześniej badań i eksperymentów – neuronalnej chronometrii doświadczenia estetycznego towarzyszącego słuchaniu muzyki. Również w ich ujęciu emocja estetyczna nie jest odosobnionym, pojedynczym doświadczeniem emocjonalnym, lecz kaskadą następujących po sobie w określonym porządku emocji, towarzyszącą doświadczeniu estetycznemu²⁴.

Wszystkie powyżej przywołane ujęcia charakteryzują się porzuceniem atomistycznego ujmowania emocji estetycznej jako pojedynczej, punktowej odpowiedzi układu afektywnego na bodziec i rozpatrywaniem jej w sposób „rozciągnięty” – tj. jako serii następujących po sobie stanów emocjonalnych, pojawiających się w poszczególnych fazach odbioru sztuki.

¹⁹ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 171–209. Według filozofa zarówno poznanie realnego przedmiotu w spostrzeżeniu zmysłowym, jak i tak zwane przeżycie estetyczne „to procesy czasowo rozciągnięte, które się rozwijają w wielorako określonych fazach, w których przebiegu dokonuje się zwykle wiele różnych od siebie aktów świadomych”.

²⁰ Ibidem, s. 182–184, 190–199.

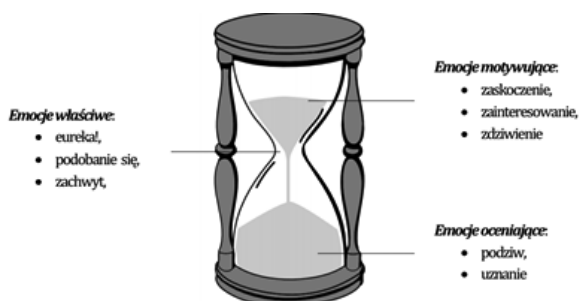
²¹ A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, nr 24 (1), s. 11–50.

²² Ibidem, s. 18–20.

²³ E. Brattico, B. Bogert, Th. Jacobsen, *Toward a Neural Chronometry for the Aesthetic Experience of Music*, „Frontiers in Psychology” 2013, No. 4, s. 206.

²⁴ Ibidem, s. 5–12.

Przedstawiana przeze mnie propozycja idzie w podobnym kierunku. Metaforą dość dobrze przybliżającą ten dynamiczny fenomen może być przyrównanie procesu emocjonalnego towarzyszącego odbiorowi sztuki do działania klepsydry (por. ryc. 1). Jak wiadomo, jej działanie polega na przesypaniu się piasku z górnej komory, poprzez przewężenie, do komory dolnej. Można sobie wyobrazić, że podobnie rzecz się ma z emocjami estetycznymi:



Ryc. 1. Metaforyczne przedstawienie procesu emocjonalnego towarzyszącego poznaniu dzieła sztuki. Wyróżniono trzy typy emocji estetycznych – motywujące, właściwe i oceniające – pojawiające się w określonym linearnym porządku w trakcie percepcji i poznania dzieła.

Źródło: opracowanie własne.

Pierwsza faza emocjonalnego pobudzenia ma miejsce zaraz po zetknięciu się z dziełem sztuki. Kontakt wzrokowy z obrazem malarskim lub usłyszenie utworu muzycznego powodują, że u odbiorcy pojawiają się emocje pod postacią „zaskoczenia”, „zainteresowania”²⁵ lub „zdziwienia” (por. ryc. 1, górna bańka klepsydry). Przykładowo, widz lub słuchacz może zostać zaskoczony strukturą dzieła sztuki lub elementami jego kompozycji, na przykład układem plam barwnych lub zestawem dźwięków, i może zareagować na taki bodziec zainteresowaniem. Jak się wydaje, rolą tej grupy pierwotnych emocji jest zmotywowanie organizmu do dalszej aktywności poznawczej nakierowanej na dzieło sztuki. Można przypuszczać, że wiele z tych początkowych stanów emocjonalnych ma charakter ucieleśniony i często przybierają one postać nieuświadomianych doznań.

²⁵ Według E. Tana „zainteresowanie” to coś więcej niż stan poznawczy. Jest ono „dominującą emocją w kontakcie z wszelkimi rodzajami sztuki” (E. Tan, op. cit., s. 165).

W kolejnej fazie organizm aktywnie angażuje się w rozwiązywanie problemów percepcyjnych i poznawczych rozpoznanych w dziele sztuki. Aktywność ta może, przykładowo, polegać na rozwiązywaniu zagadek percepcyjnych dostrzeżonych na obrazie lub podążaniu za rozwojem frazy muzycznej, czemu towarzyszy niekiedy przyjemne odczucie typu „aha!” (*resp.* „eureka!”). W efekcie pojawia się emocjonalne odczucie podobańca się lub zachwyty jako jeszcze nie w pełni uświadomiona namiastka oceny estetycznej i niewerbalna postać sądu estetycznego (por. ryc. 1, zwężenie pomiędzy bańkami). Emocje te można nazwać „emocjami właściwymi”, gdyż napędzają one poznawczą eksplorację dzieła sztuki oraz są rodzajem nagrody, jaką organizm otrzymuje za tego typu poznawczą aktywność. Przypuszczalnie mechanizmami, które generują tego typu emocje, są mechanizmy sterujące interakcjami pomiędzy systemem poznawczym a układem emocjonalnym, a same te emocje mają charakter epistemiczny.

Dopiero na końcu tego dynamicznego procesu wyłaniają się bardziej trwałe i stabilne odczucia emocjonalne względem samego dzieła sztuki lub jego twórcy, takie jak „podziw” czy „uznanie” (ryc. 1, dolna bańka w klepsydrze). Wywołać je może na przykład uświadomienie sobie wyjątkowości oglądanego dzieła sztuki choćby w porównaniu z wcześniejszymi osiągnięciami artysty lub w porównaniu z innymi dziełami należącymi do tego samego nurtu artystycznego lub stylu. Odczucia te mogą przybrać bardziej utrwaloną postać w trakcie refleksji nad dziełem sztuki i dzięki werbalnym ocenom dokonywanym w kategoriach „piękna”, „wyjątkowości” czy „nowatorstwa”.

Analogia do klepsydry, z której powyżej skorzystałem, była potrzebna, aby wydobyć i podkreślić temporalny charakter procesu emocjonalnego oraz wskazać na jego poszczególne fazy, następujące po sobie w określonym porządku. Uwypuklając aspekt emocjonalny, model ten zepchnął jednak na plan dalszy pozostałe aspekty odbioru sztuki. Wiadomo zaś, że obcowanie ze sztuką jest złożonym procesem, w skład którego wchodzi przynajmniej trzy cząstkowe subprocesy: (1) emocjonalny, (2) percepcyjno-poznawczy oraz (3) oceny estetycznej. Dopiero ich synchroniczna aktywność daje to, co nazywamy poznawczo-emocjonalnym przeżyciem estetycznym. Z tego też powodu należy obecnie przynajmniej wspomnieć o tym, jak system emocjonalny „współpracuje” z systemem percepcyjno-poznawczym oraz systemem oceny estetycznej w celu wygenerowania reakcji odbiorcy na sztukę.

I tak, jeśli chodzi o relację między systemem emocjonalnym a systemem percepcyjno-poznawczym (ad. 1 vs. 2), można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że emocje estetyczne pojawiają się jako rodzaj

„nagrody” (resp. „wzmocnienia”, „napędu”) na poszczególnych etapach aktywności percepcyjno-poznawczej. Jak trafnie ujął Helmut Leder: „emocja estetyczna zależy od subiektywnego powodzenia w zakresie przetwarzania informacji i jest często opisywana jako przyjemność lub szczęście, choć może mieć też postać negatywną w przypadku niesatysfakcjonującego przetwarzania”²⁶.

Przykładowo, sukces w dostrzeżeniu zarysu ludzkiej sylwetki w *Akcie schodzącym po schodach nr 2* Marcela Duchampa czy rozpoznanie symboliki obrazu Jana van Eycka *Zaślubiny Arnolfinich* może przynieść skutek w postaci premii emocjonalnej, często nieuświadomianej, jaką jest doznanie przyjemnego afektu, co może następnie skłonić organizm do dalszej percepcyjno-ewaluacyjnej eksploracji obrazu. Prawdopodobne jest, że w taki właśnie sposób system emocjonalny utwierdza i wzmacnia efekty aktywności modułów analizy percepcyjnej, integracji pamięciowej czy klasyfikacji i kategoryzacji cech bodźca estetycznego oraz mobilizuje system do dalszego zajmowania się nim. Z kolei zakłócenia i zaburzenia w efektywnym grupowaniu percepcyjnym, kojarzeniu czy klasyfikowaniu grup plam barwnych lub dźwięków skutkować będą stopniowym pojawieniem się negatywnego afektu – na przykład poirytowania, zniechęcenia – i mogą doprowadzić do wygaszenia zainteresowania bodźcem estetycznym.

O wiele mniej da się obecnie powiedzieć o tym, w jaki sposób system afektywny współpracuje z systemem oceny estetycznej (ad. 1 vs. 3). Podstawowym problemem jest w tym przypadku to, na ile oceny dokonywane w terminach „piękny/brzydki” (ocena estetyczna) lub „podooba się/nie podooba” (preferencja) są niezależne, a na ile zależą i pokrywają się z odczuciami emocjonalnymi wyrażanymi w terminach „przyjemny/nieprzyjemny” (odczucia emocjonalne).

Historycznie rzecz biorąc, próby zredukowania oceny estetycznej do uczucia przyjemności/przykrości lub wyprowadzenia poczucia piękna z odczucia emocjonalnego natrafiały zwykle na silny opór. Przykładowo, Eduard Hanslick w swoim klasycznym dziele *O pięknie w muzyce* (oryg. 1854/1885)

²⁶ H. Leder, B. Belke, A. Oeberst, D. Augustin, *A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements*, „British Journal of Psychology” 2004, No. 95, s. 502. Podejście to jest typowe dla większości współczesnych analitycznych i kognitywistycznych koncepcji estetycznych o charakterze obliczeniowym, zakładających, że percepcja i poznanie dzieła sztuki polega – podobnie jak w przypadku pozostałych rodzajów przedmiotów – na efektywnym przyswajaniu przez podmiot porcji informacji wydobywanej z bodźca (*successful assimilation of art information*).

ostro krytykuje tych, którzy chcieliby piękno muzyczne interpretować w kategoriach afektywno-uczuciowych. Według Hanslicka piękno jest podstawową kategorią estetyczną, a uczucie (emocja) jest kategorią pomocniczą. Piękny przedmiot nie dlatego jest piękny, że ktoś doznaje podczas jego oglądania przyjemnych uczuć, z drugiej strony – przedmiot pozostanie piękny nawet wtedy, gdy u nikogo nie wzbudzi żadnych uczuć²⁷.

Jednak we współczesnej neuroestetyce oraz psychologii sztuki często pojawiają się stanowiska redukcjonistyczne, które ludzkie poczucie piękna wywodzą z poczucia przyjemności i atrakcyjności²⁸ lub ewentualnie – co jest bardziej wiarygodne – z połączenia aktywności emocjonalnej i poznawczej. Przykładowo, Vilayanur Ramachandran i William Hirstein w tekście *Nauka wobec zagadnienia sztuki*²⁹ zdają się zakładać, że ocena estetyczna w kategoriach piękna/brzydoty jest generowana jako wypadkowa aktywności systemu poznawczego (por. prawa przetwarzania bodźca estetycznego) i nieuświadomianej nagradzającej aktywności systemu emocjonalnego (aktywność układu limbicznego). System emocjonalny pełni tu funkcje nagradzające wobec systemu poznawczego, a poczucie przyjemności jest bezpośrednim psychologicznym wskaźnikiem (markerem) piękna.

Z kolei we wspomnianym wcześniej modelu Ledera stosuje się rozwiązanie pośrednie i bardziej umiarkowane. Z jednej strony podkreśla się w nim różnice pomiędzy emocją estetyczną a oceną estetyczną (*resp.* sądem estetycznym). Emocja estetyczna jest efektem ubocznym (*by-product*) przetwarzania informacji na kolejnych etapach aktywności percepcyjno-poznawczej, natomiast ocena estetyczna jest przede wszystkim wynikiem aktywności wyższych etapów przetwarzania związanych z poznaniem eksperckim, dostrzeganiem mistrzostwa i ewaluacją dzieła w kategoriach stylistycznych³⁰. Z drugiej strony nie ma jednak mowy o ostrym przeciwstawianiu sobie emocji estetycznej i oceny estetycznej, gdyż są one stadiami tego samego procesu doświadczenia estetycznego.

²⁷ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, Warszawa 1903, s. 17–18. Antyemotywistyczne stanowisko Hanslicka jest wariantem jego absolutyzmu w sprawie znaczenia w muzyce, czyli poglądu, według którego utwór muzyczny nie odnosi się ani do świata zewnętrznego, ani do wnętrza artysty, lecz jest dziełem autonomicznym, definiowanym jako system wewnątrzmuzycznych odniesień. W tym rozumieniu absolutystą estetycznym był również Igor Strawiński. Por. np. P. Przybysz, *Muzyka a emocje*, „Avant” 2013, nr IV (3), s. 327–349.

²⁸ A nawet zrównują jedno z drugim.

²⁹ V. Ramachandran, W. Hirstein, op. cit., s. 327–364.

³⁰ H. Leder, B. Belke, A. Oeberst, D. Augustin, op. cit., s. 499–501.

Rozwiązanie, jakie sam przyjmuję w tym punkcie, zbliżone jest do tego ostatniego i zakłada, że system emocjonalny pozostaje w ciągłej interakcji z systemem poznawczym i systemem oceny estetycznej. Afekty, które pojawiają się na poszczególnych etapach przetwarzania informacji o dziele sztuki (por. ryc. 1), mają wpływ na kierunek jego eksploracji i poznania, jak chociażby w przypadku emocji motywujących, takich jak zdziwienie czy zainteresowanie. Emocje dostarczają również nagrody systemowi poznawczemu, co ma miejsce na przykład w przypadku pojawienia się przyjemnego odczucia zachwytu, gdy odbiorca sztuki odkrywa rozwiązania kompozycyjne lub stylistyczne zastosowane przez artystę. Z kolei ocena estetyczna pojawiająca się w trakcie procesu poznania dzieła sztuki kształtuje się stopniowo, aż w końcu przybiera świadomą i wyrażalną językowo postać na jego finalnym etapie, gdy pojawiają się emocje oceniające, takie jak podziw lub uznanie, towarzyszące świadomej ewaluacji estetycznej dzieła sztuki.

2.3. SYTUACYJNOŚĆ PRZEŻYĆ TOWARZYSZĄCYCH SZTUCE

Nie zawsze i nie w każdych okolicznościach opisany powyżej proces emocjonalno-estetyczny może się pojawić. Bywają sytuacje, gdy obraz malarski lub utwór muzyczny nie robią na nas wrażenia i nie wywołują pobudzenia emocjonalnego. Interesujące są też całkiem częste przypadki, gdy na przykład słuchana w samochodzie muzyka lub rytmy, które prowokują nas do tańca, wywołują niepełną kaskadę emocji, tzn. wzbudzają zainteresowanie lub zachwyt, ale już nie podziw czy uznanie. Okoliczność ta pokazuje, że zaproponowany w poprzednim punkcie model kaskady emocjonalnej jest pewnego typu „idealizacją rzeczywistości” – jest możliwy do spełnienia jedynie w szczególnych warunkach, które nie zawsze zachodzą. Warto zatem spróbować wskazać warunki sprzyjające pojawieniu się przeżyć estetycznych.

Propozycję, z której chciałbym w tym miejscu skorzystać i która idzie w takim właśnie kierunku, przedstawili Nico Frijda i Louise Sundararajan³¹. Według tych autorów odbiorowi sztuki mogą niekiedy towarzyszyć

³¹ Por. N. Frijda, L. Sundararajan, *Emotion Refinement. A Theory Inspired by Chinese Poetics*, „Perspectives on Psychological Sciences” 2007, No. 2 (3), s. 227–241. Do tej koncepcji odwołuję się również w: P. Przybysz, *Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje*, op. cit., s. 127–129.

wyrafinowane emocje (*refined emotions*³²), co wiąże się z wystąpieniem szczególnych okoliczności towarzyszących percepcji i poznawaniu sztuki. Okoliczności te to:

Oderwanie – właściwe przeżywanie sztuki wymaga nabrania emocjonalnego dystansu wobec codziennych trosk i mentalnego oderwania się do zdarzeń rozgrywających się w świecie realnym. Dzięki temu możemy skoncentrować uwagę na bodźcu estetycznym i zainteresować się nim odpowiednio.

Wycofanie – podczas kontaktu ze sztuką następuje często zaniechanie lub porzucenie działań, głównie o charakterze użytkowym i manipulacyjnym. Ma to na przykład miejsce, gdy przyglądamy się w skupieniu obrazowi czy rzeźbie³³.

Refleksyjność – w warunkach ukształtowanych przez dwie powyższe okoliczności pojawia się szansa na bardziej uważne słuchanie lub oglądanie dzieła sztuki, dzięki czemu organizm jest w stanie rozpoznać jego kompozycyjne lub treściowe warstwy. Dodatkowo, dzięki refleksyjności pojawia się wyraźniejsza świadomość doznań, jakie niesie sztuka. Dzięki temu słuchanie muzyki lub oglądanie obrazów wiąże się nie tylko z przyjemnością estetyczną, ale też ze świadomością doznawanej przyjemności.

Delektowanie się – skupienie się na słuchaniu lub oglądaniu dzieła pozwala na jego „smakowanie”. Umożliwia w końcu pojawienie się zachwyty nad dziełem sztuki i uznania dla kompozytora lub malarza.

Wymienione okoliczności sprzyjające powstawaniu wyrafinowanych doznań estetycznych tworzą, moim zdaniem, zbiór zewnętrznych (oderwanie, wycofanie) oraz wewnętrznych (refleksyjność, delektowanie się) warunków pojawienia się kaskady emocji estetycznych opisanej w pkt. 2.2. Równocześnie, jak sądzę, można je potraktować jako składowe całościowego procesu przeżycia estetycznego, w ramach którego emocje

³² Według Frijdy i Sundararajan nie tworzą one odrębnej klasy doznań afektywnych, lecz są jedynie nieco innym sposobem doświadczania emocji podstawowych.

³³ Za kontrprzykład dla tego warunku można uznać przeżywanie muzyki, któremu towarzyszy często motoryka ciała (taniec, wystukiwanie rytmu) lub nawet wykonywanie codziennych czynności (na przykład słuchanie muzyki przy goleniu). Sądzę jednak, że tak zwane uważne słuchanie muzyki również wymaga częściowego przynajmniej spełnienia tego warunku.

estetyczne są jedynie jednym z elementów. Oderwanie się od spraw dnia codziennego i wycofanie się z manipulowania przedmiotami użytkowymi umożliwia skupienie się, zainteresowanie i zaciekawienie dziełem sztuki. Z kolei dzięki postawie refleksyjnej i delektowaniu się łatwiejsze jest dostrzeżenie rozwiązań kompozycyjnych, formalnych i treściowych, jakimi posłużył się artysta, lub porównanie ich w pamięci z innymi dziełami, dzięki czemu może się pojawić zachwyt lub uznanie dla jego twórczości.

Jak już wspominałem, okoliczności te nie zawsze jednak zachodzą i również z tego względu w pełni estetyczne doświadczanie emocjonalne sztuki jest często dość ograniczone. Niekiedy zamiast emocji o charakterze typowo estetycznym muszą nam wystarczyć emocje asocjacyjno-kontekstowe – na przykład sentymentalny smutek, patriotyczne uniesienie – które wywołuje w nas sztuka i które pojawiają się, gdy kontekst społeczny lub osobisty zaczyna ingerować we właściwe przeżywanie estetyczne.

Art and Emotions. Towards a Dynamic and Situational Approach to Aesthetic Emotions

Abstract

The aim of the paper is to propose a dynamic and situational approach to aesthetic emotions. At the starting point I compare the nature and functions of aesthetic emotions and basic emotions. Then I distinguish three areas of behavioral and cognitive activity of the recipient of art, and I assign to them the three types of emotions, i.e. embodied emotions, epistemic emotions, and contextual and emotive emotions. Next, I propose a metaphorical model illustrating how aesthetic emotions emerge dynamically within the emotional cascade. At the end of the article, I focus on the situational conditions in which a full emotional aesthetic experience can emerge.

Keywords

aesthetic emotions, aesthetic emotions vs. basic emotions, aesthetics, neuroaesthetics, aesthetic experience

Bibliografia

1. Berlyne D., *Aesthetics and Psychobiology*, New York 1971.
2. Bratiico E., Bogert B., Jacobsen Th., *Toward a Neural Chronometry for the Aesthetic Experience of Music*, "Frontiers in Psychology" 2013, No. 4.
3. *Cognitive Neuroscience of Emotions*, eds. R. D. Lane, L. Nadel, Oxford 2000.
4. Collingwood R. G., *The Principles of Art*, London 1938.
5. Darwin K., *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, part II, New York 1902.

6. Freedberg D., Gallese V., *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, "TRENDS in Cognitive Sciences" 2007, No. 11 (5).
7. Frijda N., Sundararajan L., *Emotion Refinement. A Theory Inspired by Chinese Poetics*, "Perspectives on Psychological Sciences" 2007, No. 2 (3), s. 227–241.
8. Frijda N., *The Emotions*, Cambridge 1986.
9. Hanslick E., *O pięknie w muzyce. Studjum estetyczne*, Warszawa 1903.
10. Huron D., *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge Mass. 2006.
11. Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
12. Juslin P., Vastfjall D., *Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanism*, "Behavioral Brain Sciences" 2008, No. 31, s. 559–621.
13. Klawiter A., Wiener D., *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, nr 24 (1), s. 11–50.
14. Leder H., Belke B., Oeberst A., Augustin D., *A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements*, "British Journal of Psychology" 2004, No. 95.
15. Meyer L., *Emocje i znaczenie w muzyce*, Warszawa 1974.
16. Miller G., *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, tłum. M. Koraszewska, Poznań 2004.
17. *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. Davidson, tłum. B. Wojciszke, Gdańsk 1999.
18. Peretz I., Zatorre R., *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford 2003.
19. Przybysz P., *Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje*, [w:] *Neuroestetyka muzyki*, red. P. Podlipniak et al., Poznań 2013, s. 95–140.
20. Przybysz P., *Muzyka a emocje*, „Avant” 2013, nr IV (3), s. 327–349.
21. Ramachandran V., Hirstein W., *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, tłum. M. B. Florek, P. Przybysz, [w:] *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, red. A. Klawiter, W. Dziarnowska, Poznań 2006, s. 327–364.
22. Scherer K., *Psychological Models of Emotion*, [w:] *The Neuropsychology of Emotion*, ed. J. Borod, Oxford 2000, s. 137–162.
23. Silva P., *Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion*, "Review of General Psychology" 2005, No. 9 (4), s. 342–357.
24. Sloboda J., *Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings*, "Psychology of Music" 1991, No. 19, s. 110–120.
25. Sloboda J., *Poznanie, emocje i wykonanie. Trzy wykłady z psychologii muzyki*, Warszawa 1999.
26. Tan E., *Emocje a sztuka*, [w:] *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J. Haviland-Jones, Gdańsk 2005, s. 160–178.
27. Zeki S., *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford Press 1999.
28. Zentner M., Grandjean D., Scherer K., *Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement*, "Emotion" 2008, No. 8 (4), s. 494–521.