

Bohdan Dziemidok

Główne kontrowersje estetyki współczesnej

Projekt okładki i stron tytułowych

EDWIN RADZIKOWSKI

Ilustracja na okładce

Pablo Picasso *Panny z Awinionu*, 1907

Fot. Archiwum WN PWN

Redaktor

MONIKA BIELSKA-ŁACH

Redaktor techniczny

TERESA SKRZYPKOWSKA

Copyright © by

Wydawnictwo Naukowe PWN SA

Warszawa 2002

ISBN 978-83-01-13904-9

Wydawnictwo Naukowe PWN SA

02-676 Warszawa, ul. Postępu 18

tel. 022 69 54 321; faks 022 69 54 031

e-mail: pwn@pwn.com.pl; www.pwn.pl

Wydawnictwo Naukowe PWN SA

Wydanie I – 1 dodruk

Arkuszy drukarskich 20,75

Skład Millroy

Druk ukończono w marcu 2009 r.

Druk i oprawa: Cyfrowe Centrum Druku i Fotografii
w Bydgoszczy

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
<hr/>	
CZEŚĆ I	
W KRĘGU ROZWAŻAŃ METAESTETYCZNYCH	
<hr/>	
Rozdział 1 PRZEDMIOT, TRUDNOŚCI I PERSPEKTYWY ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ	16
Rozdział 2 SPÓR O NORMATYWNE PODSTAWY ESTETYKI	26
<hr/>	
CZEŚĆ II	
DYSKUSJE WOKÓŁ ISTOTY SZTUKI	
<hr/>	
Rozdział 3 EMOCJONALISTYCZNE TEORIE SZTUKI	36
Rozdział 4 FORMALIZM ARTYSTYCZNY. OSIĄGNIĘCIA I SŁABOŚCI FORMALIZMU ARTYSTYCZNEGO	54
Rozdział 5 PERCEPTUALIZM ESTETYCZNY. EMPIRYSTYCZNY NURT W AMERYKAŃSKIEJ ANALITYCZNEJ FILOZOFII SZTUKI	75
Rozdział 6 ANTYESENCJALIZM. CZY MOŻLIWA I POTRZEBNA JEST FILOZOFICZNA TEORIA SZTUKI?	107

Rozdział 7	
INSTYTUCJONALNA TEORIA SZTUKI	129

Rozdział 8	
SPÓR O ESTETYCZNĄ NATURE SZTUKI	148

CZĘŚĆ III

SPÓR O KATEGORIE ESTETYKI ORAZ NATURE ZJAWISK ESTETYCZNYCH I ARTYSTYCZNYCH

Rozdział 9	
KATHARSIS JAKO KATEGORIA ESTETYCZNA	180

Rozdział 10	
SPÓR O POSTAWĘ ESTETYCZNĄ. CZY POSTAWA ESTETYCZNA JEST WARUNKIEM PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO?	236

Rozdział 11	
O WARTOŚCIOWANIU I PRZEŻYWANIU DZIEŁA SZTUKI. CZY PRZEŻYCIE ESTETYCZNE JEST KONIECZNYM WARUNKIEM WARTOŚCIOWANIA ESTETYCZNEGO?	261

Rozdział 12	
O POTRZEBIE ODRÓŻNIANIA ARTYSTYCZNEGO I ESTETYCZNEGO WARTOŚCIOWANIA SZTUKI	278

Rozdział 13	
DEESTETYZACJA SZTUKI I ESTETYZACJA ŻYCIA CODZIENNEGO. KWESTIA ZASPOKAJANIA PODSTAWOWYCH POTRZEB ESTETYCZNYCH W KULTURZE POSTMODERNISTYCZNEJ	301

Postscriptum	
PERSPEKTYWY ESTETYKI I FILOZOFII SZTUKI	312

NOTA BIBLIOGRAFICZNA	320
----------------------	-----

INDEKS OSÓB	322
-------------	-----

INDEKS RZECZOWY	328
-----------------	-----

CONTENTS	331
----------	-----

WSTĘP

Choć estetyka jako wyodrębniona dyscyplina teoretyczna ukształtowała się dopiero na przełomie XVIII i XIX w., to filozoficzna refleksja estetyczna ma w Europie znacznie dłuższą historię, bo należy do ważnych wątków myśli Platona i Arystotelesa. U obu tych filozofów jednak rozważania na temat sztuki i dywagacje na temat piękna nie wiążą się ze sobą. Połączenie tych dwóch wątków (zainicjowane przez Charlesa Batteux w połowie XVIII w. przez wprowadzenie pojęcia „sztuk pięknych”) dokonano się na dobre w klasycznej filozofii niemieckiej XIX w. Estetyka od początku była dyscypliną wielce kontrowersyjną i dotąd nie utraciła tego charakteru. Sądzę więc, że tytuł książki oddaje trafnie nie tylko jej zawartość, lecz również charakter tej dyscypliny. Kontrowersyjność estetyki ujawnia się nie tylko przy rozstrzyganiu podstawowych kwestii, takich jak: np. natura piękna, przeżycia estetycznego, sposób istnienia wartości estetycznych dzieł sztuki i twórczość artystyczna, definiowalność sztuki, jej funkcją w życiu ludzkim, uzasadnialność i weryfikowalność wartościowania sztuki itp. Wątpliwości i kontrowersje dotyczą statusu samej estetyki jako dyscypliny badawczej oraz potrzeby i sensowności jej uprawiania oraz jej miejsca wśród innych dyscyplin filozoficznych i jej relacji wzajemnych z krytyką artystyczną i innymi naukami o sztuce.

Co ciekawe, wątpliwości i zastrzeżenia wobec estetyki zgłaszają nie tylko reprezentanci innych nauk o sztuce i innych dyscyplin filozoficznych. Wątpliwości takie periodycznie ujawniają przede wszystkim sami

estetycy, co pewien czas mówią oni o kryzysie lub zmierzchu swej dyscypliny.

Dość popularne jest np. przeświadczenie, że estetyka należy do najbardziej peryferyjnych dyscyplin filozoficznych, nie podejmuje bowiem zasadniczych problemów filozofii („żeruje” na ustaleniach innych ważniejszych dyscyplin filozoficznych takich jak: epistemologia, ontologia, metodologia oraz filozofia kultury i języka) i uprawiana jest w sposób anachroniczny, właściwy spekulatywnej filozofii XX w. Inaczej zresztą rzekomo być nie może, bo kwestie piękna oraz wartości, przeżyć i ocen estetycznych nie poddają się rzetelnej, obiektywnej analizie. Dociekania estetyczne muszą mieć więc w sposób nieuchronny subiektywny i spekulatywny charakter. Zjawiska estetyczne bowiem to królestwo gustu, a w tej dziedzinie, jak sądzi się dość powszechnie, żadne naukowe analizy i ustalenia nie są ani możliwe, ani potrzebne. Niemożliwa jest również żadna rzeczowa i sensowna dyskusja, bo sądów gustu nie można ani dowodzić, ani kwestionować (*de gustibus non est disputandum*), w praktyce życiowej bowiem nie to się podoba, co jest piękne, lecz odwrotnie, piękne jest to, co się podoba.

Te sceptyczne i krytyczne opinie o estetyce są niestety częściowo uzasadnione zarówno przez historię dotychczasowej estetyki (właściwe jej były koncentracje zainteresowań badawczych przede wszystkim na pięknie i innych zjawiskach estetycznych oraz ambicje normatywne wobec sztuki), jak też przez faktyczną rozbieżność ocen i upodobań estetycznych. Obiekcje te przestają być, moim zdaniem, aktualne w konfrontacji z głównymi nurtami estetyki najnowszej.

Tradycyjna estetyka filozoficzna była krytykowana bardzo ostro za spekulatywizm, mętność i normatywność przede wszystkim na gruncie anglosaskiej filozofii analityczno-lingwistycznej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Ta inspirowana głównie przez pisma późnego Wittgensteina (*Philosophical Investigations*) krytyka była w znacznej mierze uzasadniona, nie doprowadziła jednak wcale do „śmierci” estetyki. Wręcz przeciwnie nawet, nastąpiła bowiem jej swoista nobilitacja i odrodzenie. Estetyka współczesna uprawiana nie jako filozofia piękna, lecz jako filozofia sztuki, stała się przedmiotem zainteresowania wielu wybitnych filozofów XX w. (T. W. Adorno, A. Danto, J. Derrida, J. Dewey, M. G. Gadamer, N. Goodman, J. Habermas, R. Ingarden, J. F. Lyotard,

J. Margolis, M. Merleau-Ponty, J. P. Sartre, P. Strawson, G. Valtimo i inni), bo dostrzegli oni, że dociekania filozoficzne nad sztuką pozwalają dostrzec w nowym świetle i lepiej zrozumieć wiele istotnych problemów epistemologii, ontologii, aksjologii, filozofii języka i filozofii kultury. Okazało się, że można uprawiać filozofię sztuki unikając normatywizmu, spekulatywizmu i nadmiernej metafizyczności.

Filozofia sztuki może być uprawiana w różny sposób. To znaczy, może być uprawiana tak, że chodzi w niej bardziej o filozofię niż o sztukę, może też być tak uprawiana, że bardziej chodzi w niej o sztukę niż o filozofię. Najlepiej byłoby oczywiście, gdyby chodziło o jedno i drugie, i w zasadzie wszyscy do tego zmierzają, choć nie wszystkim to się udaje.

Sadzę jednak, że uprawianie filozofii sztuki w sposób preferujący filozofię, to znaczy taki, że nie tyle chodzi o poznawanie natury sztuki, ile o rozstrzyganie problemów filozoficznych inspirowanych przez sztukę, jest całkiem uzasadnione, jeśli powstające w rezultacie dociekania i prace są wartościowe pod względem filozoficznym. Naukowcy zajmujący się estetyką czy filozofią sztuki narażeni są jednak dość często na nieporozumienia i nieuzasadnione pretensje. Stawia się im często wymagania inne niż filozofom specjalizującym się w pozostałych dyscyplinach filozoficznych. Jeśli ktoś zajmuje się filozofią moralności, nie rozumianą normatywnie, to nie oczekuje się od niego, by jego prace umoralniały czytelników. Natomiast od estetyków wymaga się niekiedy, by uprawiali swoją dyscyplinę w jakiś szczególnie estetyczny sposób. Jeśli piszą o pięknie czy innych wartościach estetycznych, to czytelnicy ich prac powinni doznawać estetycznej satysfakcji, a gdy piszą o komizmie, to powinni to robić w sposób dowcipny lub przynajmniej żartobliwy.

Współczesna filozofia sztuki wolna jest od normatywistycznych skłonności i nie ogranicza wolności twórczej ani nie krępuje rozwoju sztuki. Jest ona wielce tolerancyjna i życzliwie otwarta wobec najbardziej śmiałych i kontrowersyjnych propozycji artystycznych, wystrzega się nie tylko normatywizmu, lecz nawet wartościowania. Jest natomiast ustawicznie skłonna do samokrytycznej metarefleksji. Można przypuszczać nawet, że czasami nadmiernie ogranicza swe prawa do wyrażania wątpliwości i ocen, zmniejszając przez to swą przydatność społeczną. Odbiorcom sztuki najnowszej potrzebne są bowiem nie tylko opisy i klasyfikacje współczesnej twórczości artystycznej, lecz również kryteria pozwalające odróżnić war-

tościowe dokonania artystyczne od produktów pseudoartystycznych. W szczególności odbiorcy najnowszej twórczości awangardowej mają uzasadnione wątpliwości, czy wszystkie propozycje i eksperymenty artystyczne mogą być uznane za dzieła sztuki. Czują się oni często zdezorientowani i zagubieni i mają prawo oczekiwać pomocy ze strony estetyki i krytyki artystycznej.

Mimo wszystkich radykalnych przeobrażeń cywilizacji współczesnej, sztuka nie przestała być ludziom potrzebna. Ani najnowsza technologia produkcyjna, ani największe osiągnięcia naukowe, ani niebywale rozwinięte środki masowego przekazu nie są w stanie zastąpić człowiekowi intymnego twórczego i odbiorczego kontaktu ze sztuką. Sztuka nie przestała kształtować stosunku człowieka do świata, pomaga mu zrozumieć innych ludzi i odmienne kultury, pobudza do refleksji i działania, dostarcza różnorodnych przeżyć, rozwija inteligencję, wyobraźnię i wrażliwość emocjonalną, pomaga człowiekowi stać się człowiekiem i przetrwać najtrudniejsze chwile bez utraty człowieczeństwa.

Pierwsza część książki składa się z dwóch krótkich rozdziałów poświęconych rozważaniom metaestetycznym, tzn. takim zagadnieniom jak: przedmiot, zakres, metody, zadania i status poznawczy estetyki jako dyscypliny filozoficznej. O problemach tych traktuje rozdział pierwszy.

Rozdział drugi poświęcony jest charakterystyce aksjologicznej natury estetyki oraz kontrowersjom dotyczącym normatywistycznych założeń i skłonności tej dyscypliny. Uporczywie powtarzające się zarzuty normatywistycznych aspiracji estetyki, ograniczających swobodę twórczości artystycznej i narzucających określone sposoby odbierania i wartościowania dzieł sztuki były częściowo uzasadnione wobec niektórych nurtów tradycyjnej estetyki (np. neoklasycznej), utraciły jednak swą zasadność wobec współczesnej filozofii sztuki.

Druga część książki poświęcona jest sporom o rozstrzygnięcie dwóch fundamentalnych dla filozofii sztuki i powiązanych ze sobą problemów: pierwszy – kwestii istoty sztuki: czy mimo swej różnorodności i zmienności sztuka ma jakąś uniwersalną istotę?; drugi – kwestii estetycznej natury sztuki: czy uniwersalną cechą sztuki nie jest jej estetyczność, ujawniająca się w zdolności wzbudzania przeżyć estetycznych i zaspokajania potrzeb estetycznych oraz istotności i konstytutywności wartości estetycznych dla każdego dzieła sztuki?

Tylko przy pozytywnej odpowiedzi na pierwsze pytanie mają sens uporczywe próby wykrycia i określenia natury sztuki. W przeciwnym razie dążenie do tworzenia esencjalistycznych teorii sztuki (np. emocjonalizm, ekspresjonizm, formalizm itp.) nie mają najmniejszego sensu oparte są bowiem na błędnym założeniu (szukają tego czego nie ma) i nic dziwnego, że zakończyły się fiaskiem.

Trzeci i czwarty rozdział książki dotyczą są dwóch tradycyjnych, esencjalistycznych teorii sztuki: emocjonalizmu i formalizmu. Teorie te (występujące w różnych wersjach, wynikających z różnego rozumienia kluczowych kategorii oraz skrajnego lub umiarkowanego charakteru) zwracają uwagę na istotne aspekty sztuki, dlatego nie są pozbawione walorów. W obu przypadkach jednak nie mogą dać pełnej i wyczerpującej charakterystyki sztuki, redukują bowiem to skomplikowane zjawisko do jednego tylko istotnego aspektu, ignorując inne nie mniej ważne.

Piąty rozdział książki, prezentuje umiarkowaną wersję esencjalizmu jaką był perceptualizm estetyczny reprezentowany przez takich estetyków amerykańskich jak M. C. Beardsley, V. Aldrich i J. Stolnitz. Teoretycy ci zrezygnowali z prób uchwycenia i określenia istoty sztuki za pomocą jednej kategorii jak np.: forma, ekspresja czy mimesis. Nie mieli oni jednak wątpliwości, że istotą sztuki jest jej natura estetyczna, którą można wykryć i określić przy pomocy kategorii doświadczenia estetycznego. Doświadczenie to bowiem pozwala bezpośrednio uchwycić konstytutywne (definicyjne) cechy dzieła sztuki, którym są jego własności (jakości i wartości) estetyczne. Doświadczenie to jest też jedynym sprawdzianem i miernikiem wartości dzieła sztuki.

Perceptualizm estetyczny nie przyniósł oczekiwanych pozytywnych rezultatów poznawczych, w szczególności w konfrontacji z neoawangardą artystyczną atakującą paradygmat estetyczny dotychczasowej tradycyjnej sztuki.

Twórczość neoawangardowa wykazując nieprzydatność wszystkich dotychczasowych filozoficznych teorii sztuki, ich całkowitą bezradność teoretyczną wobec intensywnie i ustawicznie zmieniającej się praktyki artystycznej, była obok filozofii Ludwika Wittgensteina jednym z głównych źródeł inspiracji i przyczyn powstania w estetyce anglo-amerykańskiej antyesencjalizmu.

Antyesencjalizmowi, głoszącemu, że żadna filozoficzna teoria sztuki nie jest w ogóle możliwa i nie jest też nikomu potrzebna, poświęcony jest

szósty rozdział książki. Antyesencjalistyczna krytyka estetyki, zmierzająca faktycznie do likwidacji filozoficznej teorii przyczyniła się paradoksalnie do odrodzenia tej dyscypliny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Jedną z takich interesujących prób, uwzględniającą krytykę antyesencjalizmu jest instytucjonalna teoria sztuki George'a Dickiego, którego krytyczną prezentacją i analizą jest siódmy rozdział książki¹. Znaczenie tej teorii wykracza poza estetykę. Zygmunt Bauman w głośnym artykule pt. *Legislators and Interpreters* (1987) słusznie zauważa, że teoria ta jest nie tylko świadectwem śmierci estetyki normatywnej, lecz również i teoretyczną artykulacją, właściwej dla ponowoczesności, radykalnej zmiany pozycji filozofów z prawodawców w interpretatorów.

Ostatni rozdział drugiej części dotyczy sporu o estetyczną naturę sztuki. Rozdział ten stanowi nie tylko swoiste podsumowanie prezentowanych w tej części teorii, jest w pewnym sensie podsumowaniem dwóch i pół wieku sporów prowadzonych w estetyce i praktyce artystycznej o naturę sztuki, jej autonomię i wartości. W zakończeniu tego rozdziału przedstawione są w sposób systematyczny argumenty zwolenników i przeciwników koncepcji estetycznej natury sztuki.

Trzecia część książki poświęcona jest kontrowersjom dotyczącym podstawowych kategorii estetyki, wykorzystywanych przy charakteryzowaniu natury zjawisk estetycznych i artystycznych. W różnych okresach dziejów myśli estetycznej różne kategorie uznawane były za pojęcia kluczowe (*key concepts*) pozwalające rozszyfrować i określić naturę zjawisk artystycznych lub estetycznych.

W poszczególnych rozdziałach analizowane są tak ważne kategorie i kwestie estetyki jak: katharsis, postawa estetyczna, przeżywanie i wartościowanie dzieła sztuki, wartości estetyczne i artystyczne oraz potrzeby estetyczne i różne sposoby ich zaspokajania.

Antyczna estetyka wprowadziła do rozważań nad sztuką dwie kategorie, które dotąd nie utraciły swej aktualności, choć były one różnie rozumiane i wykorzystane przez teoretyków. Kategoriami tymi są: katharsis i mimesis.

¹ Por. Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1998, s. 295–296. Por. również A. Erjavec, *Aesthetics as philosophy*, „Filozofski Vestnik”, 2/1999, Ljubljana 1999, s. 16–17.

Dziewiąty rozdział książki poświęcony jest dyskusjom dotyczącym właśnie k a t h a r s i s. Ponad dwa tysiące lat teoretycy i historycy spierają się zarówno o rozumienie tego pojęcia przez samego Arystotelesa, jak też o to jak należy je odczytywać, by mogło być przydatne w dyskursie teoretycznym na temat sztuki i jej „magicznego” oddziaływania na odbiorców. Wybór katharasis i pominięcia mimesis uzasadniony był nie tyle merytorycznym przeświadczeniem o większej wartości, czy aktualności tej kategorii, ile subiektywnymi zainteresowaniami autora problematyką równowagi psychicznej oraz głębokim przekonaniem o terapeutycznych i profilaktycznych możliwościach sztuki pod tym względem.

Rozdział dziesiąty omawia spory o postawę estetyczną, która przez prawie dwa wieki (od Schopenhauera i Kanta do Ingardena), mimo jej różnorodnych interpretacji i określeń, uważana była za podstawową kategorię estetyki, pozwalającą precyzyjnie wyodrębnić i scharakteryzować sferę zjawisk estetycznych oraz trafnie określić na czym polega właściwy sposób przeżywania dzieła sztuki. Choć kategoria „postawy estetycznej” nie okazała się takim pojęciem kluczowym jak oczekiwało wielu estetyków, nie jest też jednak pojęciem pustym i „mitem estetycznym”, jak sugeruje to George Dickie. Kategoria ta może być bowiem częściowo przydatna w dociekaniach estetycznych, czego przekonująco dowiódł Ingarden.

Dwa następne, ściśle ze sobą powiązane rozdziały książki, są kontynuacją fundamentalnego sporu o estetyczną naturę sztuki oraz analizą równie fundamentalnej kontrowersji o sposób wartościowania dzieła sztuki. W sporze tym chodzi o ustalenie takiego sposobu wartościowania, który jest wartościowaniem sztuki jako sztuki właśnie i pozwala uchwycić wartości dla sztuki istotne i konstytutywne. W obu tych rozdziałach problemem istotnym jest relacja między przeżywaniem a wartościowaniem dzieła sztuki, a w szczególności kwestia: czy koniecznym warunkiem zasadnego i uprawnionego wartościowania dzieła sztuki jest swoiście estetyczne doświadczenie (przeżywanie) tego dzieła.

Przyjęte w książce (inspirowane przez Tatarkiewicza i Ossowskiego) wąskie rozumienie przeżyć i wartości estetycznych pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego koncepcje sprowadzające wartości artystyczne do wartości estetycznych są bezzasadne wobec propozycji artystycznych neoawangardy. Nie są też w stanie wy tłumaczyć i przewyciężyć trudności z wartościowaniem autentycznych i oryginalnych dzieł sztuki z jednej strony,

z drugiej zaś, ich, niekiedy bardzo efektownych pod względem estetycznym, lecz prawie bezwartościowych artystycznie kopii i fałszerstw. Przyjęcie proponowanej w książce koncepcji odróżniania wartości artystycznych i wartości estetycznych oraz wartościowania artystycznego i estetycznego pozwala wyjaśnić i przewyciężyć te kłopoty teoretyczne i metodologiczne.

Z koncepcji tej wynika też określone rozumienie potrzeb estetycznych człowieka, które mimo znacznej kulturowej, historycznej i osobniczej różnorodności i zmienności nie tracą swego uniwersalnego charakteru, nie przestają być istotne dla jednostki ludzkiej i społeczeństwa. Jeśli więc w jakiejś epoce twórczość artystyczna nie zaspokaja tych potrzeb w sposób pełny, to są one zaspokajane w sposób intensywny przez inne formy aktywności cywilizacyjnej (m. in. gospodarczej), jak to ma miejsce w naszych czasach. Tej problematyce poświęcony jest ostatni rozdział książki.

Polska estetyka XX w. wniosła znaczący wkład do estetyki współczesnej. Jednym z zadań jakie starałem się zrealizować pisząc tę książkę jest konfrontacja światowej estetyki współczesnej z polską myślą estetyczną XX w. i pokazania, jak wielu ustaleń i propozycji klasyków polskiej estetyki (Roman Ingarden, Stanisław Ossowski, Władysław Tatarkiewicz i Stefan Morawski) i podjętych przez nią problemów nie tylko nie utraciło swej aktualności, ale nawet antycypowało koncepcje, które stały się popularne w ostatnim trzydziestoleciu XX w.

Chciałbym serdecznie podziękować za cenne uwagi i sugestie recenzentom książki – Pani Profesor Jolancie Brach-Czainie i Panu Profesorowi Tadeuszowi Szkołutowi. Bardzo dziękuję także Paniom Redaktor Ewie Szlesińskiej-Ziach i Monice Bielskiej-Łach za cierpliwość i pomoc w rozwiązaniu kłopotliwych problemów wydawniczych i redakcyjnych.

Część I

W KRĘGU
ROZWAŻAŃ
METAESTETYCZNYCH

PRZEDMIOT, TRUDNOŚCI I PERSPEKTYWY ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ

Współcześnie przez estetykę rozumie się najczęściej dyscyplinę filozoficzną, która jest filozofią zjawisk estetycznych (przedmiotów, jakości, doświadczeń i wartości), bądź filozofią sztuki (twórczości, dzieła sztuki i jego odbioru), bądź filozofią szeroko rozumianej krytyki artystycznej (metakrytyka), bądź wreszcie jest dyscypliną, która zajmuje się, z filozoficznego punktu widzenia, łącznie tymi trzema powiązаныmi ze sobą dziedzinami.

Rozważania estetyczne są znacznie starsze niż sam termin. Historię estetyki zachodniej rozpoczyna się zazwyczaj od Platona. W jego pismach znaleźć można systematyczną refleksję na temat sztuki i spekulacje na temat piękna. Ani u Platona, ani u jego wielkiego ucznia Arystotelesa te dwa zasadnicze wątki estetyki nie łączą się ze sobą wcale.

Termin estetyka został zaproponowany i wprowadzony do filozofii dopiero w połowie XVIII w. przez niemieckiego filozofa Alexandra Gottlieba Baumgartena. Baumgarten, który był uczniem Christiana Wolffa, kontynuatora i kodyfikatora filozofii Leibniza, doszedł do wniosku, że system dyscyplin filozoficznych nie jest kompletny i wymaga uzupełnienia. Należy wprowadzić dyscyplinę równoległą do logiki, która jest nauką o poznaniu jasnym i wyraźnym (*the clear and distinct*), realizowanym za pośrednictwem intelektu. Tą nową nauką powinna być estetyka, czyli nauka o poznaniu jasnym i mętym (*the clear and confused*) realizowanym za pośrednictwem zmysłów. Pogląd ten wyraził Baumgarten po raz pierwszy w swojej dysertacji pt. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad*

poema pertinentibus (1735). Pomysł ten został przez niego zrealizowany 15 lat później w pracy pt. *Aesthetica*. Wbrew oczekiwaniom wynikającym z etymologii słowa, praca ta nie była poświęcona jednemu z działów teorii poznania, a mianowicie teorii poznania zmysłowego. Tematem pracy była teoria poezji (i pośrednio wszystkich sztuk wyzwolonych) jako formy poznania zmysłowego, dla którego głównym przedmiotem percepcji jest piękno. To połączenie tych dwóch wątków: refleksji nad sztuką i refleksji nad pięknem, zdeterminowało dalszy rozwój nowo powstałej dyscypliny filozoficznej. Było ono i jest źródłem zarówno jej sukcesów badawczych, jak też ustawicznych trudności teoretycznych i dylematów metodologicznych. To niewątpliwie wydarzenie historyczne, rozpoczynające nowy okres w rozwoju filozofii sztuki m.in. dlatego, bo zbiegło się w czasie z podsumowaniem długotrwałych poszukiwań wspólnego mianownika dla wszystkich sztuk wyzwolonych. Podsumowania tego dokonał francuski teoretyk sztuki Charles Batteux w swej książce *Traite les beaux arts réduit á un même principe* (1746). Uznał on, że wspólną cechą sztuk wyzwolonych jest właśnie właściwe im piękno, dlatego można je nazwać sztukami pięknymi. Nazwa estetyka nie przyjęła się od razu. Kant początkowo krytykował Baumgartena za brak konsekwencji i w *Krytyce czystego rozumu* (1781, 1787) przez estetykę transcendentálną rozumiał filozoficzną naukę o poznaniu zmysłowym. Już jednak w *Krytyce władzy sądu* (1790) zaczął używać terminu estetyka dla określenia rozważań o pięknie i sądach smaku. Tradycyjne rozumienie estetyki rozpowszechniło się w XIX w. w znacznym stopniu pod wpływem Hegla. Jego wykłady z filozofii sztuk pięknych (1820–1829) zostały wydane pośmiertnie pod tytułem *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835).

Próby stworzenia estetyki psychologicznej podejmowane są również w XX w. głównie przez przedstawicieli psychologii postaci (Rudolf Arnheim i Leonard Meyer) oraz psychologii głębi (Ernst Kris i Simon Lesser). W wieku XX pojawiły się również próby stworzenia estetyki matematycznej (George Birkhoff i Max Bense), informacyjnej (Abraham Moles), semiotycznej i semiologicznej (Charles Morris, Umberto Eco, Jurij Łotman), socjologicznej (Jean Marie Guyau, Pierre Francastel, Pierre Bourdieu, Janet Wolff). Na gruncie filozofii program stworzenia estetyki naukowej próbowali realizować Charles Lalo, Etienne Souriaue i Thomas Munro. Estetyka nie przestawała być jednak dyscypliną filozoficzną.

Na początku XX w. estetycy coraz więcej uwagi poświęcają metodologicznym trudnościom swej dyscypliny i zaczynają ustosunkowywać się do wątpliwości i zastrzeżeń zgłoszonych wobec jej statusu naukowego i sensowności jej uprawiania. W związku z tym na odnotowanie zasługują koncepcje Maxa Dessoira (*Aesthetic und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906) i Emila Utitza (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914), które nie przestały być aktualne i wciąż znajdują nowych zwolenników wśród estetyków. Teoretycy ci zaproponowali odróżnienie między estetyką a ogólną nauką o sztuce. Podkreślali, że zakresy tych dwóch dyscyplin krzyżują się, lecz nie pokrywają się: funkcje i wartości sztuki nie sprowadzają się do estetycznych, a walorami estetycznymi są obdarzone nie tylko dzieła sztuki, lecz również zjawiska naturalne i pozaartystyczne produkty człowieka. Uważali także, że ogólna nauka o sztuce różni się pod względem metodologicznym od estetyki i powinna się przekształcić w samodzielną naukę nie będącą działem filozofii, tak jak estetyka. Zresztą estetyka, koncentrując się na doświadczeniu estetycznym i wartościach estetycznych, powinna także wykroczyć poza granice filozofii i w znacznie większym stopniu niż dotąd korzystać z badań innych nauk, w szczególności zaś psychologii i socjologii.

Pierwszym estetykiem, który nie tylko usystematyzował obiekty wysuwane wobec estetyki, lecz również podjął próbę ich odparcia, był profesor uniwersytetu w Cambridge Edward Bullough. Uczynił to w roku 1907 w swych wykładach dla studentów Cambridge opublikowanych w tymże roku pt. *The Modern Conception of Aesthetics*. Uwagi krytyczne zgłaszane wobec estetyki podzielił Bullough na obiekty popularne i teoretyczne. W skrócie obiekty obu rodzajów można sprowadzić do następujących:

1) próby stworzenia teorii zjawisk tak indywidualnych, względnych, subiektywnych i zmiennych, jak piękno, efekty estetyczne i związane z nimi przyjemności i nieprzyjemności (*pleasure and displeasure*) są daremne i jałowe (*futile*). Zjawisk tych nie da się racjonalizować i zwerbalizować, można je tylko doświadczać;

2) definicje piękna i innych zjawisk estetycznych są zbyt abstrakcyjne i ogólnikowe, i w związku z tym są całkowicie bezużyteczne (*useless*), praktycznie nikomu niepotrzebne. One nikomu nie pomagają rozkoszować się pięknem i sztuką;

3) zarówno artystów jak i miłośników sztuki niepokoją i irytują ustalanie i narzucanie reguł twórczości i odbioru, i ujawniana przy tym absurdalna i bezczelna pedantyczność (*insolent pedantry*)¹.

Praca Bullougha była pierwszym „rachunkiem sumienia” przeprowadzonym w imieniu estetyki, podsumowującym rzeczywiste wewnętrzne, metodologiczne trudności dyscypliny i nie zawsze całkowicie uzasadnione, choć nie bezpodstawne, zastrzeżenia i obiekcje zgłaszane z zewnątrz. Właśnie praca Bullougha rozpoczęła, zdaniem Stefana Morawskiego, trzeci okres w dziejach estetyki, okres krytycznej samowiedzy własnego statusu badawczego, okres wzrostu autorefleksji metodologicznej². Kulminacyjnym momentem tego procesu było ukazanie się w roku 1954 sławnej antologii W. Eltona *Aesthetics and Language* oraz kontynuujących i rozwijających główne idee tej książki i nie mniej głośnych od niej artykułów estetyków amerykańskich: M. Weitz (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956) i W. E. Kennicka (*Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake?*, 1958). Wszystkie trzy prace inspirowane były przez myśl filozoficzną późnego Wittgensteina wyrażoną najpełniej w *Philosophical Investigations* (1953). W pracach tych poddano tradycyjną estetykę filozoficzną bardzo ostrej i gruntownej krytyce. Krytykowano ją zarówno za brak precyzji języka i mętność pojęciową, jak też za błędność przyjętych założeń teoretycznych i metodologicznych, ujawnioną przede wszystkim w nieudanych próbach stworzenia filozoficznej teorii sztuki. Fiasko dotychczasowych filozoficznych teorii sztuki wynikało w sposób nieuchronny właśnie z tych błędnych założeń. Opierając się na nich nie można osiągnąć pozytywnych rezultatów badawczych. Pierwszym z tych błędnych założeń było esencjalistyczne przeświadczenie o istnieniu jakiejś uniwersalnej natury sztuki, jej absolutnej istoty, której odkrycie i określenie jest głównym zadaniem estetyki. Tymczasem sztuka jest zjawiskiem chronicznie zmiennym, pozbawionym jakiegokolwiek uniwersalnej istoty, a pojęcia „sztuka”, „dzieło sztuki”, „przeżycie estetyczne” itp. są w związku z tym pojęciami otwartymi (M. Weitz) i dlatego niedefiniowalnymi. Po drugie, przedstawiciele tradycyjnej estetyki zapominali o innej niewątpliwej i niepodważalnej prawdzie,

¹ Por. E. Bullough, *Aesthetics*, Palo Alto, 1957.

² Por. S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, S. Morawski (red.), Warszawa 1987, t. I, s. 35.

a mianowicie, że każde dzieło sztuki cenione jest za swą unikalność, za niepowtarzalną oryginalność, w związku z tym nie może być żadnych ogólnych reguł tworzenia i oceniania dzieł sztuki. Tymczasem estetycy uporczywie starali się takie ogólne reguły wykryć lub skonstruować. Uporczywie dążyli do uogólnień, choć w tej sytuacji wszelkie generalizacje dotyczące sztuki są nieuprawnione i muszą budzić zasadnicze wątpliwości. Estetycy rozumowali przez analogię z rozważaniami etyków. Tymczasem analogie te okazały się zwodnicze (*misleading*). W etyce generalizacje są możliwe i potrzebne, w estetyce sytuacja jest zupełnie odmienna. „Jeśli – pisał S. Hampshire – w estetyce ktoś porusza się od tego, co indywidualne, do tego, co ogólne, to zmierza w niewłaściwym kierunku”³. Wreszcie po trzecie, zdaniem autorów antologii oraz Weitz’a i Kennicka, estetyka, tak jak cała dotychczasowa filozofia, błędnie zakładała, że może odkryć fakty i interpretować je, tymczasem jej właściwym zadaniem nie jest badanie faktów, lecz wyjaśnianie znaczeń słów. Słowa, pojęcie i wyrażenia są używane bardzo różnorodnie i nie zawsze właściwie. Rozwiązanie problemów filozoficznych polega na rozpoznaniu, jak określone słowa są używane właściwie (*properly used*). Podstawowym problemem estetyki, podkreślał Weitz, nie jest odpowiedź na pytanie: „czym jest sztuka?”, lecz „jakiego rodzaju pojęciem jest sztuka?”

Krytyka estetyki przeprowadzona z pozycji filozofii analitycznej nie doprowadziła jednak wcale ani do obumarcia estetyki, ani do trwałego zwycięstwa minimalizmu poznawczego i rezygnacji z nowych prób tworzenia teorii sztuki. Można nawet bronić poglądu, że antyesencjalistyczna krytyka estetyki doprowadziła w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do uzdrowienia i odrodzenia tej dyscypliny. Równocześnie jednak nie wygasła ani krytyka estetyki prowadzona z zewnątrz, ani ustawiczna auto-refleksja metodologiczna samych estetyków, będąca częściowo odpowiedzią na tę krytykę, częściowo zaś wynikiem potrzeb zewnętrznych tej dyscypliny. Wszystkie podstawowe obiekcje kwestionujące możliwość i potrzebę uprawiania estetyki, wypowiedziane przez reprezentantów filozofii analitycznej, zostały jednak przez estetyków odrzucone. Estetyka rzeczywiście powinna i może być uprawiana z większą niż dotąd kulturą

³ S. Hampshire, *Logic and Appreciation* [w:] W. Elton, *Aesthetics and Language*, New York, 1954, s. 169.

logiczną i precyzją języka, nie może jednak ograniczać się do analizy pojęć i sposobów ich używania. Sytuacja estetyki pod tym względem nie różni się zresztą w sposób istotny od sytuacji badawczej innych dyscyplin humanistycznych. Stosowanie wobec niej wymogów, którymi posługują się nauki przyrodnicze lub matematyczne jest nieporozumieniem. Zresztą w naukach przyrodniczych także nie istnieje jeden uniwersalny i obowiązujący paradygmat naukowości.

Należy oczywiście zdawać sobie sprawę z ryzykowności uogólnień dotyczących zjawisk tak różnorodnych i zmiennych, jak sztuka oraz upodobania i przeżycia estetyczne. Nie ma jednak ani potrzeby, ani też nie należy rezygnować z jakichkolwiek generalizacji dotyczących tych faktów. Unikając esencjalistycznych i ahistorycznych definicji tradycyjnej estetyki, nie można rezygnować z prób tworzenia teorii sztuki i zjawisk estetycznych.

Normatywizm stanowiący zagrożenie dla swobody twórczości i uporczywie przypisywany estetyce wcale nie jest tej dyscyplinie właściwy i znacznie częściej występuje w krytyce artystycznej. Prawdą jest natomiast, że w większości filozoficznych teorii sztuki występują elementy wartościowania. Aspekty aksjologiczne występują jednak w jakimś stopniu we wszystkich dziedzinach badawczych, są one organicznym składnikiem procesu poznania i wyeliminować ich z nauki ani nie można, ani nie trzeba. W estetyce współczesnej możliwe są zresztą również interesujące próby tworzenia czysto opisowych teorii sztuki, czego przykładem może być instytucjonalna teoria sztuki George'a Dickiego.

Odrzucając bardzo daleko idącą krytykę estetyki przeprowadzoną przez analityków, estetycy co pewien czas sami porządkują zarzuty i zastrzeżenia wypowiediane wobec ich dyscypliny i wyrażają własne wątpliwości dotyczące jej statusu badawczego. Bronią jednak przekonania o potrzebie i sensie jej uprawiania, choć zdaniem niektórych, w zmodyfikowanej całkowicie lub częściowo postaci. Przynajmniej trzy próby zbilansowania argumentów za i przeciw estetyce, podjętych przez samych estetyków w ciągu ostatniego czterdziestolecia, zasługują na odnotowanie.

Pierwszą z nich podjął w roku 1960 amerykański estetyk Jérôme Stolnitz w książce pt. *Aesthetics and Philosophy of Criticism* (s. 7–19). Po raz drugi zrobił to Stefan Morawski w wydanej po polsku książce *O przedmiocie i metodzie estetyki* (Warszawa 1973). Autor ten wrócił do tej kwestii

w bardzo obszernym wstępie zatytułowanym *Czy zmierzch estetyki?* do dwutomowej antologii pt. *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* (Warszawa 1987). Konkluzje Morawskiego są jednak w obu tych przypadkach różne. W pierwszej z nich broni on sensowności estetyki, w drugiej zaś rezygnuje z obrony i uzasadnia tezę o zmierzchu estetyki. Trzecim autorem, który uporządkował obiekcje wobec estetyki i wystąpił w jej obronie, jest profesor uniwersytetu w Lund Göran Hermeren, który kwestii tej poświęcił ostatni rozdział (*The End of Aesthetics*, s. 224–260) swojej książki *Aspects of Aesthetics* (Lund 1983).

Znaczna część wątpliwości i zarzutów zgłaszanych wobec estetyki powtarza się. Są jednak i nowe, związane z rozwojem kultury współczesnej, w szczególności zaś z twórczością awangardy artystycznej, rozwojem masowych środków przekazu i kultury popularnej w ogóle oraz rozwojem dotychczasowych i powstawaniem nowych dyscyplin naukowych i orientacji badawczych.

Zarzuty wysuwane wobec współczesnej estetyki można sprowadzić do dwóch zasadniczych punktów.

Najwięcej zastrzeżeń w dalszym ciągu dotyczy statusu badawczego estetyki. Jest to, zdaniem krytyków, dyscyplina poznawczo jałowa, anachroniczna, nieadekwatna wobec swojego przedmiotu badań. Jej poznawcze walory są znikome, metody badawcze przestarzałe, założenia metodologiczne błędne. W rezultacie, jeśli nawet kiedyś mogła mieć jakiś sens, to wobec zjawisk najnowszej awangardy artystycznej lub ważnych przejawów kultury masowej jest bezradna. W rezultacie bądź stara się je ignorować, co ją dyskwalifikuje, bądź nie umie ich ani opisać, ani zinterpretować, ani trafnie ocenić przy pomocy właściwego jej warsztatu i tradycyjnych, w praktyce zupełnie nieprzydatnych kategorii. W rezultacie i w tym przypadku poznawcze aspiracje estetyki kończą się fiaskiem i kompromitacją.

Krytykę tego typu można znaleźć w artykułach Timothy Binkleya, książce Michaela Kirby *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde* (1969) i ostatnich pracach Stefana Morawskiego. Kirby uważa, że należy odrzucić tradycyjną estetykę filozoficzną na rzecz estetyki historycznej lub sytuacyjnej. Binkley twierdzi, że estetyka mogłaby się utrzymać, gdyby ograniczyła się do refleksji dotyczącej zjawisk estetycznych i zrezygnowała z tworzenia teorii sztuki, bo zakładając estetyczną naturę sztuki jest bez-