

KRZYSZTOF POLIT

(UNIwersYTET MARIi CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)

O KONTROWERSJACH
ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ RAZ JESZCZE

RECENZJA KSIĄŻKI

Bohdan Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2014, 255 stron.

INFORMACJE O AUTORZE

Krzysztof Polit

Wydział Filozofii i Socjologii

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

e-mail: krzysztof.polit@poczta.umcs.lublin.pl

Autora omawianej książki nie trzeba przedstawiać nikomu, kto interesuje się lub interesował zagadnieniami związanymi z estetyką. Jego artykuły drukowane są w fachowych czasopismach ukazujących się nie tylko w Polsce, ale także w Japonii, Włoszech, Hiszpanii, Stanach Zjednoczonych i na Kubie, a książki – wydawane głównie przez PWN – pomimo dość hermetycznej problematyki wielokrotnie osiągały więcej niż jedno wydanie. Przykład stanowią chociażby *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, które ukazały się w roku 2002, 2009 i po raz trzeci w 2012. Nie sposób nie zauważyć, że nawet wśród bardzo popularnych i masowych pozycji wydawniczych wcale nie łą-

two znaleźć takie, na które zapotrzebowanie ze strony czytelników, biorąc oczywiście pod uwagę proporcje ilościowe, byłoby większe. Trudno też znaleźć autora posiadającego większe niż Bohdan Dziemidok predyspozycje i kompetencje do napisania książki o współczesnej estetyce amerykańskiej. Stypendysta amerykańskich fundacji, uczestnik wielu międzynarodowych kongresów estetycznych, współautor międzynarodowej antologii poświęconej estetyce Romana Ingardena (*On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*), którą wydał wspólnie z Peterem McCormickiem w 1989 roku, zna doskonale nie tylko koncepcje analizowanych przez siebie estetyków, ale z wieloma z nich zetknął się osobiście.

Omawiana *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku* posiada zalety charakteryzujące pozostałe prace jej Autora: fachowość i olbrzymią erudycję, które jednak, dzięki przejrzystości stylu i precyzji logiki wywodu, nie nużą czytelnika i nie wprowadzają niepotrzebnego, a często towarzyszącego pracom zawierającym wiele informacji, zamętu. Zaprezentowaniu polskiemu czytelnikowi współczesnej aksjologii amerykańskiej towarzyszyła, jak informuje nas we wstępie sam Autor, chęć odpowiedzi na dwa pytania: „1. Czy, i w jakim zakresie, kognitywistyczny i relatywistyczny punkt widzenia pragmatystycznej teorii wartościowania wytrzymał próbę czasu i konfrontację z absolutyzmem z jednej strony oraz różnymi formami subiektywizmu i non-kognitywizmu z drugiej? [...] 2. Na czym polega różnica między pragmatyzmem w teorii wartościowania a innymi koncepcjami, którym też właściwe są kognitywizm i umiarkowany (historyczny i kulturowy) relatywizm?”¹.

W części pierwszej książki, poświęconej naturalizmowi i pragmatyzmowi w aksjologii amerykańskiej, naturalizm reprezentują poglądy Davida Wighta Pralla, wyznawcy swoistej wersji aksjologicznego estetyzmu („Prawdziwa wartość jest zawsze estetyczna”), oraz biocentryczna lub psychocentryczna koncepcja wartości Ralpa Bartona Perry’ego (jedynym źródłem wartości jest zainteresowanie człowieka). Fragment dotyczący pragmatyzmu zawiera natomiast obszerną charakterystykę, utożsamiającego w istocie rzeczy wartościowanie i poznawanie, aksjologicznego kognitywizmu Johna Deweya oraz równie obszerne analizy koncepcji jego kontynuatorów (Clarence’a Irvinga Lewisa i Richarda Rorty’ego).

¹ B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Warszawa 2014, s. 34.

Część druga książki poświęcona jest wybranym koncepcjom współczesnej estetyki amerykańskiej. Wstęp do tej części to uzasadnienie znaczenia tej estetyki w świecie współczesnym, które wynika przede wszystkim z tego, że podejmuje ona „większość najważniejszych problemów filozoficznej teorii sztuki, przy okazji analizowania zagadnień sztuki, stawia i próbuje rozstrzygnąć istotne problemy innych działów filozofii (metodologii, epistemologii, ontologii i aksjologii)”². Drugi argument przytoczony przez Autora, dotyczący istotnej roli amerykańskiej estetyki w drugiej połowie XX wieku, odgrywa, moim zdaniem, rolę szczególną. Chodzi w nim o to, że „teoretycy amerykańscy z wyjątkową ostrością zetknęli się z problemami teoretycznymi stworzonymi przez neoawangardę artystyczną i podjęli śmiało, choć nie zawsze udane, próby rozstrzygnięcia tych problemów”³.

Waga tego argumentu wynika z faktu, że sytuacja w filozofii (w tym w estetyce) przypomina nieco tę, której przyporządkowana jest twórczość literacka, w której możemy odróżnić dwa sposoby kreacji: tę, która wypływa „z wnętrza autora”, niejako *a priori*, niezależnie od rzeczywistości i życiowych doświadczeń artysty, i tę, która ma charakter aposterioryczny, gdyż jest pochodną poczynionych przez twórcę obserwacji i jego kontaktów z otaczającym go światem. Problem filozofii polega tutaj na tym, że wcale nie chce być ona literaturą piękną, baśnią czy mitem (aczkolwiek te ostatnie zdają się pełnić rolę swoistej protofilozofii), lecz pragnie mieć, w przeciwieństwie do literatury, charakter naukowy. Filozof, wierny temu naukowemu powołaniu, ma zatem przed sobą dwie drogi: albo stworzyć koncepcję spójną, która zachwycając często kunsztownością wywodu, nie musi mieć mocy wyjaśniającej czy interpretującej rzeczywistość (bo została niezależnie od niej), albo też dokonać wyjaśnienia i interpretacji tej ostatniej, biorąc pod uwagę jej nieprzewidywalny i kapryśny charakter – przynajmniej w zakresie zjawisk wyrastających poza sferę biologiczną. Tutaj zresztą leży źródło podejrzliwości co do naukowości szeroko rozumianej humanistyki ze strony tych wszystkich, którzy zajmują się bardziej przewidywalnymi zjawiskami wywodzącymi się ze świata przyrodniczego.

Nie ulega raczej wątpliwości, że estetyka amerykańska XX wieku przyjęła ten drugi, zdecydowanie empiryczny sposób rozumienia na-

² Tamże, s. 95.

³ Tamże, s. 96.

ukowości. Jej naukowe aspiracje natknęły się jednak na bardzo poważny problem związany ze zjawiskiem tak zwanej antysztuki czy szerzej: neoawangardy artystycznej, która swoimi wystąpieniami zakwestionowała nie tylko dotychczasowe pojęcie „dzieła sztuki”, ale także inne podstawowe terminy estetyki, takie jak „postawa”, „przeżycie” czy „wartości estetyczne”. Estetycy stanęli w tym momencie wobec dwóch możliwości: bardziej prostej, bardziej oczywistej i chyba bardziej zdroworozsądkowej, która polegała na negacji przynależności wystąpień neoawangardy do pojęcia „dzieła sztuki”, oraz trudniejszej, stanowiącej poważne teoretyczne wyzwanie, jakim była modyfikacja rozumienia sztuki w ten sposób, by pojęciu „sztuki” można było podporządkować również neoawangardowe pomysły. I cokolwiek można by powiedzieć czy zarzucić estetykom amerykańskim, to jednak nie sposób nie zauważyć, że raczej nie stosowali tu uników. „Jest to niewątpliwy walor ich dociekań – czytamy w *Amerykańskiej aksjologii i estetyce* – ponieważ akademicka filozofia sztuki, nawet w tak wybitnym wydaniu, jak teoria Ingardena, bardzo ostrożnie i niechętnie porusza problematykę sztuki najnowszej”⁴. I siłą rzeczy to właśnie estetycy amerykańscy w sposób najbardziej wyraźny odczuli trudność i bezprecedensowy charakter tej sytuacji, gdyż to oni stanęli przed problemem neoawangardy w sposób bezpośredni.

Jak dość powszechnie wiadomo, najbardziej śmiało i kontrowersyjnie poszukiwania artystyczne występują w plastyce i muzyce współczesnej i od pewnego czasu Europa przestaje odgrywać wiodącą rolę pod tym względem. Stolicą neoawangardy plastycznej i muzycznej stał się Nowy Jork, który odgrywa również coraz większą rolę w dziedzinie teatru awangardowego. Fakt ten znalazł wyraz w amerykańskiej filozofii sztuki i wpłynął na aktualność podejmowanej przez nią problematyki⁵.

Pozostałe argumenty na rzecz znaczenia estetyki amerykańskiej, jakie Autor przytacza, dotyczą wzrostu jej popularności na arenie międzynarodowej, niewystarczającej znajomości dorobku estetyków amerykańskich w Polsce oraz faktu, że „poszukiwania amerykańskich estetyków pokazują w sposób wyrazisty jałowość minimalistycznego programu poznawczego filozofii analityczno-lingwistycznej”⁶.

⁴ Tamże, s. 95.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 96.

Po tych ogólnych uwagach wstępnych czytelnik *Amerykańskiej aksjologii i estetyki* zapoznaje się z poglądami Stephena C. Peppera, kontekstualisty, który kontynuując w swoich pismach wątki pragmatyzmu, pozostaje pod silnym wpływem psychoanalizy, przejawiającym się w poglądzie, że „to emocje są czynnikiem organizującym dzieło sztuki”⁷. Kolejnym polem badawczym, na które Autor wprowadza czytelnika, jest antyesencjalizm estetyczny. Teoria, jak czytamy, dziwna i paradoksalna, a może nawet „najbardziej dziwna i paradoksalna”, z jaką mamy do czynienia w dziejach estetyki. „Zwolennicy tej teorii twierdzą bowiem, że żadna zadowalająca teoria sztuki nie jest w ogóle możliwa, a zdaniem niektórych antyesencjalistów (np. Tilghmana) nie jest też nikomu potrzebna”⁸. Nurt ten faktycznie zakwestionował podstawowy aksjomat tradycyjnej estetyki, mówiący, że istnieje jakaś uniwersalna natura sztuki, której odkrywanie stanowi właśnie podstawowe zadanie tych, którzy zajmują się analizą zjawiska sztuki z punktu widzenia estetyki. Tymczasem kardynalnym błędem, jaki popełniali estetycy dotychczasowi, było przekonanie, że z istnienia pojęcia możemy wnioskować o istnieniu desygnatu. „Tymczasem zjawiska określane pojęciem «sztuka» są chronicznie zmienne i niebywale różnorodne. Tradycyjna estetyka nie uwzględniała tych faktów w dostatecznym stopniu, opierając się na zwodniczych analogiach do nauki, a w szczególności do etyki”⁹. Podobieństwo pomiędzy tymi dwoma, zdawałoby się tak bliskimi, dziedzinami jest jedynie pozorne, gdyż o ile w etyce rzeczywiście dąży się do wykrywania własności stałych i uniwersalnych, o tyle dzieła sztuki, które wszak stanowią przedmiot badawczy estetyki, cenione są właśnie ze względu na swoją niepowtarzalność, unikatowość i oryginalność. „W związku z tym – konkludują antyesencjaliści (Morris Weitz, William Kennick, Marshall Cohen) – nie może być żadnych ogólnych reguł tworzenia i oceniania dzieł sztuki”¹⁰.

Następne rozdziały *Amerykańskiej aksjologii i estetyki* poświęcone są, siłą rzeczy, reakcjom na poglądy antyesencjalistów, które w sposób mniej lub bardziej udany broniły racji istnienia estetyki bądź to jako metakrytyki, czyli filozofii krytyki artystycznej (przy czym zajmowanie się bezpośrednio sztuką pozostawiano właśnie tej ostatniej),

⁷ Tamże, s. 112.

⁸ Tamże, s. 137.

⁹ Tamże, s. 140.

¹⁰ Tamże, s. 141.

bądź też w postaci esencjalizmu umiarkowanego, który rezygnował wprawdzie z definicyjnych, lapidarnych prób uchwycenia istoty sztuki, ale jednak żywił przekonanie, „że uniwersalnym i koniecznym, choć niewystarczającym warunkiem sztuki jest jej estetyczność (sztuka ma estetyczną naturę) i dlatego oparte na tym założeniu próby teorii sztuki wcale nie muszą być bezowocne”¹¹. Konstytytywnymi, wskazanymi w definicji własnościami dzieł sztuki są wartości i jakości estetyczne, a te można uchwycić jedynie poprzez specyficzne akty doświadczenia estetycznego. Monroe C. Baerdsley był tym estetykiem, który z powodzeniem przeciwstawiał się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku zarzutom antyesencjalistów, uprawiając estetykę łączącą zarówno idee metakrytyki, jak i umiarkowanego esencjalizmu. Rozdział trzeci drugiej części omawianej książki jest poświęcony właśnie jego perceptualizmowi estetycznemu.

W rozdziale następnym znajdziemy natomiast inną, oryginalną reakcję na antyesencjalizm, w postaci instytucjonalnej teorii sztuki George’a Dickiego. Teoria ta głosi, że „wyróżników (istotnych, wspólnych cech) sztuki należy szukać nie w cechach przedmiotowych lub funkcjonalnych dzieła sztuki, lecz we właściwościach kontekstu, w którym ona się pojawia i funkcjonuje. Tym najbliższym kontekstem kulturowym sztuki jest jej własna praktyka artystyczna, czyli inaczej mówiąc, świat sztuki”¹². O statusie przedmiotu, któremu można przypisać określenie „dzieło sztuki”, ma zatem teraz decydować pewien kontekst kulturowy powiązany ze światem sztuki, a nie jakieś swoiste wartości lub jakości estetyczne, które umożliwiałyby przyjęcie wobec tego przedmiotu swoistej postawy estetycznej, czy uchwycenie ich w aktach estetycznego doświadczenia. Ten antyestetyzm Dickiego wyraźnie nie znajduje uznania w oczach Bohdana Dziemidoka, który estetykę uważa za dziedzinę *sensu stricto* aksjologiczną, a zatem nie mogącą sobie pozwolić na ignorowanie problemu wartości.

Z socjologicznego, historycznego i estetycznego punktu widzenia – czytamy – znacznie ciekawsze byłyby próby odpowiedzi na pytania: Jakie przedmioty i dlaczego uznawane są za dzieła sztuki w danych kulturach, w poszczególnych okresach historycznych i określonych grupach społecznych? Odpowiadając na te pytania musimy się odwołać do jakościowych i strukturalnych własności przedmiotów uznawanych za dzieła sztuki. A w jakiejś mierze rów-

¹¹ Tamże, s. 167.

¹² Tamże, s. 195.

niez do swoistości przeżyć wywoływanych przez te przedmioty. Jeśli więc nawet uznamy kryteria socjologiczne za kryteria w ostatecznej instancji najważniejsze, to nie możemy ich uznać za jedynie ważne¹³.

A ponadto:

[...] postawa absolutnej pokory wobec zjawisk artystycznych, właściwa niektórym reprezentantom estetyki współczesnej, nie przynosi lepszych rezultatów niż postawa pychy i zadufania, która była charakterystyczna dla estetyki dawniejszej¹⁴.

Od siebie dodać mogę jedynie, że sytuacja we współczesnej estetyce amerykańskiej drugiej połowy XX wieku jest ilustracją tego, że słabość bywa często rewersem siły. Im bardziej po drugiej wojnie światowej rósł międzynarodowy prestiż tej estetyki i im bardziej język angielski stawał się *lingua franca* współczesnego świata, tym bardziej zamykała się ona na wpływy i inspiracje zewnętrzne, a taki kulturowy hermetyzm nigdy i dla nikogo nie był korzystny. Książki i artykuły estetyków amerykańskich z tego okresu to dyskusje toczone przede wszystkim w ich własnym kręgu, a przypadek Richarda Shustermana, który „w swoich pracach nie ogranicza się nigdy do analizy prac z angielskiego kręgu językowego”¹⁵, to w tym przypadku raczej chlubny wyjątek niż reguła. To zamknięcie się na świat, a może dokładniej: na inne niż angielska sfery językowe, nieuchronnie powoduje, że estetycy amerykańscy, pozostający w znakomitej większości pod silnym wpływem filozofii analitycznej, niekiedy ignorują pewne zagadnienia bądź też uświadamiają sobie problem i podejmują próby jego rozwiązania z niejakim opóźnieniem. Przykładem z obszaru aksjologii może tu być rozróżnienie wartości estetycznych i artystycznych, wyjątkowo przydatne w zderzeniu z wystąpieniami neoawangardy artystycznej, które w estetyce amerykańskiej zaczyna się pojawiać dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, a które można znaleźć w dziele Stanisława Ossowskiego *U podstaw estetyki*, które ukazało się w roku 1933.

Podobny niedosyt, jak instytucjonalizm Dickiego, powoduje u Autora także kulturowa koncepcja sztuki Josepha Margolisa, której zarzuca ignorowanie problematyki *stricte* estetycznej.

¹³ Tamże, s. 218.

¹⁴ Tamże, s. 219.

¹⁵ Tamże, s. 243.

Margolis w swojej teorii nie próbuje jednak nawet odpowiedzieć na to ważne, trudne, ale interesujące pytanie: Dlaczego ludziom sztuka jest potrzebna i przez nich ceniona? Margolis ma rację, że teoria sztuki nie powinna być normatywna, tylko opisowa i analityczna, ale pominięcie fundamentalnej problematyki aksjologicznej rodzi niedosyt¹⁶.

Wydaje się, że Autorowi bliska jest postawa pluralistyczna, zakładająca, że wszystkie charakteryzowane w omawianej książce (i oczywiście inne) koncepcje uchwytyją jakiś aspekt istoty sztuki, ale żadna z nich nie daje pełnego obrazu samej sztuki i zjawisk ze sztuką związanych. Postawa pluralistyczna zakłada natomiast, że wszystkie wymieniane w poszczególnych teoriach wartości „są sztuce właściwe i różnorodne potrzeby człowieka są przez nią zaspokajane, ale w różnych stopniach, w zależności od typu kultury, epoki, dziedziny sztuki, gatunku artystycznego oraz osobowości odbiorcy”¹⁷.

Krzysztof Polit – e-mail: krzysztof.polit@poczta.umcs.lublin.pl

¹⁶ Tamże, s. 237.

¹⁷ Tamże.