

MAREK SIWIEC  
Bydgoszcz

### KONCEPCJA PRZEDMIOTU ESTETYCZNEGO MONROE C. BEARDSLEYA

Problematyka aksjologiczna zajmuje miejsce poczesne i rozległe w obfitej twórczości filozoficznej Monroe C. Beardsleya, jednego z nielicznych współczesnych badaczy amerykańskich których działalność odbija się coraz szerszym polemicznym echem w pracach przede wszystkim z dziedziny estetyki, powstających poza anglosaskim kręgiem kulturowym. Rysem szczególnym jego dorobku rozpatrywanego pod tym kątem jest wyraźna przewaga badań skierowanych w dziedziny aksjologii szczegółowych nad dociekaniem o charakterze ogólnoaksjologicznym. Wynika to głównie z tego, jak sądzę, iż w zakresie aksjologii ogólnej autor najwięcej zawdzięcza osiągnięciom swoich poprzedników, a zwłaszcza poglądom J. Deweya. Rzec można nawet, iż jako generalne przesłanki dla swojej koncepcji wykorzystuje on w znacznej mierze podstawowe tezy zawarte w instrumentalizmie Deweya<sup>1</sup>. Zainteresowania autora skupiają się tedy w pierwszym rzędzie na zagadnieniach wartości powstających w takich dyscyplinach jak estetyka, etyka, logika. W szczególności sporo uwagi poświęca kwestiom aksjologicznym wiążącym się z estetyką. Wydaje się, iż właśnie na tym polu Beardsley przedstawia szereg rozwiązań oryginalnych, bez wątpienia godnych bliższego rozpatrzenia. Praca niniejsza obejmuje głównie te wątki jego rozważań, które dotyczą kategorii przedmiotu estetycznego. Kategoria ta pełni w strukturze myśli estetycznej Beardsleya rolę swoistego teoretycznego zaplecza, którego znajomość uprawomocnia przejście do badania problematyki wartości estetycznej. Zanim jednak przejdę do krytycznego omówienia koncepcji przedmiotu estetycznego chciałbym przedstawić najistotniejszą intuicję tworzącą zasadniczy punkt widzenia dociekań estetycznych Beardsleya. Intuicja ta nie tylko leży u źródła jego poglądów estetycznych, ale także obecna jest, w takiej czy innej formie, we wszystkich niemal poruszanych przezeń zagadnieniach – stanowi więc przewodnią oś toku myślowego.

#### 1. Estetyka jako metakrytyka

Otóż punkt wyjściowy refleksji estetycznej Beardsleya wspiera się na przekonaniu o ogromnym znaczeniu krytyki artystycznej dla myśli estetycznej. Uwzględnienie związku ze sferą krytyki jest wręcz zabiegiem nieodzownym, jeśli chcemy dokonać prawidłowego rozpoznania istoty świadomości estetycznej. Estetyka, zdaniem Beardsleya, może osiągnąć właściwą samowiedzę metodologiczną co do swego przedmiotu, metody, funkcji oraz celów, samowiedzę rzucającą nowe światło na jej podstawowe

problemy i przesadzającą o głównych przynajmniej kierunkach ich rozstrzygnięć, tylko pod tym warunkiem, jeśli rozpatrywana jest w trafnie pojętej strukturze tego związku. Tym bowiem, co w największym stopniu wpływa na myśl estetyczną jest, według tego autora, praktyka krytycznego oszacowywania dzieł sztuki. Okoliczność tę podkreśla zarówno tytuł jego głównego dzieła<sup>2</sup>, jak i nadanie własnym poglądom miana metakrytyki (metacriticism). Idąc tym tropem, Beardsley podejmuje próbę przemyślenia charakteru związku łączącego estetykę z krytyką. Zaznaczmy, iż propozycja ta nie jest wolna od niejasności, a nade wszystko jest bardzo skrótowa, wyrażona zaledwie kilkoma „mocnymi pociągnięciami pióra”. Odczytując zatem myśl autora można przypuszczać, iż związek ów ujmuje za pomocą co najmniej dwóch odrębnych momentów.

Pierwszy z nich zawiera się w określeniu estetyki jako dyscypliny filozoficznej badającej podstawy, tj. ukryte przesłanki, na których wspiera się i których konsekwencje wykorzystuje działalność krytyczna, a które podczas prowadzenia tej działalności są na ogół niedostatecznie jasno uświadamiane. Na estetyce zatem spoczywałby obowiązek dostarczania krytyce artystycznej rozstrzygnięć co do takich fundamentalnych kwestii, jak: swoistość rzeczywistości dzieł sztuki, specyfika poznania artystycznego, właściwości stosowanych kryteriów wartościowań, logika argumentacji krytycznej itp. Ponadto niepoślednią rolę miałby tutaj do spełnienia postulat wyjaśniania pojęć używanych w języku krytyki. Wprawdzie postulat ten nawiązuje do niektórych tez filozofii neopozytywistycznej, ma jednak w tym przypadku walor ogólniejszy<sup>3</sup>. Rzeczą godną uwagi jest, iż takie określenie związku między myślą estetyczną a krytyką zakłada jak gdyby nierówność obu partnerów. Stawia bowiem estetykę w pozycji nadrzędnej, uprzywilejowanej względem krytyki. Estetyka wedle takiego rozumienia, mimo iż byłaby funkcjonalnie powiązana z krytyką, ponieważ jej wyniki służyłyby ulepszeniu działalności krytycznej, posiadałaby charakterystyczną autonomię, niezależność od krytyki. Natomiast sfera krytyki artystycznej jawiłaby się jako z istoty swej niesamoistna, podporządkowana myśli estetycznej. W skrajnej postaci tak pojmowanego tego związku estetyk występowałby wobec krytyka w roli nauczyciela. Beardsley oczywiście nie przestaje na takim ujęciu.

W ten sposób dochodzimy do drugiego z sygnalizowanych momentów pojawiającego się w jego myśli zgodnie z którym estetyka jest także dyscypliną uzależnioną od sfery krytyki artystycznej, tj. dyscypliną która włącza w obręb swoich teoretycznych przesłanek i inspiracji zjawiska powstające w dziedzinie krytyki. Oznacza to przede wszystkim, jak sądzę, iż myśl estetyczna winna czerpać materiał do swoich badań – i w gruncie rzeczy to robi – nie tylko z własnej tradycji filozoficznej, z historii i teorii sztuki czy też z osobistych doświadczeń estetyka nabytych w czasie obcowania z dziełami sztuki, lecz głównie z praktyki krytyki artystycznej. Orientacja taka ustalająca genetyczny związek między estetyką a krytyką wyrasta z przeświadczenia, iż praktyka krytycznego oszacowywania dzieł sztuki dostarcza myśli estetycznej podstawowej racji bytu. Gdyby nagle z jakiś przyczyn zabrakło krytyki artystycznej musiałoby to, zdaniem autora, nieuchronnie odbić się na istnieniu estetyki<sup>4</sup>. Jednakże w świetle wywodów Beardsleya niełatwo jest uchwycić swoistość owej kardynalnej dla samookreślenia estetyki zależności. Jedno wszak w tej materii jest niewątpliwe. To mianowicie, że o charakterze więzi łączącej obie te dziedziny przesadzają w głównej mierze przyjęte przez autora

założenia określające istotę krytyki artystycznej. Otóż krytyka sprowadza się dlań wyłącznie do sądów o dziełach sztuki. Wypowiedzi te mogą być trojaki: opisowe, interpretacyjne oraz normatywne. Mogą być formułowane tak przez krytyków zawodowych, jak i amatorów. Wskazując na te trzy odmiany wypowiedzi krytycznych, autor sądzi, że uzasadnia tym samym nieodzowność rozpatrzenia w ramach dociekań estetycznych trzech zasadniczych problemów opisu, interpretacji i wartości dzieł sztuki. Przeświadczenie to więc określa nie tylko główne problemy estetyki w ujęciu Beardsleya, lecz także narzuca kolejność, w jakiej mają być roztrząsane. Krytyka tak rozumiana stanowiłaby przedmiot refleksji estetycznej. Autor pisze, iż dopiero wówczas, gdy kierujemy pytania nie pod adresem samych dzieł sztuki, ale pod adresem tego, co krytyk mówi o dziełach, kiedy przeto interesują nas pytania, jakie stawia krytyk oraz odpowiedzi, jakich udziela, wkraczamy w obręb właściwych zagadnień estetyki<sup>5</sup>. W ten sposób krytyka zostaje uznana za coś w rodzaju pośrednika między estetyką a sztuką. Tymczasem taka jej charakterystyka niezbyt dokładnie zdaje sprawę z tego, czym krytyka jest w istocie, posiada zatem poważne wady. Najogólniej rzecz biorąc, sprowadzają się one do znamienia arbitralności ciężącego nad rozszczeniem do takiego ostatecznego zakorzenienia krytyki. Ograniczenia te uniemożliwiają głębsze uzasadnienie i rozwinięcie tezy autora o zależności estetyki od krytyki. Stąd też wydaje mi się, iż aby można było posunąć się choć trochę dalej w kierunku wskazanym przez Beardsleya, należy przyjąć w punkcie wyjścia takie określenie krytyki artystycznej, które za jej pierwszorzędną właściwość uznawałoby pośrednictwo między twórcą a odbiorcą. Pozbawiona tej funkcji krytyka artystyczna straciłaby swoją społeczną rację bytu. Trzeba zaznaczyć, iż autor nie tyle nie zauważa tej okoliczności, ile jej po prostu nie docenia. Świadomie rezygnuje z takiego rozumienia krytyki sądząc, iż nieodłącznie związane z nim pytanie o funkcję krytyki wraz z możliwymi nań odpowiedziami, posiada zaledwie status czystego podmiotowego uzasadnienia działalności danego krytyka lub też w najlepszym razie pozwala jedynie określić społeczną rolę spełnianą przez krytyka, co dla estetyki jego zdaniem jest sprawą raczej drugorzędną i wobec tego musi nieuchronnie zejść na plan dalszy w stosunku do faktycznych wyników pracy krytyka, jakimi są krytyczne sądy<sup>6</sup>. O niewystarczalności stanowiska zajętego przez tego autora może przekonywać między innymi rzut oka, z natury rzeczy bardzo pobieżny, na pewne kwestie wiążące się z historią krytyki artystycznej.

Można bowiem uznać te dwa momenty dotyczące związku myśli estetycznej z krytyką za rezultaty historycznej drogi, jaką przebyła krytyka. Zgodnie z tym założeniem momentowi pierwszemu, uzależniającemu sferę krytyki od rozstrzygnięć filozoficzno-estetycznych, odpowiadałby okres narodzin i dojrzewania krytyki jako nowego, niezmiernie istotnego ogniwa w procesie społecznego funkcjonowania sztuki; momentowi drugiemu zaś, akcentującemu względną niezależność, samoistność krytyki artystycznej, odpowiadałby okres jej dojrzałości, rozkwitu. Wiele wskazuje na to, że historyczna cezura między tymi okresami przypada na początek XIX wieku. Jeszcze w XVIII stuleciu działalność krytyczna występuje – i to zdaje się stanowić tendencję dominującą – niejako na marginesie twórczości filozoficzno-estetycznej. Społeczna funkcja krytyka jest wyraźnie sprzęgnięta i podporządkowana roli filozofa. Nic dziwnego więc, że właśnie w owym czasie myśl estetyczna zaczyna wspierać krytykę, czy to

formułując dla niej wielorakie zalecenia, zwłaszcza takie, które łączą się we wzorzec krytyka idealnego, czy to podejmując problemy oceny estetycznej mające bezpośrednie implikacje krytyczne, czy wreszcie dostarczając krytyce wizji światopoglądowych, na podstawie których można dokonać wnikliwszego osądu dzieł sztuki. Potwierdza to fakt usytuowania się kategorii smaku w samym centrum ówczesnie prowadzonych sporów estetycznych. Owo zapotrzebowanie zgłaszane ze strony praktyki krytycznej, będące także wyrazem potrzeby nobilitacji kulturowej i społecznej tej nowej dziedziny duchowej działalności tj. w tym przypadku podniesienia do rangi posiadanej przez filozofię, ma bez wątpienia znaczny udział w kształtowaniu się XVIII-wiecznej świadomości estetycznej. St. Pazura w szkicu poświęconym zagadnieniom smaku postawił m. in. pytanie czy zmierzch kategorii smaku obserwowany od początku XIX wieku oznacza zmierzch obejmowanej przez nią problematyki<sup>7</sup>. W kontekście tego pytania warto zwrócić uwagę na głębokie rozważania na temat smaku zawarte w jednym z esejów W. Benjamina<sup>8</sup>. Benjamin ujmuje smak jako podmiotową władzę osądzania wytworów ludzkich, więc i dzieł sztuki. Władza ta stanowi, jego zdaniem, namiastkę osądu opartego na wiedzy fachowej. Wykształciła się ona, gdy dominującym rodzajem produkcji stała się produkcja towarowa, czyli przeznaczona na rynek. Z rozwojem produkcji towarowej wiąże się zanik fachowej wiedzy odbiorcy. Autor pisze: „W miarę zanikania fachowej wiedzy klienta rośnie znaczenie jego smaku, i to zarówno dla niego samego, jak i dla producenta. Znaczenie smaku dla klienta polega na możliwości bardziej lub mniej pretensjonalnego ukrywania jego fachowej niekompetencji. Dla producenta zaś smak posiada wartość nowego bodźca spożycia, które zaspokojone jest w danym wypadku kosztem innych potrzeb spożycia, których zaspokojenie byłoby dla fabrykanta odpowiednio mniej opłacalne”<sup>9</sup>. Rozważania Benjamina można śmiało potraktować jako dotyczące także społeczno-ekonomicznych uwarunkowań krytyki. Krytyk działa przecież nie na królewskim dworze, ani w arystokratycznym salonie, lecz zachwala lub gani cudzy towar na rynku dzieł sztuki. Tego aspektu kondycji krytyka nie sposób pominąć. Uwzględniając wywody Benjamina można udzielić pełniejszej odpowiedzi na pytanie postawione przez St. Pazurę. Można by na przykład próbować tłumaczyć zmierzch estetycznej kategorii smaku rozkwitem krytyki artystycznej w XIX wieku. Konsekwencją tego rozkwitu byłoby uniezależnienie się krytyki od estetyki. Wraz z tym zanikłaby konieczność filozoficznego uzasadniania krytyki. Tak więc zgodnie z powyższym przypuszczeniem, proces dojrzewania krytyki artystycznej przebiegający pod auspicjami filozoficznej estetyki, mógł doprowadzić najpierw bądź to do ukształtowania się w lonie estetyki nowego zagadnienia, mianowicie zagadnienia łączącego się z kategorią smaku, bądź też jedynie do wysunięcia go na plan pierwszy w dociekaniach estetycznych. Następnie w okresie rozkwitu krytyki, zagadnienie to nabrałoby charakteru kwestii bezpośrednio praktycznej i jako takie mogłoby już bez przeszkód zostać przeniesione ze sfery estetyki na grunt działalności krytycznej.

Istotnie na przełomie obu stuleci nasila się proces rozluźnienia związku krytyki artystycznej z estetyką. Refleksja estetyczna staje się w coraz większym stopniu podporządkowana systemowym dążeniom filozofów, krytyka zaś jest coraz silniej związana z dokonaniem artystów. Przejawia się to i w tym, iż najwybitniejsi krytycy zajmują się na ogół także działalnością stricte artystyczną, a najwybitniejsi twórcy uprawiają

krytykę, jak np. E. Zola, twórca a zarazem teoretyk – obrońca naturalizmu. Sporo interesujących spostrzeżeń w tej kwestii znajdujemy w pracy H. Morawskiej o XIX-wiecznej krytyce artystycznej we Francji<sup>10</sup>.

Ta dziewiętnastowieczna przemiana społecznej roli krytyki artystycznej wyrażająca się m. in. w nowym jej usytuowaniu względem myśli estetycznej miała swoje źródła w zjawiskach nie tylko o charakterze ekonomicznym. W ogromnej mierze była ona wynikiem przełomu, jaki dokonał się w sztuce. Przełom ów, którego najdobitniejszym wyrazem był bunt artysty romantycznego, doprowadził do ukształtowania się nowej formy więzi między twórcą a odbiorcą. Wiąż tę charakteryzuje nieznane dotąd w dziejach sztuki oddzielenie twórcy od odbiorcy, wyrażające się konfliktem między celami i zamierzeniami artysty a potrzebami publiczności. Oddzielenie to wiąże się z wystąpieniem nowych społecznych ogniw pośredniczących między artystą a odbiorcą. Wśród nich na czoło wysunęły się: wolny rynek dzieł sztuki oraz krytyka artystyczna. Sytuację tę opisał A. Sanchez-Vazquez wyróżniając trzy historyczne fazy, którym odpowiadają trzy odmienne formy stosunku zachodzącego między twórcą a odbiorcą<sup>11</sup>. W fazie pierwszej obejmującej okres przedkapitalistyczny, artysta pozostawał w służbie danej społeczności. Twórczością swoją starał się udzielić odpowiedzi na dość wyraźnie określone społeczne zamówienie. Tak było ze sztuką pozostającą w służbie polis i sztuką średniowieczną podporządkowaną potrzebom kościoła. Ewentualne konflikty między artystą i z góry znanym odbiorcą ustępowały wobec zasadniczej światopoglądowej i ideologicznej wspólnoty obu stron. W fazie drugiej, przejściowej powstają zaczątki artystycznej produkcji na rynek, niemniej jednak więź artysty z odbiorcą nie wyzbywa się jeszcze elementów wspólnoty i osobistego kontaktu. Faza ta trwa mniej więcej do końca XVIII wieku. Faza trzecia, kapitalistyczna, obejmuje stulecia następne. Charakteryzuje ją zerwanie bezpośrednich, osobowych więzi między artystą a odbiorcą oraz wytwarzanie dzieł dla nieznanego, obcego odbiorcy<sup>12</sup>. Prócz tego pojawia się swoista dwutorowość sztuki. Kształtuje się podział na sztukę elitarną, nieoficjalną, awangardową i sztukę masową, oficjalną, opartą na wcześniejszych wzorach. Dawne autorytety tracą moc uwierzytelniającą wobec dokonań artystycznych. Występuje pluralizm postaw, stylów, kierunków i mód w sztuce. Z tych przemian wyrasta zapotrzebowanie na nowy autorytet, który mógłby funkcjonować w zmienionych warunkach. Rola tę zaczyna spełniać właśnie krytyka artystyczna. Ten moment jej rozkwitu naświetla H. Morawska: „Sztuka nigdy nie była łatwa. Pełne jej odczytanie w zakresie formy i treści, (...) zaobserwowanie szczególnych cech rozwiązania formalnego zawsze były przywilejem nielicznego grona artystów i ludzi wykształconych. Szeroko, powszechnie odbierana była jedynie sztuka religijna i to jedynie ta jej część, która znajdowała się w świątyniach otwartych dla wszystkich, i to tylko ta jej warstwa, która dotyczyła funkcji religijnych. Niewielka tylko część sztuki świeckiej przeznaczona była dla publiczności, jak pomniki, fontanny, nagrobki itp. Obieg pozostałych dzieł sztuki odbywał się w zamkniętym gronie osób mających dostęp do pałacu książęcego, posiadłości magnackiej, klasztoru (...) Publiczność zawsze odczytywała sztukę jednotorowo i powierzchownie, opierając się na jej funkcji sakralnej lub społecznej. Kiedy (...) niemal całokształt sztuki stał się ogólnie dostępny dzięki wystawom publicznym, zaczął narastać problem niezrozumiałości sztuki, trudności jej odbioru, problem zaostrzający się dodatkowo

dzięki jej różnorodności stylowej i coraz częstszym rytmom przemian (...) Wraz z nim powstało zapotrzebowanie na komentarz, na przewodnika, na popularyzatora. Nic więc dziwnego, że wiek XIX stał się bohaterskim okresem rozwoju krytyki artystycznej<sup>13</sup>.

Na tle powyższych rozważań rodzi się pytanie o to, jakie nowe zjawiska w sferze stosunków ekonomicznych i świadomości kulturalnej, a zwłaszcza jakie zmiany w społecznym statusie sztuki, myśli estetycznej i krytyki artystycznej doprowadziły w czasach współczesnych do propozycji widzenia estetyki w perspektywie metakrytycznej. Stanowisko Beardsleya nie jest przecież pod tym względem jakimś ewenementem; lecz odzwierciedla dość powszechnie pojawiające się i akceptowane tendencje myślowe. Trzeba przy tym koniecznie podkreślić, iż znaczenie propozycji teoretycznej Beardsleya polega na podjęciu świadomej i stosunkowo konsekwentnej próby przemyślenia zagadnień estetyki z nowego, metakrytycznego punktu widzenia. Sprawą zasadniczą jest tutaj zmiana nastawienia wobec krytyki. Krytyka przestaje być traktowana wyłącznie instrumentalnie, służebnie, jako uboga krewna filozoficznej estetyki potrzebująca od niej nieustannej pomocy. Zatem dotychczas dominujące pytanie o określony kształt krytyki, tj. o jej powinności, cele, zasady funkcjonowania itp. formułowane zazwyczaj przy założeniu istnienia pewnego rodzaju filozofii, z której krytyka winna czerpać swoją samowiedzę, zostaje uzupełnione i wzbogacone w propozycji Beardsleya o pytanie dotyczące skutków dotyczących estetyki za sprawą istnienia określonej praktyki krytycznej.

Dalsze uwagi mają na celu zbadanie fragmentu tego przedsięwzięcia, tj. metakrytycznej koncepcji przedmiotu estetycznego. Natomiast wyżej sformułowane pytanie musi pozostać w ramach niniejszych rozważań bez odpowiedzi.

Zanim jednak przejdę do uwag poświęconych koncepcji przedmiotu estetycznego chciałbym zwrócić uwagę na dwie sprawy.

Otóż po pierwsze wydaje się, iż Beardsley wykorzystuje pewien aspekt pracy krytyka jako argument przeciwko wszelkim odmianom stanowiska subiektywistycznego. Mianowicie można rzec, iż do istoty praktyki krytyka należy wymóg, by dzieło zostało publiczności „przedstawione”, „pokazane”, a więc jak gdyby powtórnie uprzedmiotowione, zobiektywizowane. Krytyk zmuszony jest poinformować odbiorcę o danym dziele, dokonać jego opisu oraz interpretacji, zanim będzie mógł wyrazić swój sąd o wartości dzieła. Uprzytomnienie sobie tego wymogu powoduje na szczeblu refleksji estetycznej eliminację rozstrzygnięć subiektywistycznych sprowadzających w mniejszym lub większym stopniu dzieło sztuki do roli bodźca, wywołującego różne reakcje w zależności od dyspozycji odbiorcy, a sądy o dziele – do sprawozdań z tych wywołanych stanów podmiotu.

Po wtóre taki program estetyki metakrytycznej zawiera poważną lukę. Bowiem wyolbrzymienie punktu widzenia tego szczególnego odbiorcy, jakim jest przecież krytyk, kontaktujący się z gotowym dziełem sztuki, pociąga za sobą niedostrzeżenie znaczenia problematyki powstawania dzieła sztuki. W istocie, Beardsley zagadnienia twórczości artystycznej pojmuje bardzo jednostronnie jako wyłącznie o charakterze psychologicznym<sup>14</sup>.

## 2. Przedmiot estetyczny

Ten metakrytyczny punkt widzenia przyświeca Beardsleyowi podczas analiz dotyczących pojęcia przedmiotu estetycznego. Przedmiot estetyczny bowiem jest dlań właściwym przedmiotem estetycznego wartościowania, ponieważ jest podstawowym obiektem krytyki. Zdaniem Beardsleya, właśnie krytyk dzieł sztuki potrzebuje takiego pojęcia przedmiotu estetycznego, które byłoby wolne od wszelkich uwarunkowań podmiotowych, zwłaszcza takich, które łączą się z procesem artystycznego tworzenia. W tym znaczeniu przykładem przedmiotu estetycznego, powiada Beardsley, mógłby być płatek śniegu widziany pod mikroskopem dlatego że nie został przez nikogo zaprojektowany i skupia uwagę wyłącznie na swoim wyglądzie zewnętrznym<sup>15</sup>. Wprowadzając termin: przedmiot estetyczny, autor sądzi, iż unika niedogodności związanych z terminem: dzieło sztuki. Termin: dzieło sztuki cierpi – twierdził – z powodu gry słów czyniącej go nieprzydatnym do pewnych filozoficznych celów<sup>16</sup>. A w innym miejscu dodał, że termin ten posiada trudny do usunięcia ładunek normatywny. Jego każdorazowe użycie łączy się z przypisaniem danej rzeczy wartościowości estetycznej<sup>17</sup>. Natomiast neologizm: przedmiot estetyczny wydaje się Beardsleyowi pod tym względem znacznie poręczniejszy. Wprawdzie brzmi nieco sztucznie, ale jest bardziej neutralny aksjologicznie.

Beardsleyowską koncepcję przedmiotu estetycznego można rozpatrywać w trzech etapach tworzących trzy współzależne płaszczyzny. Podział ten jest o tyle przydatny, iż uwypukla główne momenty strukturalne wywodu tego autora.

- I. Płaszczyznę pierwszą konstituuje zamiar wyodrębnienia przedmiotu estetycznego spośród różnorodnych genetycznych i funkcjonalnych uwarunkowań, jakim podlegają dzieła sztuki. Operacja wyłączenia tych uwarunkowań, jako nie należących do zawartości przedmiotu estetycznego, prowadzi do zakreslenia granic tegoż przedmiotu.
- II. Płaszczyzna druga charakteryzuje się zawieszeniem dociekań natury ogólnej oraz podjęciem badań nad przedmiotem estetycznym w ramach poszczególnych gałęzi sztuki. Na płaszczyźnie tej mamy więc do czynienia z rozpatrywaniem przedmiotu estetycznego w odniesieniu do rozmaitych dziedzin sztuki. Relatywizacja ta ma na celu sprawdzenie, czy istnieją takie własności tego przedmiotu, które byłyby wspólne podstawowym gałęziom sztuki, a zatem mogłyby stanowić podstawę dla generalnego ujęcia przedmiotu estetycznego.
- III. Płaszczyznę trzecią tworzy powrót do określeń ogólnych wspierających się na wynikach uzyskanych podczas badań prowadzonych w ramach płaszczyzny poprzedniej.

Spośród tych płaszczyzn największe znaczenie dla rozstrzygnięć w zakresie problematyki wartości estetycznej mają pierwsza i ostatnia. Dlatego w dalszych rozważaniach poświęcam im najwięcej uwagi.

Płaszczyzna I. Otóż podstawowe kryterium wytyczające granice oraz zawartość przedmiotu estetycznego na tej płaszczyźnie zawiera się w twierdzeniu, iż przedmiot estetyczny jest przedmiotem postrzeżeniowym (perceptual object). Autor ten pisze: „Przedmiot postrzeżeniowy jest przedmiotem, którego przynajmniej niektóre jakości są odsłonięte dla bezpośredniej, zmysłowej świadomości”<sup>18</sup>. Natomiast wszystkie jakości tego przedmiotu winny być, zdaniem Beardsleya, potencjalnie dostępne postrzeganiu zmys-

łowemu. W określeniu tym można wyróżnić dwa momenty, pierwszy – o charakterze ontologicznym, drugi zaś – o charakterze epistemologicznym. Pierwszy z nich wskazywałby na fakt, iż przedmiot estetyczny zbudowany jest wyłącznie z jakości zmysłowych; drugi natomiast, iż postrzeganie zmysłowe stanowi podstawowy środek rozpoznawczy tychże jakości. Z tego określenia Beardsley wysnuwa szereg wniosków. Najogólniej rzecz biorąc zmierzają one do wykluczenia z obrębu przedmiotu estetycznego wszelkich uwarunkowań, których obecności nie poświadcza postrzeganie zmysłowe. Główny nacisk położony jest na oddzielenie przedmiotu estetycznego od procesów warunkujących jego powstawanie i odbiór. Zabiegi te mają na celu zapewnienie tożsamości przedmiotu estetycznego, a w dalszej perspektywie uchronienie wartościowań przed dowolnością.

Przed wszystkim Beardsley postuluje wykluczenie z zasięgu przedmiotu estetycznego intencji artysty. Intencję pojmuję w sposób psychologiczny, ale dość szeroko jako zbiór zjawisk zachodzących w umyśle artysty związanych z procesem tworzenia dzieła sztuki – a w szczególności jako sam projekt dzieła, wyobrażenie o dziele, jakie artysta posiada nim dzieło zostanie ukończone<sup>19</sup>. Poznanie tak rozumianej intencji możliwe jest tylko wówczas, a chyba bardzo rzadko z całkowitą pewnością, jeśli zachowały się odpowiednie materiały źródłowe, w których artysta dał wyraz swoim twórczym zamiarom. Można także samo dzieło sztuki traktować po trosze jako taki materiał źródłowy. Beardsley zdecydowanie odrzuca takie podejście, nazywając je krytyką intencjonalistyczną, ponieważ przesuwano ono zainteresowanie krytyka z dzieła na twórcę. Akceptując wiele szczegółowych spostrzeżeń w tej materii, trudno jednakże zgodzić się z przeświadczeniem naczelnym. A mianowicie, iżby wykluczenie intencji dało się uprawomocnić wyłącznie dzięki postrzeganiu zmysłowemu. Jest ono raczej czymś w rodzaju świadomego „zapomnienia”, zawieszenia uprzednio nabytej wiedzy. Nie sprowadza się tedy w żadnym przypadku do samego postrzegania<sup>20</sup>. Ponadto należy dodać, iż nawet gdyby owo wykluczenie było możliwe oznaczałoby określenie zawartości przedmiotu estetycznego jako pozbawionej intencji. Wiodłoby zatem do odkrycia w tym przedmiocie pewnego niepostrzegalnego aspektu, swoistego miejsca nie wypełnionego. Wiąże się to z okolicznością, iż dzieło sztuki jest nieuchronnie wytworem jakiegoś podmiotu (niekoniecznie jednego człowieka) – a fakt ten nie może być obojętny dla pojmowania dzieła, i jakości z nim związane nie dadzą się usunąć z samego dzieła, nawet jeśli nie posiadamy bliższych danych co do pobudek, które kierowały twórcą dzieła.

Oprócz intencji artysty Beardsley wyłącza poza obręb przedmiotu estetycznego to, co nazywa przedmiotem fizykalnym (physical object) lub podłożem fizykalnym (physical basis). Na owo podłoże fizykalne składają się obiektywne warunki determinujące jakości postrzegalne. Jednakże same te warunki są, jego zdaniem, niedostępne postrzeganiu. Tak np. dzieło malarskie zbudowane jest z wielu substancji, które prawidłowo mogą być określone dopiero za pomocą analizy chemicznej. Podobnie możemy badać ścisłymi naukowymi metodami fale dźwiękowe wydobywające się z instrumentów muzycznych i urządzeń odtwarzających, fale będące głównym elementem fizykalnego podłoża dzieła muzycznego. Wszak fale te jako niepostrzegalne są czymś różnym od tego, co słyszymy, twierdzi autor „Estetyki”<sup>21</sup>. To rozróżnienie na przedmiot postrzeżeniowy i fizykalny usiłuje Beardsley zastosować do różnych gałęzi sztuki. Największe



przy tym trudności napotyka w dziedzinie literatury. Głównie dlatego, iż konsekwencją utożsamienia przedmiotu estetycznego z postrzeżeniowym jest pominięcie konstytutywnej dla literatury sfery znaczeń. Mimo to w badaniach dotyczących dzieła literackiego traktuje znaczenia jako składnik przedmiotu estetycznego. Mamy tu więc do czynienia z przypadkiem nieświadomości konsekwencji płynących z wyjściowych przesłanek<sup>22</sup>. Wraz z przedmiotem fizycznym Beardsley wyklucza techniczno-rzemieślniczy moment procesu powstawania dzieła sztuki. Autor ten sądzi, iż aby uchwycić przedmiot estetyczny, nie należy nic wiedzieć o technice, która przyczyniła się do jego powstania<sup>23</sup>. Zabieg wykluczenia przedmiotu fizycznego narażony jest, w moim przekonaniu, na zarzut podobny do tego, jaki wywołały rozważania o intencji. Mianowicie istnieją przecież obszerne fragmenty tego przedmiotu, których nawet przeciętny odbiorca może być w pełni świadom. Sam Beardsley podaje przykład takiego odbioru dzieła architektury, który uwzględnia niewidoczną gołym okiem stalową konstrukcję, uznając jednocześnie ten sposób odbioru za niewłaściwy, ponieważ nie jest oparty wyłącznie na postrzeganiu<sup>24</sup>. Ale skoro tak, to wykluczenie przedmiotu fizycznego zakłada ową operację zawieszenia czy też zneutralizowania wiedzy odbiorcy o tym przedmiocie, a także o danym dziele sztuki. Zatem nie da się uprawomocnić li tylko dzięki postrzeganiu.

Kontynuując charakterystykę przedmiotu estetycznego Beardsley umiejscawia go w sferze zjawiskowej obiektywności (phenomenal objectivity) przeciwstawionej temu, co nazywa zjawiskową subiektywnością (phenomenal subjectivity), a co nie wchodzi – jak sądzi – w obręb przedmiotu estetycznego. To pierwsze określenie oznacza, iż przedmiot estetyczny pojawia się w polu świadomości odbiorcy jako niezależny od rozmaitych aktów tej świadomości, np. od uczucia przyjemności towarzyszącego obcowaniu z danym dziełem. Beardsley powiada, iż przedmiot ten występuje jak gdyby „na zewnątrz”, „z tamtej strony” pola świadomości, tzn. jakości które posiada przysługują mu ze względu na niego samego, a nie ze względu na postrzegające ja podmiotu. Przedmiot estetyczny jest więc samowystarczalny, niezależny w swoich uposażeniach jakościowych od aktywności podmiotu. Unaoczniając te twierdzenia, autor ich pisze, iż jakości związane z przedmiotem estetycznym jawią się w taki sposób, jak czerwoność na tekturze, ukazująca się jako tak w niej zakorzeniona czy też umocowana, że pozostanie tam nawet, jeśli ten, kto ją widzi, zamknie oczy lub odejdzie<sup>25</sup>. Takie ujęcie, mimo iż zakłada wykluczenie z przedmiotu estetycznego tego, co jest bezpośrednio związane z podmiotem, tj. tego, co zjawisko subiektywne, wiąże istnienie przedmiotu estetycznego ze świadomością podmiotu i to znacznie szerzej rozumianą niż tylko bezpośrednia świadomość zmysłowa.

I wreszcie przedmiot estetyczny, zdaniem Beardsleya, dany jest dzięki wielu, niekoniernie zgodnym ze sobą postrzeżeniom. Przeświadczenie to rodzi wątpliwość, czy wobec tego tożsamość przedmiotu estetycznego posiada dostateczne gwarancje. Przecież poszczególne postrzeżenia określonego dzieła sztuki mogą w równej mierze pretendować do miana odrębnych przedmiotów estetycznych. Beardsley zdaje sobie sprawę z tej trudności. Jednakże rozwiązanie, jakie proponuje, trudno uznać za zgodne z przyjętymi uprzednio przezeń przesłankami. Bowiem odwołuje się w tej kwestii do wykluczonego wcześniej fizycznego podłoża. Twierdzi mianowicie, iż tylko te postrzeżenia należą do przedmiotu estetycznego, które zostały wywołane przez ów czynnik

fizykalny. Tym więc, co wspólne dla wielu rozmaitych postrzeżeń jakiegoś dzieła sztuki, byłaby okoliczność, iż zostały one spowodowane owym stałym momentem fizykalnym<sup>26</sup>. Wiadomo jednak że Beardsley uznaje sam ten moment, ową pierwszą przyczynę przedmiotu estetycznego za niedostępny postrzeganiu. Zatem w takim ujęciu tożsamość przedmiotu estetycznego wspierałaby się na czymś absolutnie zewnętrznym wobec samego tego przedmiotu. W takiej sytuacji niepodobna pojąć, jakim sposobem postrzeganie zmysłowe mogłoby spełniać przypisaną przez Beardsleya funkcję kryterium zawartości przedmiotu estetycznego, skoro ustalenie tej zawartości wymaga znajomości owego momentu niepostrzegalnego. Przyznanie ambiwalentnych właściwości fizykalnemu podłożu ujawnia jeszcze dobitniej niż omówione wyżej określenia, iż przedmiot estetyczny nie daje się pomieścić w kategoriach postrzegania zmysłowego, jak tego żąda Beardsley w wyjściowym założeniu. Wniosek ten wypływający z dotychczasowych rozważań potwierdza, aczkolwiek jedynie pośrednio, wypowiedź autora „Estetyki” wskazującą, iż odbiorca nawiązuje kontakt z dziełem sztuki nie tylko za pomocą sprawnej aparatury zmysłowej, ale także dzięki uprzednio nabytej wiedzy dotyczącej usytuowania dzieła w szerszych ramach określonego stylu artystycznego oraz związków dzieła z innymi utworami, do których nawiązuje i którym się przeciwstawia<sup>27</sup>.

Płaszczyzna II. Punktem wyjściowym do badań na tej płaszczyźnie jest twierdzenie o charakterze alternatywnym, iż przedmiot estetyczny jest albo muzyczną kompozycją, albo projektem wizualnym, albo dziełem literackim itd. Zgodnie z tą tezą Beardsley analizuje własności przedmiotu estetycznego w różnych dziedzinach sztuki. Taki kierunek dociekań uwarunkowany jest pytaniem postawionym na płaszczyźnie poprzedniej, lecz w jej ramach pozostawionym bez odpowiedzi. Utożsamienie bowiem przedmiotu estetycznego z przedmiotem postrzeżeniowym wymaga określenia różnicy wyodrębniającej przedmiot estetyczny spośród ogółu przedmiotów postrzeżeniowych. Rozważania na tej płaszczyźnie odwołujące się do niezmiernie bogatego materiału z historii sztuki mają na celu przygotowanie gruntu pod próbę udzielenia odpowiedzi na to pytanie.

Płaszczyzna III. Otóż tę próbę odpowiedzi zawiera Beardsleyowska koncepcja, tzw. kanonów generalnych. Autor sądzi, iż wszelkim przedmiotom estetycznym przysługują trzy fundamentalne jakości. Są to jedność (unity), złożoność (complexity), oraz intensywność (intensity). Obecność tych jakości stanowi podstawę uznania danej rzeczy za przedmiot estetyczny. Ponadto są one, zdaniem Beardsleya, współczynnikami wartościowości estetycznej danego utworu. Jedność można uznać za odpowiednik doskonałości w znaczeniu harmonijnego zestrojenia dających się wyróżnić części przedmiotu estetycznego. Jakość ta, wedle najogólniejszych intuicji Beardsleya, opiera się na podobieństwach poszczególnych części, z jakich składa się przedmiot estetyczny<sup>28</sup>. Dwa momenty dadzą się wyróżnić w tej jakości: zupełność (completeness) oraz spójność (coherence). Zupełność jest własnością czyniącą dany przedmiot niezależnym od szeroko pojmowanego otoczenia i samowystarczalnym<sup>29</sup>. Jednakże owa zupełność jest w znacznej mierze jakością relacjonalną, uzależnioną nie tylko od samego przedmiotu estetycznego. Beardsley podkreśla, iż np. charakter ramy oraz tła, w jakim został umieszczony dany obraz, mogą mieć istotny wpływ na zupełność tegoż obrazu. Natomiast niedokończenie dzieła osłabia ową zupełność. Spójność dotyczy wyłącznie przedmiotu estetycznego. Osiągana jest, zdaniem Beardsleya, dzięki centralnej kompozycji,

zrównoważeniu oraz harmonii części przedmiotu estetycznego. Określając jakość złożoności autor wskazuje na różnice występujące pomiędzy częściami przedmiotu estetycznego. Im dany przedmiot posiada większą liczbę różnorodnych części, im jest bogatszy w kontrasty tym wyrazistsza jest jego jakość złożoności<sup>30</sup>. Co do intensywności to Beardsley wiąże jej istnienie z obecnością w dziele pewnej przekonującej, silnie zaznaczonej, domiścowej jakości. Dzieło napiętnowane tą jakością posiadałoby swoją moc, siłę oddziaływania<sup>31</sup>.

Beardsleyowskiej koncepcji przedmiotu estetycznego wielokrotnie zarzucano, iż ignoruje ona historyczną zmienność zjawiska sztuki, że np. nie obejmuje ona awangardowych tendencji w sztuce dwudziestowiecznej. Autor ten polemizuje z takimi zarzutami oświadczając, iż warunki bycia przedmiotem estetycznym, jakie sformułował, dotyczą uniwersalnych, historycznie niezmiennych właściwości dzieł sztuki. Stosują się one także do awangardowej sztuki współczesnej<sup>32</sup>. Nawet najbardziej radykalny twórca awangardowy zmuszony jest, zdaniem Beardsleya, respektować wyżej wyłuszczone reguły. Warto także odnotować pewien argument, który autor przytacza na rzecz swojego stanowiska. Otóż przyznanie historycznie zmiennym, genetycznym uwarunkowaniom np. biografii i osobowości artysty, technikom artystycznym przezeń stosowanym – roli określającej zawartość dzieła sztuki oznacza, w przekonaniu Beardsleya, akceptację niepełności, nieostateczności samego dzieła. Oznacza zatem świadomość niewiedzy „prawdziwej” natury dzieła<sup>33</sup>.

Ale czy taka świadomość musi nieuchronnie wpływać paralizująco na wartościowania estetyczne jak zdaje się sądzić Beardsley? Czy więc rzeczywiście takie ahistoryczne ujęcie przedmiotu estetycznego stanowi konieczną przesłankę perspektywy myślowej nieodzownej dla właściwego postawienia problematyki wartości estetycznej? Wydaje się, iż rozważania Beardsleya poświęcone wartości estetycznej prowadzą w swoich najdalej idących konsekwencjach do odstąpienia, a przynajmniej do wyraźnego ograniczenia zakresu działania owych wyjściowych przesłanek.

Ponadto powyższe rozważania prowadzą do wniosku podającego w wątpliwość możliwość uzgodnienia owych generalnych kanonów wyróżniających, według Beardsleya, przedmioty estetyczne niezależnie od jakichkolwiek okoliczności historycznych z wyjściową perspektywą metakrytyczną. Trudno byłoby bowiem uzasadnić ahistoryczny status krytyki artystycznej, a takiego uzasadnienia wymagałoby oparcie na przekonujących podstawach Beardsleyowskiego roszczenia do uniwersalnego charakteru owych generalnych kanonów.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Bogatą charakterystykę aksjologii Deweya zawiera praca H. Buczyńskiej-Garewicz, *Znak, znaczenie, wartość*, KiW Warszawa 1975, s. 203–251.

<sup>2</sup> M. C. Beardsley: *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*, New York 1958 s. 614, cyt. dalej jako *Aesth.* George Dickie autor wnikliwych polemik z Beardsleyem, powiada w pracy „*Art and the Aesthetic*”, Ithaca and London 1974, na s. 148, iż Beardsley jest pierwszym filozofem, który pojmuje estetykę jako filozofię krytyki, a także twórcą szczegółowego opracowania metakrytycznej teorii przedmiotu estetycznego.

<sup>3</sup> Por. *Aesth.* s. 5–6.

<sup>4</sup> Por. *ibidem*, s. 3.

<sup>5</sup> Por. *ibidem*.

<sup>6</sup> Por. ibidem, s. 8.

<sup>7</sup> Por. St. Pazura: *Zagadnienie smaku (w:) Sztuka i społeczeństwo*, t. II. PWN Warszawa 1976, s. 129, 176.

<sup>8</sup> Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*. Wyd. Poznańskie, Poznań 1975, s. 182–184.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 183

<sup>10</sup> Por. H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. I. PWN Warszawa 1977, s. 13–30.

<sup>11</sup> Por. A. Sanchez-Vazquez, *Art and Society. Essays in Marxist Aesthetics*. Rozdział 10. The Socio-Historical Nature of the Relationship Between Artist and Public, s. 168–180, Merlin Press London 1973.

<sup>12</sup> Por. St. Pazura, op. cit., s. 162–169.

<sup>13</sup> H. Morawska, op. cit., s. 24.

<sup>14</sup> Por. *Aesth.* s. 6–7.

<sup>15</sup> Por. M. C. Beardsley, *The definitions of the arts*, (w:) JAAC, Winter 1961, s. 179, dalej cyt. jako *Definitions*.

<sup>16</sup> Por. ibidem, s. 177.

<sup>17</sup> Por. *Aesth.* s. 59.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>19</sup> Por. ibidem, s. 17.

<sup>20</sup> Por. G. Dickie „*Art and the Aesthetic*” s. 170–171, a zwłaszcza trafną uwagę tegoż autora, iż rozróżnienie Beardsleya na intencję i przedmiot estetyczny zakłada wcześniejsze doświadczenie oraz wiedzę o różnych rodzajach dzieł sztuki sposobach w jakich są one dane odbiorcy.

<sup>21</sup> Por. *Aesth.* s. 30.

<sup>22</sup> Podobnie sądzi G. Dickie w cyt. wyżej pracy s. 158.

<sup>23</sup> Por. *Aesth.* s. 33–34.

<sup>24</sup> Por. ibidem, s. 50–51.

<sup>25</sup> Por. ibidem, s. 37.

<sup>26</sup> Por. ibidem, s. 47.

<sup>27</sup> Por. ibidem, s. 52–53.

<sup>28</sup> Por. ibidem s. 208.

<sup>29</sup> Por. *Definitions* s. 180 oraz 182.

<sup>30</sup> Por. *Aesth.* s. 205–206,

<sup>31</sup> Por. ibidem, s. 463.

<sup>32</sup> Por. *Definitions* s. 183.

<sup>33</sup> Por. *Aesth.* s. 53.

## CONCEPTION OF AESTHETIC OBJECT BY MONROE C. BEARDSLEY

### Summary

The article deals with views of Monroe C. Beardsley on one of central questions of contemporary aesthetics – aesthetic object.

The author's considerations concentrate on three main problems. The first is connected with the question about the nature of the relation between aesthetic thought and artistic criticism. This relation conceived as genetic dependence of aesthetics on criticism is the starting point of Beardsley's programme of metacriticism. Basic faults of the programme which is right in many respects may result, according to the author of article, from understanding criticism which underestimates its social role of intermediary between the creator and the receiver. The second problem is connected with critical presentation of different statements on aesthetic object. The author points that the basic criterion of the object presenting it as a perceptual object is too narrow. The third problem signals the relation between the initial metacritical perspective and the

conviction about the existence of three characteristics – general canons – as Beardsley calls them – distinguishing aesthetic object from among other perceptual objects. These canons – of unity, complexity and intensity – are to be historically invariable. The third point leads to the conclusion questioning the possibility of adjustment of metacritical perspective with these invariable canons if one does not consent to unhistorical interpretation of the phenomenon of artistic criticism.

## КОНЦЕПЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПРЕДМЕТА МОНРО Ц. БЕРДСЛЕЯ

### Резюме

В статье рассматриваются взгляды Монро Ц. Бердслея на один из центральных вопросов современной эстетики, т.е. вопрос эстетического предмета.

Рассуждения автора сконцентрированы вокруг трёх главных проблем. Первая из них связана с вопросом о характере связи эстетической мысли с артистической критикой. Связь эту следует понимать как генетическую зависимость эстетики от критики — это исходная точка Бердслеёвской программы метакритической эстетики. По мнению автора, основные недостатки этой во многом правильной программы, заключаются в понимании критики недооценивающей её общественной роли посредника между творцом и потребителем. Второй сюжет связан с критическим подходом к отдельным тезисам, касающимся эстетического предмета. Здесь автор указывает, что основной критерий того предмета, заключающийся в том, что это предмет восприятия оказывается слишком узкий. Третий сюжет говорит о связи исходной метакритической перспективы с утверждением, что существуют три особенности — генеральные каноны, как называет их Бердслей.