

Grzegorz Dziamski

## Co oznacza formuła "kryzys estetyki"?

Pojęcie kryzysu należy do kilku fundamentalnych kategorii, za pomocą których zwykła się samodefiniować europejska nowoczesność. Reinhart Koselleck stawia to pojęcie obok tak kluczowych dla myślenia o nowoczesności kategorii, jak rewolucja i postęp.<sup>1</sup> Losy tego pojęcia wydają się typowe dla wielu innych podstawowych pojęć nowoczesnej samorefleksji. Słowo jest pochodzenia greckiego (*krino*), znaczenie jego kształtowało się pod przemożnym wpływem tradycji chrześcijańskiej, nabierając teologicznych konotacji, które przetrwały w jego dzisiejszym, zsekularyzowanym znaczeniu.

Termin "kryzys" po raz pierwszy zyskał popularność na przełomie XVIII i XIX stulecia; po raz drugi - pod koniec wieku XIX. **Można zatem mówić o dwóch kryzysowych okresach w dziejach europejskiej nowoczesności: pierwszym, oświeceniowo-romantycznym, spowodowanym upadkiem dawnego, mitologiczno-religijnego obrazu świata, z jego absolutnymi standardami prawdy, dobra i piękna, oraz drugim, przypadającym na lata 1880-1920, związanym z załamaniem się historyzmu i opartej na nim wiary w postęp.** Od tego czasu pojęcie kryzysu stało się trwałym składnikiem europejskiej samorefleksji, o nasilającym się lub słabnącym w następnych dekadach oddziaływaniu, nigdy jednak nie znikającym z horyzontu myśli europejskiej. Nie będzie przesadą jeśli powiemy, że ciągle jeszcze żyjemy w myślowym cieniu wielkiego kryzysu przełomu XIX i XX stulecia.<sup>2</sup>

### Topos kryzysu

Pośród wielu sensów, jakimi obrosło pojęcie kryzysu, dają się wyróżnić trzy zasadnicze ujęcia, czy też modele semantyczne pojęcia kryzys - twierdzi Koselleck.<sup>3</sup> Po pierwsze, **kryzys może być interpretowany jako coś permanentnego - dzieje to ciągle kryzys, nieustanny sąd nad światem.** W każdej chwili musimy osądzać i dokonywać wyborów. Tak pojmowany kryzys staje się uniwersalnym aspektem kondycji ludzkiej, choć prawdą jest, że aspekt ten nabiera szczególnego znaczenia w epoce nowoczesnej, kiedy człowiek utracił przypisane sobie miejsce w kosmosie,

wyalienowany został ze świata absolutnych wartości i skazany na wybory względne, nieostateczne: nie pomiędzy prawdą i fałszem, lecz pomiędzy różnymi prawdami: nie pomiędzy dobrem i złem, lecz pomiędzy różnymi rodzajami dobra. Przy takim ujęciu, całą epokę nowoczesną określić można jako epokę kryzysu, odczarowania i zrelatywizowania wszystkich wartości. Po drugie, **kryzys może oznaczać powtarzające się okresy załamań, przełomów, przemian o epokowym znaczeniu**. Są to wprawdzie zawsze procesy jednostkowe i niepowtarzalne w swojej historycznej specyfice, ale pewne formalne podobieństwa między nimi skłaniają nieraz do formułowania ogólnej teorii kryzysu jako fazy przejściowej. To ujęcie kryzysu w paradoksalny sposób związane jest z pojęciem "postępu", choć trudno orzec, które z tych dwóch pojęć jest tutaj podstawowe, a które poboczne. W każdym razie, model ten zakłada, że przezwyciężenie kryzysu zapewnia postęp - to znaczy możliwe jest dzięki postępowi, a zarazem jest oznaką postępu. Ten sposób myślenia o kryzysie znajduje wsparcie w ekonomicznej teorii kryzysów, gdzie odzyskanie zachwianej równowagi gospodarczej, a więc wyjście z kryzysu, możliwe jest tylko przez wzrost produktywności. Po trzecie wreszcie, **kryzys może być traktowany jako ostateczne** rozstrzygnięcie, absolutny zwrot, radykalny kres dziejów.

Wyróżnione przez Kosellecka modele semantyczne pojęcia kryzys, pozwalają lepiej uchwycić różnice pomiędzy dwoma kryzysami nowoczesności: oświeceniowo-romantycznym i modernistycznym, oraz wytłumaczyć, dlaczego pierwszy z nich wydaje nam się dzisiaj znacznie słabszy i mniej głęboki niż drugi. Kryzys oświeceniowo-romantyczny mieści się w formule kryzysu jako okresu przejściowego, ponieważ zachował on oświeceniową ideę postępu, a więc wiarę w możliwość wydzwignięcia się z kryzysu o własnych siłach, co więcej, symptomy kryzysu skłonny był traktować jako nieuchronne koszty przejścia od starej do nowej epoki. Kryzys modernistyczny bliższy jest trzeciemu modelowi, ponieważ wiąże się z utratą wiary w postęp. Kryzys początku XIX wieku znalazł swoje rozwiązanie w historyzmie Kanta, Hegla, Saint-Simona, Comte'a, Marksa - co pozwoliło traktować współczesność jako okres przejściowy, wiodący do nowej pełni, nowej epoki organicznej. Kryzys modernistyczny nie znalazł zadawalającego rozwiązania, pogodził się z kryzysem i koniecznością oczekiwania na ostateczne rozstrzygnięcie - co wyraża formuła Maxa Webera, że nowoczesność, która doprowadziła do kryzysu, trzeba przetrwać, bo nie ma innego wyjścia<sup>4</sup>, czy też Heideggerowska koncepcja *Gelassenheit* - pozostawić rzeczy swojemu biegowi, bo i tak nie mamy nań wpływu, *Nur noch ein Gott kann uns retten*.<sup>5</sup>

Koselleck analizuje najbardziej ogólne rozumienie kryzysu, odnoszące się do ludzkich dziejów. Obok tego ogólnego pojęcia, występują tzw. regionalne pojęcia kryzysu: kryzys w sensie medycznym, biologicznym, psycho-fizycznym, epistemologicznym, ekonomicznym, politycznym itd. One również układają się w trzy wyróżnione przez Kosellecka modele, ale nie wszystkie szczegółowe, czy też regionalne, ujęcia kryzysu zawierają tak dramatyczne i negatywne konotacje. P s y c h o - f i z y c z n e pojęcie kryzysu ma zdecydowanie pozytywny sens, stanowi inte-

gralną część osobniczego rozwoju, przechodzenia przez kolejne fazy życia; gdyby nie kolejne kryzysy jakie jednostka napotyka na swej drodze życiowej i jakie zmuszona jest pokonywać, niemożliwe byłoby przeżycie pełni ludzkiej egzystencji. Kryzys epistemologiczny, od czasu opublikowania *Struktury rewolucji naukowych* (1962) Thomasa Kuhna traktowany jest jako immanentna część postępu badawczego, jako stan wytrącający z rutyny i aktywizujący twórczą inwencję społeczności naukowej, a więc raczej jako zjawisko pozytywne niż negatywne. Kryzys ekonomiczny, ujmowany jako okresowe zachwianie równowagi wynikające z nierównomiernego rozwoju poszczególnych czynników gry rynkowej, wiązany jest ze wzrostem gospodarczym; gdyby celem gospodarki nie był wzrost, lecz zwykła reprodukcja, wówczas możliwe byłoby wyeliminowanie kryzysów, co było jednym z ideałów ekonomii socjalizmu. Tak więc, kiedy przechodzimy od ogólnego pojęcia kryzysu do ujęć szczegółowych czy regionalnych, wówczas pojęcie to zatracą swój negatywny wydźwięk i tragiczny patos, w jaki wyposażyła je chrześcijańska tradycja.<sup>6</sup>

Na jeszcze jedną cechę kryzysu należy zwrócić uwagę, na tę mianowicie, że kryzys pojawia się jedynie u istot świadomych, że jest subiektywnie przeżywanym odczuciem zagrożenia; samochód nie może znaleźć się w kryzysie, choć kryzys może przeżywać przemysł samochodowy. "Układy mechaniczne lub fizyczne mają punkty krytyczne, ale nie kryzysy", powiada Rene Thorn i podaje następującą definicję kryzysu:

(...) w kryzysie znajduje się podmiot, którego stan, objawiający się pozornie pozbawionym przyczyny osłabieniem mechanizmów regulacji, jest odbierany przez tenże podmiot jako zagrożenie jego egzystencji.<sup>7</sup>

**Kryzys nie unicestwia podmiotu, lecz stanowi sygnał ostrzegawczy, daje podmiotowi czas do działania i zmusza do, służącej przeżyciu, aktywności; tym różni się od katastrofy.** Stan krytyczny, który następuje po stanie odczuwanym jako (względnie) normalny albo przeradza się w katastrofę, albo wygasa, a to znaczy zostaje wchłonięty przez stan wcześniejszy lub prowadzi do zmiany, która okazuje się rozwiązaniem kryzysu. W tym drugim przypadku, znajdującemu się w centrum kryzysu podmiotowi trudno odróżnić trafne rozwiązania od pseudorozwiązań, ponieważ na krótszą metę również i pseudorozwiązanie może okazać się skuteczne. Negatywne skutki pseudorozwiązania ujawniają się dopiero później, wywołując nawrót kryzysu, głębszego i poważniejszego niż pierwotny. Wydaje się, że z punktu widzenia modernistycznego kryzysu końca XIX wieku, tak właśnie, jako pseudorozwiązanie, potraktowany został hisoryzm, który rozwiązywał oświeceniowo-romantyczny kryzys, a obawa przed wyborem kolejnego pseudorozwiązania sparaliżowała próby przezwyciężenia kryzysu przełomu XIX i XX wieku, choć trudno powiedzieć, aby takich wysiłków nie podejmowano.

Rene Thorn podkreśla dobroczynną rolę kryzysów w ewolucji biologicznej. Kryzys jest "katastrofą" psychiczną, która pozwala uniknąć znacznie gorszej katastrofy fizycznej, której kryzys jest zapowiedzią. Korzystna rola kryzysów polega

na tym, że ostrzegają one przed grożącym niebezpieczeństwem, zmuszają podmiot do osądu sytuacji i wyboru środków działania. **Powraca tu pierwotne, greckie znaczenie** terminu "kryzys", oznaczającego "przymus sądzenia i działania w sytuacji gdy czas nagli" (*krino* oznacza dosłownie: *dzielić, wybierać, decydować, osądzać*).<sup>8</sup> Kryzys zmusza nas do tego, byśmy, jak osioł Buridana, wybrali swoją wiązkę siana i w ten sposób

okazuje się istotnym czynnikiem postępu biologicznego i, być może, każdego postępu.<sup>9</sup>

### Trzy interpretacje "kryzysu estetyki"

Wiedząc już jak rozumiane jest pojęcie kryzysu, możemy spróbować odpowiedzieć na pytanie, co oznacza formuła "kryzys estetyki".

Przede wszystkim odróżnić należy ogólne i szczegółowe (regionalne) pojęcie kryzysu: kryzys estetyki jako dyscypliny badawczej, od kryzysu ogólnokulturowego. Dla Stefana Morawskiego oba te kryzysy są ze sobą ściśle powiązane: kryzys estetyki jest zakorzeniony w rozleglejszym kryzysie, jest jednym z przejawów potwierdzających kryzys całej nowoczesnej, euro-amerykańskiej kultury - trudno zatem mówić o jednym kryzysie nie uwzględniając drugiego.<sup>10</sup> Nie negując istnienia takiego związku, powinniśmy jednak oddzielić ogólne i regionalne pojęcie kryzysu, aby te dwa kryzysy wzajemnie się nie wspierały, metodologicznie i retorycznie (mam tu na myśli procedurę zwaną kołem hermeneutycznym), a także, aby uniknąć przenoszenia dramatycznej tonacji ogólnokulturowego kryzysu na regionalny kryzys, który nie zawsze, jak była o tym mowa, musi być zjawiskiem negatywnym.

Jeżeli dokonamy takiego wstępnego rozróżnienia i skoncentrujemy się na estetyce jako dyscyplinie badawczej, to mamy trzy możliwe interpretacje kryzysu estetyki.

A) *Kryzys jako stan permanentny, nieustanny krytyczny osąd pojęć, metod, a nawet samej możliwości sensownego uprawiania badań estetycznych.* Dzisiejszy kryzys estetyki nie jest pierwszym ani jedynym kryzysem w dziejach tej dyscypliny. Można powiedzieć, że kryzys towarzyszył jej od samego początku, od kiedy pojawiły się próby wyodrębnienia estetyki jako samodzielnej dyscypliny, tj. od połowy XVIII stulecia. Najpierw, estetyka desperacko poszukiwała dla siebie miejsca w obrębie filozofii; później usiłowała odnaleźć się w ramach psychologii, socjologii, historii sztuki - ciągle rozdarta między filozofią i nauką, nie akceptowana w pełni ani przez jedną, ani przez drugą. Z punktu widzenia filozofii, była marginalnym dopełnieniem systemów o całościowych ambicjach, z punktu widzenia nauki - wiedzą niesystematyczną, spekulacyjną, nazbyt skorą do abstrahowania od konkretnych, empirycznych i historycznych analiz.<sup>11</sup> Kiedy już wreszcie określiła jakoś obszar własnych zainteresowań, zaczęła być atakowana przez artystów. Zarzucano jej, że jest bezużyteczna, bo cała jej konkretna wiedza pochodzi od innych dyscyplin badawczych, na wynikach których bazuje, bezprawnie je sobie przywłaszczając i nadmiernie uogólniając, że jest równie subiektywna, jak gust laika, który podnosi do rangi obiektywnych prawd, że jest pedantyczna w próbie zracjonalizo-

wania tego, co wymyka się racjonalności i odkrycia ogólnych praw tam, gdzie mamy do czynienia ze zjawiskami unikalnymi.<sup>12</sup>

Krytyczna refleksja nad statusem i poznawczymi możliwościami estetyki nie jest więc zjawiskiem nowym, lecz przypisanym jej od chwili narodzin. Propozycja Maxa Dessoira i Emila Utitza z początku naszego już stulecia, aby oddzielić filozoficzną czy estetyczną refleksję nad przeżyciem estetycznym od historycznie i socjologicznie zorientowanej ogólnej wiedzy o sztuce (*allgemeine Kunstwissenschaft*), była próbą wzmocnienia pozycji estetyki w akademickim systemie wiedzy.<sup>13</sup> Celem jej, najogólniej rzecz ujmując, było zastąpienie wielu istniejących dotąd estetyk, uprawianych w ramach różnych systemów filozoficznych i wykładanych jako odrębne estetyki, jedną wiedzą estetyczną, co miało doprowadzić do pełnej emancypacji estetyki jako dyscypliny badawczej. Nie jest przypadkiem, że propozycja Dessoira i Utitza zbiegła się w czasie z akademicką instytucjonalizacją estetyki; powstaniem pierwszych pism estetycznych, organizacją pierwszych kongresów estetycznych itd.

Przez następnych pięćdziesiąt lat estetyka przeżywała akademicką hosę, choć nie udało jej się wyeliminować wielości estetyk na rzecz jednej wiedzy, która mogłaby, wzorem innych nauk, kumulować rezultaty badań estetycznych. Nie znaczy to jednak, że estetyka nie podlegała w tym okresie krytycznemu osądowi, przede wszystkim ze strony ówczesnych artystów reprezentujących nowatorskie kierunki, jednak fundamentalny atak na jej pojęcia, procedury badawcze i milcząco przyjmowane założenia nastąpił w połowie lat 50-tych, ze strony filozofii analitycznej. Zapoczątkował tę krytykę tom studiów *Aesthetics and Language* (1954), przygotowany przez Williama Eltona.

Co sprawia, że książki niemieckich profesorów estetyki wydają się artystom tak przeraźliwie jałowe?,

pytał we wstępie Elton, dlaczego są one tak nudne, mętne i posepne, na przekór przedmiotowi, którym się zajmują.<sup>14</sup> Później przysły znane rozprawy Morrisa Weitza (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956) i W. E. Kennicka (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, 1958), artykuły Maurice Mandelbauma, Arthura Danto, George'a Dickiego<sup>15</sup>, które zapoczątkowały prawdziwy przełom, prowadząc do gruntownej rewizji podstawowych pojęć estetyki, przeformułowania ich w zgodzie ze współczesnymi standardami naukowymi, odnowienia związków z najnowszą praktyką artystyczną, zagubionych we wcześniejszej, akademickiej estetyce, i generalnej zmiany sposobu uprawiania estetyki.<sup>16</sup>

Kryzys estetyki, pojmowany jako krytyczna samorefleksja nad poznawczą sensownością i metodologiczną prawomocnością badań estetycznych, jest zjawiskiem trwałym, nie ograniczającym się do ostatnich kilkudziesięciu lat. Jednak nie tak rozumiany kryzys, który jest raczej objawem dojrzałości i zdrowia dyscypliny niż choroby i uwiądu, ma na myśli S. Morawski, kiedy mówi o kryzysowym stanie dzisiejszej estetyki; nie chodzi mu o kłopoty metodologiczne ani poznawczy autokrytycyzm estetyki, lecz o kryzys bardziej fundamentalny, kryzys podstaw dotychczasowego ugruntowania estetyki, żeby posłużyć się stylistyką Husserla. Powinniśmy

zatem przejść do drugiego modelu krytyki.

B) *Kryzys jako okres przełomu, faza przejściowa od jednego, nieaktualnego już, modelu uprawiania estetyki do drugiego, nieokreślonego jeszcze modelu badawczego.* Tak rozumiany kryzys może zostać rozwiązany przez odnalezienie nowych sposobów postępowania. Jeżeli estetyk uważa, że nie da się już dłużej uprawiać estetyki na dawną modłę, że trzeba dla niej znaleźć nowe zadania, cele, zastosowanie, wówczas musi dokonać wyboru. Może bronić pewnego ideału artystycznego wypracowanego przez wcześniejszą estetykę. Może odkrywać i analizować ciągłą obecność piękna we współczesnej kulturze: różne formy piękna i jego związki z modą, różne formy estetyzacji świata podejmowane przez ludzi. Może zająć się postawą estetyczną i estetycznym przeżywaniem świata, łącząc to z rehabilitacją zmysłowej, pozaracjonalnej, instynktowej sfery ludzkiej egzystencji. Może podjąć refleksję nad najnowszą praktyką artystyczną, próbując dociec dlaczego i w jaki sposób zmienia ona dotychczasowe pojęcie sztuki. Może badać estetyczne i artystyczne jakości różnych tekstów kultury i komunikowane przez nie obrazy świata. Może analizować rozwinięte i zinstytucjonalizowane przez poszczególne kultury typy dyskursu o sztuce.

Wszystkie te możliwości, jak była o tym mowa w poprzednim rozdziale, znajdują swoich zwolenników i składają się na dzisiejszą praktykę badawczą estetyki, to znaczy zawarte są w publikowanych i wygłaszanych wypowiedziach. Żadna z tych propozycji nie uzyskała, jak dotąd, na tyle dominującej pozycji, aby mogła być uznana za nowy paradygmat badawczy estetyki. Każdy estetyk, odczuwający nieprzystawalność dawnego modelu uprawiania estetyki, zmuszony jest dziś, na własną odpowiedzialność i na własne ryzyko, dokonywać wyboru tego, czym i jak chciałby się zajmować. Ale ta sytuacja wyzwolenia się z akademickich rygorów charakterystyczna jest dla całej współczesnej humanistyki, w której coraz bardziej zacierają się dawne dyscyplinarne podziały; teorie powstałe w jednej dziedzinie inspirująco oddziałują, a nawet rewolucjonizują inne dziedziny, lub też od samego początku sytuują się na pograniczach, w lukach, szczelinach pomiędzy utrwalonymi dyscyplinami. Na naszych oczach rodzi się nowe podejście do rozwijanych przez nauki humanistyczne teorii; są one coraz częściej odczytywane poza kontekstem macierzystej dyscypliny, z jej kryteriami oceny, a najwyższe uznanie budzą te z nich, które wymykają się ograniczeniom własnej dyscypliny: nie tyle potwierdzają wypracowane w jej ramach kryteria sprawdzalności, co przeformułują obraz własnej dyscypliny, rzucając wyzwanie obowiązującym w niej standardom naukowej poprawności.<sup>17</sup> Sytuacja dzisiejszej estetyki nie różni się więc w jakiś zasadniczy sposób od sytuacji całej humanistyki, w odniesieniu do której również używa się czasami określenia kryzys, mając na myśli jej "zawieszenie" pomiędzy starym, zdezaktualizowanym już i częstokroć skompromitowanym paradygmatem badawczym, a nowym, na który nie ma jeszcze powszechnej zgody.

**Kryzys jako okres przejściowy zakłada możliwość przywrócenia stanu uważanego za (względnie) normalny. Trudno powiedzieć co miało by być uznane**

**za stan względnej normalności w przypadku estetyki, zważywszy, że dyscyplina ta była cały czas przedmiotem ostrej i gwałtownej krytyki, tak wewnętrznej, jak zewnętrznej.** Elton przyrównywał estetykę do *nightmare of science*, pozostali autorzy tomu *Aesthetics and Language* nie szczędzili podobnych złośliwości, bezlitośnie obnażając wszystkie błędy i złudzenia dotychczasowej estetyki. A przecież obiektem tych ataków była estetyka pierwszej połowy XX wieku uchodząca, nie bez powodów, za klasyczny okres w rozwoju europejskiej estetyki (w terminologii autorów tomu - estetyka idealistyczna symbolizowana nazwiskami Crocego i Collingwooda).<sup>18</sup>

Nie wiadomo, który z tych dwóch stanów mielibyśmy uznać za normalny. Wątpliwe zresztą, czy estetyka, podobnie jak każda inna dziedzina wiedzy, ma jakiś trwale określony stan "normalności". **Czy nie jest tak, że stany normalności jakiejś dziedziny wiedzy są ciągle na nowo definiowane, a im większa dynamika zmian, tym szybsze przejścia i krótsze okresy trwania względnej normalności. Czy przyspieszenie biegu zdarzeń, właściwe epoce nowoczesnej, nie powoduje, że coraz trudniej wychwycić nam różnice między fazami przejściowymi a coraz krótszymi stanami normalności pomiędzy nimi?** Coraz trudniej wychwycić różnicę pomiędzy postępem a kryzysem, które się wzajemnie warunkują. Czy badacz porzucający obowiązujący w jego dziedzinie model badawczy wspiera postęp czy kryzys? Możemy pozostawić te pytania bez odpowiedzi, ponieważ nie taki sens przypisuje dzisiejszemu kryzysowi estetyki Stefan Morawski. Przejdźmy więc do trzeciego modelu kryzysu.

C) *Kryzys jako ostateczny kres, decydujący zwrot, po którym rzeczy nie mogą wyglądać tak, jak wyglądały wcześniej.* Estetyka przeżywa fundamentalny kryzys, ponieważ zakwestionowane zostały nie tylko jej metody czy założenia, ale straciła ona rację bytu. W wyniku przemian cywilizacyjno-kulturowych zagrożone zostały podstawy estetyki, jej dotychczasowy przedmiot, to znaczy dalsze istnienie dążności czy świadomości estetycznej.<sup>19</sup>

Dwudziestowieczna awangarda oderwała sztukę od wartości estetycznych, a świadomość estetyczna, nie odnawiana i wzbogacana przez sztukę, skazana jest na stopniowe jałowanie i powolny zanik. W tej sytuacji, wszystkie próby ratowania estetyki, czy to przez zmianę jej metod, czy zmianę jej obszaru zainteresowań, uznać należy za pseudorozwiązania, nie tylko skazane na niepowodzenie, ale fałszujące zaistniałą sytuację. Estetyka powinna zostać porzucona na rzecz jakiejś innej wiedzy, np. antyestetyki, lepiej zdającej sprawę z historycznego zakrętu, na jakim znalazła się dziś euro-amerykańska cywilizacja.

To, że dwudziestowieczna awangarda w radykalny sposób zaprzeczyła stworzonemu przez estetykę obrazowi sztuki, nie ulega wątpliwości. Takie przejawy najnowszej awangardy, jak happening, land art, body art, sztuka konceptualna - powiada Harold Osborne - nie skłaniają już do pytań, czy jest to dobra czy zła sztuka, lecz prowokują pytanie bardziej zasadnicze - czy to jeszcze w ogóle jest sztuka? Czy w odniesieniu do tych działań wypracowane przez estetykę pojęcie sztuki zachowuje nadal sens?<sup>20</sup>

Rozbicie przez najnowszą awangardę stworzonego przez estetykę obrazu sztuki jest faktem. Ale czy nie oznacza to tylko tyle, że estetyka powinna przemyśleć wypracowaną przez siebie koncepcję sztuki, powinna sprawdzić własne kryteria definiowania sztuki i to, co uznała za estetyczne niezmienniki sztuki. Wyrazem niegodnego nauki dogmatyzmu i pychy byłoby upieranie się przy tym, że estetyka, a więc estetycy wiedzą czym jest sztuka, natomiast artyści tego nie wiedzą - i jedni, i drudzy, różnymi drogami, poszukują odpowiedzi na to pytanie.

**Kryzys estetyki, pojmowany jako ostateczny kres i punkt zwrotny w dziejach tej dyscypliny, ma być wynikiem zaniku zjawisk, na których estetyka ufundowała swój byt: sztuki i świadomości estetycznej.** Estetyka stała się bezskuteczna a dalsze jej uprawianie zbędne, ponieważ ogólnokulturowy kryzys doprowadził do rozpadu sztuki i uwiądu, czy też zbanalizowania świadomości estetycznej. Estetyka utraciła swój przedmiot badań; nie może już się zajmować ani sztuką, ani świadomością estetyczną, a jeśli udaje, że jest inaczej, to dowodzi tylko swego oderwania od najżywotniejszych problemów naszej doby. Tak rozumiany kryzys estetyki jest integralnie powiązany z ogólnokulturowym kryzysem, ponieważ to ten ostatni odpowiedzialny jest za głęboki, prowadzący do rozpadu kryzys dotychczasowego przedmiotu estetyki.

Zgoda na takie ujęcie kryzysu estetyki oznacza akceptację dwóch przekonań: po pierwsze, że refleksja estetyczna jest bezradna wobec najnowszej sztuki, po drugie, że rozwój nowoczesnych społeczeństw zniszczył lub wyjąłowił sferę świadomości estetycznej. Oba te przekonania nie wytrzymują krytyki. Wprawdzie **sztuka XX wieku wymknęła się narzuconemu przez estetykę obrazowi sztuki, ale znaczy to tylko tyle, że estetyka musi przeformułować swój obraz sztuki i dotychczasowy sposób refleksji nad sztuką, co zresztą czyni. Z kolei doświadczenie czy też wrażliwość estetyczna, jak pokazuje Habermas, okazała się ważnym źródłem i instrumentem krytyki nowoczesnego, europejskiego racjonalizmu.** Thomas McCarthy, komentując Habermasowskie studia nad epoką nowoczesną (*Der philosophische Diskurs der Moderne*, 1985), zauważa, że estetyczna krytyka nowoczesności odgrywała kluczową rolę (*crucial role*) w filozoficznej krytyce - od Schillera i romantyzmu do Nietzschego i postrukturalizmu.<sup>21</sup> Nie interesuje nas w tej chwili ocena tych ataków, a jedynie sfera doświadczeń artystyczno-estetycznych jako źródło oporu i sprzeciwu wobec jednostronnej (instrumentalnej) racjonalizacji, dostarczające argumentów tak różnym krytykom europejskiej nowoczesności, jak Heidegger, Jung, Adorno, Gadamer, Marcuse, Bataille, a ostatnio - Foucault, Derrida czy Lyotard.

Trudno zatem powiedzieć, aby na naszych oczach rozpadł się przedmiot estetyki. Kryzys estetyki, tak jak go rozumie Stefan Murawski, może w tej sytuacji oznaczać jedno: wyczerpanie się perspektywy poznawczej otwartej przez koncepcję autonomii sfery estetycznej, to zaś pociąga za sobą radykalną dekonstrukcję estetyki jako wiedzy przypisanej do nowoczesnego obrazu świata. Stąd tak częste w ostatnich latach podkreślanie oświeceniowego rodowodu estetyki, odkrywanie ukrytych założeń i niewysłowionych przesłanek, na jakich zbudowana została odrębność



estetyki, zainteresowanie nowym odczytaniem Baumgartena i Kanta. **Dzisiejszy kryzys estetyki byłby więc rzeczywiście końcem, zmierzchem oświeceniowego projektu estetyki, a ponieważ estetyka uzyskała status niezależnej (względnie) dziedziny wiedzy właśnie w ramach tego projektu, stąd uzasadnione wydaje się utożsamianie kryzysu oświeceniowego projektu estetyki z głębokim, podważającym możliwość dalszego istnienia kryzysem tej dyscypliny wiedzy.**

## Przypisy

<sup>1</sup> R. Koselleck, *Neuzeit*, w: *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, Cambridge Mass., 1985, s. 267. Kategorie te stały się kluczowymi terminami zapoczątkowanego przez Hegla "filozoficznego dyskursu nowoczesności", zob. J. Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge Mass., 1987, s. 7.

<sup>2</sup> Zob. wypowiedź J. Baudrillarda w książce *Art and Philosophy*, Milan 1991, s. 11-12. Baudrillard mówi tam, że okres wielkiego kryzysu, zanikanie wielkich idei naszej kultury przypadł na przełom wieków, czasy pomiędzy Nietzschem a trzecią i czwartą dekadą XX wieku. "Dzisiaj widzimy rezultat tego upadku i zastanawiamy się, jak uczynić z tego dramat".

<sup>3</sup> R. Koselleck, *Kilka problemów z dziejów pojęcia kryzys*, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo* (red. K. Michalski) Warszawa, 1990, s. 63-68. Zob. również tego samego autora *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg-München, 1959.

<sup>4</sup> Z. Krasnodębski, *Max Weber, czyli cena postępu*, w: *Upadek idei postępu*, Warszawa, 1991, s. 122.

<sup>5</sup> Na temat Heideggerowskiej idei *Gelassenheit*, patrz A. Megill, *Prophets of Extremity*, Berkeley, 1985, s. 178-180.

<sup>6</sup> Zob. R. Koselleck, *Kilka problemów z dziejów pojęcia kryzys*, op. cit., s. 68-71.

<sup>7</sup> R. Thom, *Kryzys i katastrofa*, w: *O kryzysie*, op. cit., s. 31.

<sup>8</sup> R. Koselleck, *Kilka problemów z dziejów pojęcia kryzys*, op. cit., s. 68.

<sup>9</sup> R. Thom, *Kryzys i katastrofa*, op. cit., s. 35.

<sup>10</sup> S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* w: *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?* Warszawa, 1987, s. 45.

<sup>11</sup> Takie zarzuty stawiają estetyce filozoficznej J. Galard i O. Werckmeister w tekstach zamieszczonych w antologii *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?* op. cit.

<sup>12</sup> Zarzuty tu przedstawione zebrał E. Bullough w *The Modern Conception of Aesthetics* (1907), powtórzył je J. Stolnitz w *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (1960), natomiast S. Morawski, polemizując z nimi raz jeszcze, opatrzył je następującym komentarzem: "Znamienne jest ... że mimo rzetelnej kontrargumentacji estetyków uporczywie powracają te same zarzuty". *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Warszawa, 1973, s. 15. Jak trafny jest ten komentarz najlepiej świadczy fakt, że podobne zarzuty wobec estetyki zmuszony jest odpierać B. Dziemidok we wstępie do książki *Sztuka. Emocje. Wartości*, Warszawa, 1992, s. 5-6.

<sup>13</sup> Chodzi tu o prace M. Dessoire, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906) i E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (1914), które wywarły duży wpływ na estetykę, u nas do zaproponowanego tam ujęcia estetyki nawiązał Stanisław

Ossowski, *U podstaw estetyki* (1933) i M. Wallis, *Przeżycie i wartość* (1968), zob. B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa, 1980, s. 329.

<sup>14</sup> *Aesthetic and Language*, London, 1959, s. 1-2. Ciekawe, że właśnie nuda i nieatrakcyjność prac z zakresu estetyki była punktem wyjścia do krytycznej analizy języka tej dyscypliny.

<sup>15</sup> M. Mandelbaum, *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts*, "American Philosophical Quarterly", 1965, vol. 2; A. Danto, *Artworld*, "Journal of Philosophy", 1974; G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, "American Philosophical Quarterly", 1964, vol. 1.

<sup>16</sup> S. Morawski dzieli dzieje myśli estetycznej na cztery fazy:

a/ do połowy XVIII wieku, kiedy powstaje nazwa nowej dyscypliny,

b/ do przełomu XIX i XX wieku, kiedy estetyka "była mocno osadzona w ówczesnej formacji kulturowej",

c/ od modernistycznego przełomu do połowy lat 50-tych, kiedy "jej dominującym wyznacznikiem była krytyczna samowiedza",

d/ okres ostatni trwający do dziś; *Czy zmierzchn estetyki?* op. cit., s. 18-45.

Z podziału tego, powtórzonego w innym miejscu - *Główne nurty estetyki XX wieku*, Warszawa, 1992 s. 12 - trudno się zorientować, jaką rolę przypisuje Morawski przywołanej tu tradycji, zapoczątkowanej tekstami Weitzza, Mandelbauma i Danto; czy zamyka ona trzeci czy też otwiera czwarty okres w dziejach estetyki? Jeśli trzymać się czasowych wyznaczników, a więc tego, że trzeci okres kończy się w połowie lat 50-tych, wówczas przywołana tu tradycja reprezentuje już czwarty, kryzysowy okres myśli estetycznej, a przecież jest ona bezpośrednią kontynuacją krytycznej samowiedzy okresu trzeciego.

<sup>17</sup> Zob. J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London, 1983, s. 9.

<sup>18</sup> Zob. w. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetics*, w: *Aesthetics and Language*, op. cit.

<sup>19</sup> Tak definiuje przedmiot estetyki S. Morawski, zarówno w książce *O przedmiocie i metodzie estetyki* (1973), jak i wydanej niedawno pracy *Główne nurty estetyki XX wieku* (1992). W tej ostatniej pisze: "Podstawą wiedzy estetycznej jest świadomość estetyczna, która współtowarzyszyła pojawieniu się twórczości artystycznej i jej odbiorowi, by sama z kolei, w miarę rozwoju tych procesów zyskiwać coraz pełniejszy kształt", (s. 7).

<sup>20</sup> H. Osborne, *An Intellectual Crisis of Aesthetics*, w: *Crisis of Aesthetics*, Kraków 1979, s. 216-217.

<sup>21</sup> Th. McCarthy, wstęp do J. Habermasa, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge Mass, 1987, s. VIII.

<sup>22</sup> Pierwszeństwo należy tu zapewne do H.-G. Gadamera i jego krytycznej analizy kantowskiej estetyki przeprowadzonej w *Warheit und Methode* (1960). Z nowszych reinterpretacji kantowskiej estetyki na szczególną uwagę zasługują prace J. Derridy, *La verite en peinture* (1978), J.-F. Lyotard, *Au juste* (1979), J.-L. Nancy, *L'imperatif categorique*, 1982.