

Grzegorz Dziamski  <https://orcid.org/0000-0002-8372-7883>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PRZEMIANY ESTETYKI

Metamorphosis of Aesthetics

Abstract: Many aesthetic lecturers feel that the subject of their lectures is not so much aesthetics as the history of aesthetics, the aesthetic views of Plato and Aristotle, Kant and Hegel, Hume and Burke, British philosophers of taste and German romantics. Does this mean that aesthetics is nourished by its own past, nourished by reinterpretations of its classics, defends concepts and categories that no longer inspire anyone? Don't they open up new cognitive perspectives? Does this mean that aesthetics is dead today, like Latin or Sanskrit, and that its vision of art and beauty is outdated, out of date and completely useless?

Stefan Morawski in the introduction to the anthology *Twilight of Aesthetics – Alleged or Authentic?* he wrote that he did not know the history of aesthetic thought that would begin in the eighteenth century with Baumgarten. Today we can meet with such an approach more and more often. Many authors assume that in the second half of the 18th century, modern aesthetics was born as a science of senses, how our higher (sight, hearing) and lower senses (taste, smell, touch) contribute to our knowledge of the world.

In the introduction to the anthology cited here, Stefan Morawski divides the history of aesthetics into four periods of unequal length. The Morawski diagram seems to be a convenient starting point for defining the changing object of aesthetics. The first of the periods distinguished by Morawski is the longest one, lasting from Ancient Greece to Enlightenment, can be called the history of aesthetic thought, the second is philosophical aesthetics, the third is a time of emancipation and institutionalization of aesthetics as autonomous discipline, and the fourth period leads beyond the limits of classical aesthetics.

Keywords: purposeness without purpose, explicite aesthetics, implicate aesthetics, modern aesthetics, postmodern aesthetics, linguistic turn

To, co umiera, gdy malarstwo staje się myśleniem, to nie samo malarstwo czy sztuka, która ma się dobrze, lecz właśnie estetyka.

Jean-François Lyotard¹

Wielu wykładowców estetyki ma poczucie, że tematem ich wykładów jest nie tyle estetyka, ile historia estetyki, poglądy estetyczne Platona i Arystotelesa, Kanta i Hegla, Hume'a i Burke'a, brytyjskich filozofów smaku i niemieckich romantyków. Czy to oznacza, że estetyka żywi się własną przeszłością, karmi się reinterpretacjami swoich klasyków, broni pojęć i kategorii, które nikogo już nie inspirują? Nie otwierają nowych perspektyw poznawczych? Czy oznacza to, że estetyka jest dziś martwa, jak łacina czy sanskryt, a jej wizja sztuki i piękna przedawniona, nieaktualna i całkowicie bezużyteczna?

Czy mamy dzisiaj estetykę inną niż historyczna? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, doprecyzujmy pojęcie estetyki, które wcale nie jest takie oczywiste, jak mogłoby się na pozór wydawać. Popularne słowniki i encyklopedie definiują estetykę jako dziedzinę filozofii zajmującą się pięknem i sztuką²; naukę o pięknie i przeżyciach z nim związanych³. Głównym przedmiotem badań estetycznych miało być piękno i wzbudzone przez nie przeżycia. Tak zakreślony przedmiot estetyki, nazwijmy go tradycyjnym, stanowi dobry punkt wyjścia dla dalszych rozważań, choć nasuwa szereg pytań. Czy piękno jest wartością pozwalającą połączyć kulturę z naturą? Gdzie tkwią źródła piękna, w naturze czy w kulturze? A co z zachowaniami sytuującymi się pomiędzy kulturą i naturą, takimi jak górskie wycieczki czy plażowanie? Co z takimi określeniami jak „estetyka francuska”, „estetyka rosyjska”, „estetyka skandynawska”, „estetyka latynoamerykańska”, które znalazły się wśród haseł czterotomowej *Encyclopedia of Aesthetics*, wydanej na koniec minionego stulecia⁴? Pojęcia te są dwuznaczne. Mogą określać specyficzny dla danej zbiorowości sposób postrzegania i przeżywania świata, a więc smak znajdujący wyraz w cenionych przez daną kulturę dziełach sztuki oraz organizacji życia społecznego, ale mogą też oznaczać wkład konkretnych krajów czy regionów w myśl estetyczną, estetyczną samowiedzę człowieka. Mają więc wymiar praktyczno-kulturowy i filozoficzny⁵. Pierwszy z tych wymiarów Władysław Tatarkiewicz proponował nazwać estetyką *implicite*

¹ J.-F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 17.

² *Estetyka* [w:] *Wikipedia*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Estetyka> (dostęp: 8.06.2022).

³ *Estetyka* [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/estetyka;3898755.html> (dostęp: 8.06.2022).

⁴ *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly, Oxford University Press, Oxford–New York 1998.

⁵ Irena Wojnar wskazuje na dwutorowość estetyki francuskiej. „Estetykami są zarówno ci, którzy zajmują się nią w sposób teoretyczny, chciałoby się powiedzieć: akademicki, jak i ci, którzy podejmują dociekania nad aktami artystycznymi z pozycji twórców czy krytyków sztuki”. I. Wojnar, *Wstęp* [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, PWN, Warszawa 1980, s. 14.

(wpisaną w coś); drugi – estetyką *explicite* (wyłożoną wprost)⁶. Stefan Morawski pisał z kolei o różnych stopniach świadomości estetycznej, od prostych estetycznych upodobań i wyborów po manifesty, koncepcje, traktaty i mniej lub bardziej rozbudowane teorie uzasadniające te wybory⁷.

Równie wieloznaczne okazują się takie określenia jak „estetyka japońska”, „estetyka chińska” czy „estetyka indyjska”. W tym przypadku dwuznaczność jest spowodowana niepewnością, czy mamy na myśli tradycyjną estetykę tych regionów, a właściwie cywilizacji, czy dzisiejszą. A co z określeniami takimi jak „estetyka symbolizmu”, „estetyka kubizmu”, „estetyka surrealizmu”, „estetyka sytuacjonizmu”, a więc z estetykami kierunków i stylów artystycznych? Każdy nowy kierunek artystyczny proponuje przecież inny sposób patrzenia na świat; chce w inny sposób widzieć i opisywać świat. A co z estetyką happeningu, performance’u, instalacji? Estetyką nowych rodzajów i gatunków sztuki? Co z estetyką sztuki konceptualnej, która zdaniem niektórych estetyków miała posiadać minimalną, a nawet zerową wartość estetyczną?⁸ Czy może istnieć dzieło sztuki nieposiadające wartości estetycznych? Co z takimi hasłami jak moda, komiks, muzyka rockowa, sport, telewizja, gry wideo, kultura, demokracja, które także weszły do *Encyclopedia of Aesthetics*? Wreszcie – co z estetyką codzienności, estetyką krajobrazu, estetyką ubioru, urządzania wnętrza, jedzenia?

Estetyka, jak z tego krótkiego przeglądu wynika, jest pojęciem wieloznacznym, które nigdy nie zostało dostatecznie doprecyzowane, albo inaczej rzecz ujmując – pojęciem proteuszowym, rozciągliwym, mogącym przybierać wiele znaczeń i różnie używanym. Nic więc dziwnego, że badacze, sięgając do XVIII-wiecznych początków estetyki, kiedy rodziła się nazwa nowej dyscypliny, odnosili się do konstytuujących ją pojęć i pierwszych propozycji jej uprawiania, gdy kształtowała się praktyka badań estetycznych i powiązania między estetyką a innymi naukami, historią sztuki, psychologią, socjologią, antropologią.

O historii estetyki napisano znacznie więcej niż o estetyce współczesnej. Nie inaczej jest w Polsce. Mamy dwa krótkie wprowadzenia do estetyki współczesnej, które straciły zresztą już swoją aktualność, co wynika chociażby z tytułów. Jest to broszurka Stefana Morawskiego *Główne nurty estetyki XX wieku* (1992), która pierwotnie miała być hasłem encyklopedycznym⁹, oraz praca zbiorowa krakowskich estetyków,

⁶ Estetyka wypowiedziana (*explicite*) i estetyka zawarta w smaku oraz wyrażających ten smak dziełach sztuki (*implicite*). W. Tatariewicz, *Wstęp* [w:] idem, *Historia estetyki. 1. Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 17.

⁷ S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, PWN, Warszawa 1973, s. 10–12.

⁸ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 287. Taki pogląd Bohdan Dziemidok przypisał George’owi Dickiemu: „W koncepcji Dickiego dla sztuki konceptualnej nie było miejsca”, s. 140. Moim zdaniem jest dokładnie odwrotnie – Dickie stworzył instytucjonalną teorię sztuki po to właśnie, żeby interpretować sztukę najnowszą w kategoriach sztuki, a nie antysztuki, jak to robiła estetyka tradycyjna.

⁹ Morawski podzielił estetykę współczesną na filozoficzną (croceanizm, nurt naturalistyczny, religijny, estetyka analityczna, fenomenologiczna, egzystencjalna, hermeneutyczna, instytucjonalna),

zredagowana przez Krystynę Wilkoszewską *Estetyki filozoficzne XX wieku* (2000)¹⁰. Powstało również trochę tekstów o estetyce ekologicznej (Maria Gołaszewska, Teresa Pękała, Krystyna Wilkoszewska), estetyce postmodernistycznej (Grzegorz Dziamski, Anna Jamrozakowa, Roman Kubicki, Tadeusz Szkołut, Krystyna Wilkoszewska, Anna Zeidler-Janiszewska), estetyce feministycznej (Monika Bokiniec, Grzegorz Dziamski, Stefan Morawski), estetyce nowych mediów (Wojciech Chyła, Wiesław Godzic, Andrzej Gwóźdź, Ryszard Kluszczyński, Michał Ostrowicki), estetyce transkulturowej – i to praktycznie wszystko¹¹. Estetyka staje dzisiaj przed nowymi wyzwaniem, którym musi sprostać, a do jej głównych zadań, raz jeszcze odwołajmy się do Bohdana Dziemidoka, należy obrona sztuki popularnej, dopracowanie koncepcji doświadczenia estetycznego, proces estetyzacji codzienności i deestetyzacji sztuki, estetyka transkulturowa i jej stosunek do kultur narodowych¹².

Tradycyjna estetyka mało uwagi poświęcała sztuce popularnej, miała do niej stosunek „lekceważący, a nawet pogardliwy”¹³. Pod koniec XX wieku sytuacja zaczęła się zmieniać. W obronę sztuki popularnej zaangażowało się dwóch znanych estetyków amerykańskich – Noël Carroll i Richard Shusterman. Zwróćmy jednak uwagę na to, że swoją książkę o sztuce masowej zatytułował Carroll *A Philosophy of Mass Art* (1998) – filozofia sztuki masowej, a nie estetyka sztuki masowej¹⁴. Tytuł dobrze oddaje treść książki. Dzisiejszej sztuce bliżej bowiem do filozofii niż do estetyki. Carroll uważa, że żyjemy w epoce kultury masowej, w której znaczenie sztuki masowej będzie rosło i dlatego powinna ona znaleźć trwałe miejsce w kręgu zainteresowań dzisiejszych badaczy sztuki, a więc także i estetyków. W XIX i XX wieku nastąpił gwałtowny rozwój środków produkcji i dystrybucji sztuki, pisze Carroll we wstępie do *A Philosophy of Mass Art* – pojawiła się fotografia, a później film, radio, mag-

zorientowaną naukowo (nurt psychologiczny, socjologiczny, strukturalno-semiotyczny), ideologiczną (marksizm wschodni i zachodni) oraz estetykę artystów. S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

¹⁰ Krakowscy estetycy wydziłili dziesięć głównych nurtów w estetyce XX wieku: estetykę fenomenologiczną egzystencjalistyczną, psychoanalityczną, hermeneutyczną, pragmatyczną, marksistowską, analityczną, semiotyczno-strukturalną, systemową, empiryczną. *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000.

¹¹ B. Dziemidok, *Główne tendencje estetyki współczesnej w pracach Richarda Shustermana i Wolfganga Welscha* [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 23–24. Krystyna Wilkoszewska do wymienionych przez Dziemidoka polskich badaczy zajmujących się estetyką współczesną dopisuje jeszcze Ewę Rewers, Ryszarda Nycza, Tadeusza Miczkę (postmodernizm), Eugeniusza Wilka, Piotra Zawojkiego, Antoniego Porczaka (nowe media). K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku* [w:] *Estetyki filozoficzne...*, op. cit. Zob. również: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. A.M. Potocka, Inter Esse, Kraków 2003, tom składający się z 14 tekstów, m.in. Mieczysława Porębskiego, Anny Burzyńskiej, Grzegorza Dziamskiego, Michała Pawła Markowskiego, Alicji Kepińskiej, Piotra Krajewskiego, Stefana Morawskiego.

¹² B. Dziemidok, *Główne tendencje estetyki współczesnej...*, op. cit., s. 24.

¹³ Ibidem, s. 26.

¹⁴ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

netofon, telewizja, Internet. Pojęcie sztuki znacznie się poszerzyło¹⁵. Nie wszystkie wymienione przez Carrola środki techniczne służyły tylko i wyłącznie sztuce. Nie każda fotografia była sztuką i nie każdy film był filmem artystycznym, zaliczanym do sztuki. Z drugiej strony, nie wszystkie wynalazki techniczne wywarły tak silny wpływ na sztukę, jak taśma magnetofonowa na muzykę. John Cage miał całkowitą rację, kiedy twierdził, że historię muzyki możemy podzielić na czasy sprzed wynalezienia taśmy magnetofonowej i po jej wynalezieniu¹⁶. Sztuka masowa zapewnia dzisiaj wielu widzom pierwszy kontakt ze sztuką, pierwsze doświadczenia estetyczne, powinna więc stać się przedmiotem poważnego namysłu estetyków, ale jak wiemy, tak się nie dzieje, ponieważ większość profesjonalnych estetyków zachowała bardzo krytyczny stosunek do sztuki masowej i popularnej. Theodor Adorno i Max Horkheimer, José Ortega y Gasset, Robin George Collingwood, Dwight Macdonald, Clement Greenberg, Guy Debord, Jean Baudrillard, by przywołać tylko nazwiska, które pojawiają się w książce Carrola. Autorów piszących o sztuce masowej i popularnej mniej krytycznie jest niewiele – Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Roland Barthes.

Stefan Morawski w obszernym wstępie do antologii *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* napisał, że nie zna takiej historii myśli estetycznej, która by się zaczynała w XVIII wieku, od Alexandra Gottlieba Baumgartena¹⁷. Dzisiaj coraz częściej spotkać się możemy z takim podejściem. Wielu autorów przyjmuje bowiem, że w drugiej połowie XVIII wieku narodziła się nowoczesna estetyka (*modern aesthetics*). Początkowo miała to być nauka o zmysłach (*science of the senses*), dokładniej – nauka o poznaniu zmysłowym, o tym, co nasze zmysły, wyższe (wzrok, słuch) i niższe (smak, węch, dotyk), wnoszą do naszego poznawania świata. Dla Davida Hume’a estetyka była nauką smaku (*science of taste*), chociaż filozof zastanawiał się, czy możliwa jest nauka sądenia. Czy sąd smaku nie jest pewną umiejętnością praktyczną, nabywaną i rozwijaną przez doświadczenie, a więc sztuką? Herbert Marcuse pokazywał jak XVIII-wieczna filozofia odkrywała znaczenie estetycznego, czyli subiektywno-zmysłowego wymiaru rzeczywistości (*aesthetic dimension*)¹⁸. Nowoczesna estetyka pojawiła się jako nauka o poznaniu zmysłowym, ale szybko przekształciła się w subdziedzinę filozofii – estetykę rozumianą jako teoria sztuki i piękna. To, co wcześniej odnoszono do zmysłów, zaczęto teraz odnosić do piękna i sztuki.

¹⁵ Ibidem, s. 12.

¹⁶ Zob. G. Dziamski, *Postmodernizm w refleksji nad muzyką końca XX i początku XXI wieku* [w:] *Nauka, humanistyka, człowiek. Prace dedykowane profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. J. Kmita, B. Kotowa, J. Sójka, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 279; J. Cage, *Experimental Music* [w:] *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, s. 11.

¹⁷ S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 18–44. Zob. również: idem, *Rozwój estetyki europejskiej* [w:] idem, *Główne nurty estetyki...*, op. cit., s. 12.

¹⁸ H. Marcuse, *Eros and Civilization* (1955). Polskie wydanie: *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Muza SA, Warszawa 1998, s. 183.

Dodajmy tu jeszcze jedną istotną uwagę. Filozofia sztuki, jak sama nazwa wskazuje, mogła się rozwijać dopiero wtedy, kiedy pojawiło się uogólnione pojęcie sztuki (*art in general*). Wcześniej można było rozważać każdą ze sztuk z osobna i rozwijać co najwyżej teorie poszczególnych sztuk (malarstwo, rzeźba, architektura, poezja, muzyka itd.) lub grupy sztuk (sztuki oparte na rysunku). Różne sztuki mogła łączyć wspólna cecha, własność (np. piękno) lub funkcja – wywoływanie pewnego typu przeżyć.

Stefan Morawski, w przywołanym tu już wstępie, dzieli historię estetyki na cztery nierównej długości okresy. Pierwszy, zdecydowanie najdłuższy, obejmuje czas od narodzin europejskiej myśli estetycznej w antycznej Grecji aż po połowę XVIII wieku. Jest to okres, w którym bardzo różnorodna refleksja nad sztuką i pięknem w przyrodzie i życiu społecznym rozwija się jeszcze bez nazwy „estetyka”, na potrzeby różnych dyskursów, praktyk, instytucji¹⁹. Jest to okres estetyki *implicite*, nauki bez nazwy, jak ją nazywa Władysław Tatarkiewicz, budowanej z zapisków i komentarzy artystów adresowanych do młodych adeptów sztuki oraz metafizycznych rozważań nad pięknem. W połowie XVIII wieku nagromadzona w ten sposób wiedza zostaje scalona i poddana selekcji z punktu widzenia nowej dyscypliny, której nazwę zaproponował Baumgarten. Odtąd badania nad pięknem i sztuką prowadzone będą pod nazwą „estetyka”, a Baumgarten zacznie uchodzić, nie tylko w Niemczech, za ojca naukowej estetyki, estetyki dążącej do wyodrębnienia się jako samodzielna nauka²⁰. W tym samym czasie Charles Batteux we Francji formułuje nowoczesną koncepcję sztuk pięknych²¹, a brytyjscy filozofowie w centrum swoich badań umieszczają smak – nie piękno czy sztukę, lecz smak, czyli to, jak reagujemy na piękno i jak je przeżywamy.

Alexander G. Baumgarten (1714–1762) widział w estetyce młodszą siostrę logiki, naukę o zmysłach (*science of the senses*), a dokładniej – naukę o poznaniu zmysłowym, a więc niższym (*gnoseologia inferior*). Poznajemy świat nie tylko umysłem, ale także wszystkimi pięcioma zmysłami, jakie posiadamy. Zmysły dostarczają nam wprawdzie wiedzy niejasnej, mętnej, niepewnej i trudnej do przekazania innym, bliższej poznaniu intuicyjnemu niż pojęciowemu, ale jest to jednak jakaś wiedza, która wzbogaca nasze poznanie, a tym samym naszą wiedzę o świecie. Baumgarten

¹⁹ Piękno było kategorią filozofii teoretycznej, metafizycznej, a refleksja nad sztuką należała do filozofii praktycznej, poetyki. Zob. K. Wilkoszewska, *Estetyka: między metafizyką piękną a filozofią sztuki*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1996, t. XXIV, z. 2, s. 168. Zapis tego okresu w historii myśli estetycznej przynosi monumentalna, trzytomowa *Historia estetyki* (1960–1967) Władysława Tatarkiewicza, podzielona na estetykę starożytną, średniowieczną i nowożytną.

²⁰ M. Sobeski, *Filozofia sztuki*, Fiszer i Majewski, Łódź 1924, s. 42, 78, 89.

²¹ Ch. Batteux wydzielił grupę pięciu sztuk pięknych – muzyka, poezja, malarstwo, rzeźba, taniec, która u późniejszych autorów, po dodaniu architektury i wymowy, rozrosła się do siedmiu sztuk pięknych. Zob. P.O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, „Journal of the History of Ideas” 1951 i 1952, t. XII i XIII; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 74–75.

chciał, żeby estetyka zajmowała się naturalnym i sztucznym (artystycznym) poznaniem zmysłowym, tym jak nasze zmysły uczestniczą w poznawaniu świata.

Umysł > logika > wiedza o poznaniu pojęciowym > prawda
Gnoseologia

Zmysły > estetyka > wiedza o poznaniu zmysłowym > piękno

Propozycja Baumgartena wydawała się dobrze przemyślana i mocno osadzona w racjonalistycznej tradycji Leibniza i Wolffa, ale to nie wystarczyło, by wskazać drogę nowoczesnej estetyce, być może dlatego, że niemiecki filozof całkowicie zignorował brytyjską filozofię smaku i jej wkład w refleksję estetyczną, czyli nie wyszedł poza rodzimą, niemiecką tradycję filozoficzną. Paradoksalnie zapowiedzią nowoczesnej estetyki (*modern aesthetics*) okazała się znacznie bardziej wieloznaczna, budząca od samego początku spory i sprzeczne interpretacje, propozycja Immanuela Kanta. Z Kanta wyprowadził zasady modernistycznej estetyki Clement Greenberg²², natomiast do Baumgartena w jakimś sensie nawiązał Hegel, czyniąc ze sztuki „stadium przygotowawcze do adekwatnego [filozoficznego] poznania rzeczywistości”, jak ujął to György Lukács we wstępie do hegłowskich wykładów z estetyki²³.

W filozofii krytycznej Immanuela Kanta (1724–1804) estetyka, a właściwie to, co Herbert Marcuse nazywa „estetycznym wymiarem rzeczywistości” (*aesthetic dimension*), odgrywa bardzo ważną rolę. Wymiar estetyczny umieścił Kant w samym centrum swojego systemu, pomiędzy zmysłami i intelektem, przyjemnością i rozumem, przyrodą i wolnością, i wyznaczył mu bardzo ważną rolę pośrednika, mediatora. W wymiarze estetycznym zmysły spotykają się z rozumem, dzięki czemu rozum staje się zmysłowy, a zmysłowość rozumna²⁴. Wymiar estetyczny nie tylko godził zmysły z rozumem, ale wzmacniając zmysłowość przeciwko tyranii rozumu, zaczął z czasem wzywać do wyzwolenia zmysłowości spod panowania rozumu i do zastąpienia zasady rzeczywistości zasadą przyjemności²⁵.

W narodzinach estetyki można widzieć dążenie do nadania zmysłom autonomii wobec tego, co rozumowe (inteligibilne). Odtąd „filozofia racjonalna czy filozofia w ogóle będzie musiała interesować się tym, co pozarozumowe” – „będzie to centralny problem myśli niemieckiej”, twierdzi Luc Ferry i trudno się z nim nie zgodzić²⁶. Będzie to problem relacji między różnymi rodzajami duchowości, rozumem i sercem, myśleniem i odczuwaniem, wiedzą i wyobrażaniem. Nowa nauka, jaką

²² C. Greenberg, *Awangarda i kicz* [w:] idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejsów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006.

²³ G. Lukács, *Hegels Aesthetik* [1955]. Cyt. za: E. Klin, *Pojęcie romantyzmu w estetyce Hegla*, PWN, Warszawa–Poznań–Toruń 1976, s. 60.

²⁴ H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, op. cit., s. 183. Kantowski tytuł *Think with the Senses, Feel with the Mind* nadał głównej wystawie weneckiego Biennale w 2007 roku Robert Storr.

²⁵ H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, op. cit., s. 148 i 183.

²⁶ L. Ferry, *Homo Aestheticus*, przeł. H. Puszek, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 9, s. 25.

jest estetyka, podejmuje „najważniejszy problem europejskiej nowożytności; jak na subiektywności zbudować obiektywność”²⁷. Jak stworzyć wspólnotę, wychodząc od jednostek, a nie od masy? Jaką tu rolę może odegrać przywoływany przez Kanta *sensus communis*, zmysł wspólny?

W systemie Kanta władza sądenia miała pośredniczyć pomiędzy naturą i moralnością. Każda ze sfer miała być autonomiczna. Kant szukał oparcia dla ich autonomii i znalazł ją, jak sądził, w sądach syntetycznych *a priori*, czyli takich, których prawdziwości nie trzeba dowodzić, choć jednocześnie nie są to sądy czysto analityczne, nieprzynoszące żadnej wiedzy o świecie. Są to jakby założenia, które przyjmuje każda nauka, np. fizyka zakłada, że badana przez nią rzeczywistość jest reprezentatywna dla pewnej czasoprzestrzeni. Dla teorii poznania sądami syntetycznymi *a priori* były wypracowane przez człowieka formy czy też kategorie poznawcze, takie jak czas, przestrzeń, przyczynowość. Sądy moralne *a priori* z kolei miały u swoich podstaw przekonanie, że człowiek jest z natury istotą wolną i dlatego to on powinien być prawodawcą.

Człowiek poznaje prawdziwie i postępuje właściwie tylko wtedy, gdy opiera się wyłącznie na samym sobie – gdy obraca się w sferze swego czasu, swojej przestrzeni i swoich kategorii, gdy słucha swego nakazu moralnego, mówiącego doń z głębi jego własnego serca. Człowiek nie tylko myśli i czyni, lecz także odczuwa. Pragnie nie tylko poznać rzeczywistość i narzucić jej swą wolę – lecz poddać się także jej urokowi. Dziedzinę myśli i woli należy zatem uzupełnić o dziedzinę uczucia²⁸.

Uczucie należy do sfery estetycznej – estetyka byłaby więc filozofią uczucia albo filozofią wyobraźni. Sądy estetyczne *a priori* zakładają, że podoba nam się to, w czym dostrzegamy celową formę, ale nie wiemy do końca, jaki ma cel – Kant nazywa to celowością bez celu (*Zweckmassigkeit ohne Zweck*), która odróżnia sztukę od rzemiosła.

Estetyka Kanta nie wskazywała, jakie przedmioty w przyrodzie i sztuce są piękne i dlaczego. Koncentrowała się raczej na sądach o pięknie niż na samym pięknie. Kant odróżniał empiryczne sądy estetyczne od czystych sądów estetycznych. Pierwsze mają charakter empirycznie sprawdzalny – coś, kawior, szampan, cygareto, jednym dostarcza przyjemności zmysłowej, innym nie. Przyjemność ma charakter zmysłowy i subiektywny. Kiedy mówię, że lubię to i to, kolor fioletowy czy niebieski, dźwięk saksofonu, wenecką zupę rybną, białe róże czy tulipany, to nie będę się upierał, że każdy powinien to lubić. Są to moje osobiste upodobania, które dostarczają mi przyjemności zmysłowej i o których się nie dyskutuje. Na podstawie moich upodobań można sporządzić mój profil psychologiczny jako potencjalnego konsumenta, ale nie zmieni to faktu, że będą to nadal moje prywatne upodobania, które mogą zainteresować co najwyżej specjalistów od marketingu. Z pięknem, zdaniem Kanta, rzecz

²⁷ Ibidem, s. 28.

²⁸ M. Sobeski, *Filozofja...*, op. cit., s. 61. Moje odczytanie Kanta wiele zawdzięcza Michałowi Sobeskiemu.

ma się inaczej. Kiedy mówię, że coś jest piękne, to chcę, żeby wszyscy się ze mną zgodzili, mówię tak, jakbym przemawiał w imieniu wszystkich, którzy mają smak, jakby piękno, o którym mówię, nie było moim upodobaniem, lecz własnością rzeczy, o których mówię – obrazów, pałaców, ogrodów, wschodów i zachodów słońca. Mój sąd o pięknie dowodzi mojego smaku, a nie mojej wiedzy, dlatego Kant mówi, że nie ma nauki o pięknie, a jedynie krytyka, nauka o sądzeniu. Gdyby sąd o pięknie należał do nauki, nie byłby sądem smaku, lecz generalizacją, sądem prawdziwym lub fałszywym, z którym każdy musiałby się zgodzić („róże są piękne”), a nie sądem jednostkowym („ta róża, na którą teraz patrzę, jest piękna”)²⁹.

Wypowiedzi o kawiorze czy szampanie nie są wypowiedziami o pięknie. Takimi wypowiedziami są dopiero czyste sądy estetyczne, które narzucają się wszystkim jako konieczne i które nie muszą być weryfikowane przez nasze zmysły, bo są sądami syntetycznymi *a priori*. Kant pisze: „Do wydania sądu o pięknych przedmiotach potrzebny jest smak, [...] do tworzenia takich przedmiotów potrzebna jest genialność”³⁰. Estetyka Kanta koncentruje się na smaku, czyli osądzeniu, a nie na tworzeniu pięknych przedmiotów, dzieł sztuki. Kiedy królewiecki filozof pisze o tworzeniu, przywołuje pojęcie genialności – sztuki piękne są wytworem geniuszu. Dobra sztuka powinna przypominać przyrodę, winna wyglądać, jakby dążyła do jakiegoś celu, ale ten nie był nigdy jasno określony. Gdyby stał się czytelny dla odbiorcy, dzieło straciłoby cały estetyczny powab i zmieniło się w propagandową agitkę, w sztukę z tezą.

Sztuka również podlega zasadzie celowości bez celu, twierdzą zwolennicy formalistycznej interpretacji Kanta³¹, a to oznacza, że w sztuce liczy się nie to, co jest przedstawiane, lecz jak jest przedstawiane, nie treść, lecz forma, a precyzyjniej rzecz ujmując – forma jest właściwą treścią dzieła sztuki. Pewne układy formalne budzą w ludziach uczucie zadowolenia lub niezadowolenia. Estetyka formalistyczna chce badać te uczucia i na ich podstawie wnioskować o pięknie form, powiada jeden z najlepszych znawców Kanta w Polsce, Michał Sobeski³².

Kant dzieli ducha na myśl, wolę i uczucie. Myśleniem zarządza logika, wolą etyka, a uczuciami estetyka. Myślenie posługuje się pojęciami, wola ocenami, a uczucie wyobraźnią. Kant nie umieścił estetyki poniżej logiki, ale ustawił ją obok logiki i etyki, więcej nawet, na swój sposób ją wyróżnił, bo kazał jej mediować pomiędzy postawą teoretyczną i praktyczną, sferą konieczności (przyrodą) i wolności (światem społecznym, stworzonym przez ludzi). Należy jednak pamiętać, że krytyka władzy sądzenia rozpada się u Kanta na estetyczną i teleologiczną i tylko ta druga dotyczy celowości obiektywnej, czyli celowości przyrody (dlaczego koń jest taki), natomiast pierwsza dotyczy celowości subiektywnej.

²⁹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1964, s. 227.

³⁰ Ibidem, s. 237.

³¹ R. Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (1865). Cyt. za: M. Sobeski, *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, Akademia Umiejętności, Kraków 1910, s. 62.

³² Ibidem, s. 65–66.

Myśl > poznanie > intelekt > logika > prawidłowość > przyroda
 Duch uczucie > przyjemność > sąd > estetyka > celowość > wyobraźnia/sztuka
 wola > pożądanie > rozum > etyka > cel ostateczny > wolność³³

Estetyka Kanta pozwalała na różne interpretacje i to być może dawało jej przewagę nad estetyką Baumgartena. Do estetyki Kanta nawiązywali zarówno zwolennicy formalizmu, jak i twórcy niemieckiego romantyzmu, przekształcający estetykę w pełnoprawny dział filozofii, obok ontologii, epistemologii, etyki i metafizyki, a także Fryderyk Schiller, który pod wpływem kantowskich *Krytyk* napisał słynne *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* (1795), czyniąc z estetyki podstawę kształcenia młodych ludzi (*Bildung*).

W XX stuleciu miejsce indywidualnych, autorskich systemów filozoficznych zajęły szkoły i kierunki filozoficzne. Estetyka filozoficzna oznaczała teraz stosowanie do badań estetycznych metod wypracowanych przez główne kierunki filozoficzne. Różne kierunki filozoficzne badały dzieła sztuki oraz procesy tworzenia i odbioru sztuki, wносиły też własne problemy do refleksji estetycznej: egzystencjalizm – problem alienacji, obcości, absurdu, życia autentycznego i nieautentycznego; psychoanaliza – problem świadomego i nieświadomego, wypartego, sublimacji, racjonalizacji, wpływu wypracowanych w dzieciństwie wzorców na późniejsze życie jednostki; marksizm – problem politycznego zaangażowania sztuki, krytykę kultury mieszczańskiej, ideologicznego i rynkowego zniewolenia sztuki i artysty.

Trzeci okres w dziejach estetyki przypada na pierwszą połowę XX wieku. Estetyka wkracza w fazę krytycznej samowiedzy, zaczyna się zastanawiać nad swoimi relacjami ze sztuką – czy możliwe jest stworzenie naukowej wiedzy o sztuce? Jak taka wiedza miałaby wyglądać? Czy powinna mieć podstawy filozoficzne, czy empiryczne? Czy estetyka powinna być filozofią sztuki, czy też, idąc za propozycją Maxa Dessoira i niemieckiej estetyki początku XX wieku, powinna podzielić się na ogólną wiedzę o sztuce (*allgemeine Kunstwissenschaft*) i estetykę?³⁴ Czym byłaby tak okrojona estetyka? Psychologiczną refleksją nad przeżyciem estetycznym, jak chcieli niemieccy estetycy przełomu XIX i XX wieku?³⁵ Pod koniec XIX wieku wpłynęły bowiem dwie orientacje estetyczne o naukowych ambicjach, które chciały oderwać estetykę od filozoficznych spekulacji; jedna szukała zbliżenia z psychologią (Theodor Lipps, Wilhelm Wundt, Johannes Volkelt), druga z socjologią (Hippolyte Taine, Jean Marie Guyau, Charles Lalo, Pierre Francastel). Obie dały początek temu, co nazywano czasami „estetyką o orientacji empirycznej”.

W trzecim okresie następuje instytucjonalizacja estetyki. W 1906 roku Max Dessoir zakłada pierwsze czasopismo estetyczne „Zeitschrift für Aesthetik und

³³ I. Kant, *Krytyka władzy...*, op. cit., s. 56. Karol Libelt w dziele *Estetyka czyli umniactwo piękne* (1849) przedstawia podobny podział: serce – rozum – wyobraźnia, czyli uczucie, myślenie, wyobrażanie sobie, religia, nauka (filozofia), sztuka.

³⁴ M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [1906].

³⁵ Zob. J. Fizer, *Psychologizm i psychoestetyka*, przeł. J. Stawiński, PWN, Warszawa 1991.

allgemeine Kunstwissenschaft”, które stanie się wzorem dla podobnych czasopism w innych krajach, a w 1913 roku organizuje pierwszy kongres estetyczny w Berlinie. Drugi kongres odbył się w Paryżu w 1937 roku.

Wreszcie czwarty okres, zapoczątkowany w latach 50. ubiegłego stulecia, związany jest z poczuciem kryzysu sztuki i dotychczasowego języka estetyki. Estetyka, zdaniem złośliwych komentatorów, zaczyna się skupiać na dwóch pytaniach: czym jest sztuka i czym jest estetyka?³⁶ Okres ten zapowiada praca zbiorowa pod redakcją Williama Eltona *Aesthetics and Language* (1954) oraz artykuły *The Role of Theory in Aesthetics* (1956) Morrisa Weitzta i *Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake?* (1958) Williama Kennicka, natomiast hasłem patronującym temu okresowi mogłoby być zdanie otwierające *Teorię estetyczną* (1970) Theodora W. Adorna: „Dzisiaj stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste [...] nawet jej racja istnienia”³⁷. Awangarda XX wieku zakwestionowała pojęcie sztuki i wszystkie dotychczasowe kategorie estetyczne, a estetyka stanęła wobec pytania: podtrzymywać mit uniwersalnej sztuki i nadal poszukiwać tego, co łączy dzieła sztuki wszystkich dziedzin, czasów i miejsc, czy też zająć się zmiennymi przejawami praktyki artystycznej? Porzucić mit uniwersalnej sztuki na rzecz postmodernistycznej detotalizacji sztuki czy bronić autonomii sztuki i tezy, że sztuka przy wszystkich różnicach między poszczególnymi swymi dziedzinami spełnia tę samą funkcję społeczną – funkcję estetyczną?³⁸

Luc Ferry w głośniejszego czasu książce *Homo Aestheticus* (1990) twierdzi coś wręcz przeciwnego, a mianowicie, że estetyka jako w miarę samodzielna dyscyplina rodzi się w momencie kryzysu uniwersalizmu, a jej historia biegnie od relatywizmu (smak jest subiektywny: ludziom podobają się różne rzeczy) do poszukiwania uniwersalności (zagubionej uniwersalności? Nowej uniwersalności?). Właśnie w estetyce, pisze Ferry, problem relacji między indywidualnym i zbiorowym, subiektywnym i obiektywnym przyjmuje najczystszą postać. „Piękno jest tym, co łączy nas najłatwiej, a zarazem w sposób najbardziej zagadkowy”³⁹.

Przedstawiony przez Stefana Morawskiego schemat jest dogodnym punktem wyjścia do określenia przedmiotu estetyki. Pierwszy z wyróżnionych przez Morawskiego okresów moglibyśmy nazwać „historią myśli estetycznej”; drugi – „estetyką filozoficzną”; trzeci zaś to próba emancypacji estetyki, powołania estetyki jako samodzielnej dyscypliny badawczej, nawiązującej bliskie kontakty z psychologią, socjologią, pedagogiką, antropologią, historią sztuki, literaturoznawstwem, filmoznawstwem

³⁶ N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 24.

³⁷ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 3.

³⁸ Zob. A. Heller, *Co to jest „postmodernizm”? – ćwierć wieku później*, przeł. J. Hudzik [w:] *Eseje o nowoczesności*, red. J. Hudzik, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

³⁹ L. Ferry, *Homo Aestheticus*, op. cit., s. 29.

jako naukami pomocniczymi; wreszcie czwarty okres prowadzi do rekonfiguracji czy też wyjścia poza ramy klasycznej estetyki.

Do miana klasycznego okresu w dziejach myśli estetycznej aspirują pierwsze trzy. Pierwszy, ponieważ wyznaczył tematykę i wyjściową tradycję, do której estetyka będzie się wciąż odwoływać. Drugi okres przypisuje estetyce charakter wiedzy filozoficznej i przyjmuje, że wszystkie główne kierunki XX-wiecznej filozofii znajdują swoje odpowiedniki w estetyce. Możemy zatem mówić o estetyce fenomenologicznej, hermeneutycznej, egzystencjalnej, pragmatycznej, marksistowskiej, analitycznej, semiotycznej, strukturalnej⁴⁰. Wszystkie te estetyki narodziły się w pierwszej połowie XX wieku. Skryształowaną postać przybrały w latach 30. Roman Ingarden opublikował wówczas *Das literarische Kunstwerk* (1930), John Dewey – *Art as Experience* (1934), Martin Heidegger – *Das Ursprung des Kunstwerkes* (1936). György Lukács zaczął rozwijać teorię realizmu, Jan Mukařovský koncepcję sztuki jako zjawiska semiotycznego, Stanisław Ossowski stworzył podstawy estetyki socjologicznej (*U podstaw estetyki*, 1933), Walter Benjamin ogłosił swoje najważniejsze eseje o sztuce: *Der Autor als Produzent* (1934) i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). W następnych latach stanowiska te okrzepły, obudowane nowymi pracami, często tych samych autorów. Jednak od końca lat 60. odrębność poszczególnych nurtów zaczęła się zamazywać. Poszczególne estetyki filozoficzne zaczęły się przenikać, przechwytywać i wchłaniać elementy konkurencyjnych szkół, co prowadziło do hybrydyzacji znoszącej przejrzystość dawnych taksonomii. Marksizm przyswoił sobie strukturalizm, psychoanalizę, hermeneutykę; strukturalizm wchłonął marksizm, psychoanalizę itd. Z drugiej strony, niektórzy autorzy, np. Heidegger, mogli być odczytywani na różne sposoby, bo równie dobrze mogli być wiązani z estetyką fenomenologiczną, egzystencjalną czy hermeneutyczną. Refleksja estetyczna wyzwała się z dawnych filozoficznych podziałów, tworząc teoretyczne monstra, jak je nazwał Jacques Derrida, nad którymi coraz trudniej było zapanować⁴¹. Przykładem takiego monstrum jest feministyczno-psychoanalityczna dekonstrukcja czy psychoanalityczno-strukturalistyczny marksizm. Te teoretyczne monstra nazywano czasami „postmodernizmem”.

W trzecim z wyróżnionych przez Morawskiego okresów starano się przekształcić estetykę w pełnoprawną naukę. Nie miała być już dłużej kojarzona z metafizycznymi rozważaniami o pięknie i sztuce, lecz z empirycznymi badaniami, jak tego chciał Thomas Munro. Nie miała zajmować się różnicami między pięknem duchowym

⁴⁰ S. Morawski, *Główne nurty estetyki...*, op. cit. Zob. również: *Estetyki filozoficzne...*, op. cit.; Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 1983; T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Blackwell, Oxford 1983.

⁴¹ Zob. G. Dziamski, *Estetyka XX wieku – spojrzenie nostalgiczne*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 20; J. Derrida, *Some Statements and Truisms about Neo-Logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms and Other Small Seismisms* [w:] *The State of “Theory”*, ed. D. Carroll, Stanford University Press, Stanford 1994.

i materialnym⁴², lecz powadzić konkretne badania nad przeżyciami estetycznymi⁴³. Płaszczyzną dyskusji estetyków miały stać się czasopisma, kongresy i stowarzyszenia estetyczne. W 1941 roku ukazał się pierwszy numer amerykańskiego czasopisma „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” (w latach 1945–1963 redaktorem naczelnym pisma był Thomas Munro). W 1947 roku powstało hiszpańskie pismo „Revista de Ideas Esteticas”; w 1948 – francuskie „Revue d’Esthetique”, w 1951 – niemieckie „Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft” (następca czasopisma założonego przez Maxa Dessoira). W 1956 roku zaczęto wydawać włoskie pismo „Rivista di Estetica”, a w 1960 – „British Journal of Aesthetics” oraz polski rocznik „Estetyka” (przemianowany w 1964 roku na „Studia Estetyczne”). Od 1956 roku zaczęto organizować regularnie kongresy estetyczne. Początkowo co cztery lata i prawie wyłącznie w Europie: Wenecja (1956), Ateny (1960), Amsterdam (1964), Uppsala (1968), Bukareszt (1972), Darmstadt (1976), Dubrownik (1980). W 1984 roku dziesiąty kongres estetyczny odbył się w Montrealu, kolejne kongresy miały miejsce w Manchesterze (1988), Madrycie (1992), Lahti (1995), organizowane odtąd co trzy lata i coraz częściej poza Europą: Lublana (1998), Tokio (2001), Rio de Janeiro (2004), Ankara (2007), Pekin (2010), by w 2013 roku, w stulecie pierwszego kongresu estetycznego, powrócić do Europy, a konkretnie do Krakowa⁴⁴. Czasopisma i kongresy estetyczne, wbrew oczekiwaniom, nie doprowadziły do doprecyzowania problematyki estetycznej. Terry Diffey sprawdził tematykę artykułów zamieszczanych na łamach amerykańskiego i brytyjskiego czasopisma estetycznego w latach 1978–1989. Okazało się, że publikowane w tym czasie artykuły dotyczyły różnych dziedzin sztuki, przede wszystkim sztuk wizualnych, literatury, muzyki, fotografii, filmu, rzadziej tańca, architektury, sztuki popularnej, ale podejmowały także problematykę historii estetyki, definicji sztuki, przeżycia estetycznego, ontologicznego statusu dzieł sztuki, wartości artystycznych i wartościowania sztuki, interpretacji, krytyki, twórczości⁴⁵. Tematyka była więc niezwykle różnorodna⁴⁶, ale – co ciekawe – autorami większości tekstów zamieszczanych w „Journal of Aesthetics and Art Criticism” w latach 80. ubiegłego stulecia byli filozofowie, znacznie rzadziej literaturoznawcy, a bardzo rzadko historycy sztuki, psychologowie, muzykologowie czy filmoznawcy. W latach 1981–1991 filozofowie stanowili aż 70% autorów, ich liczba wzrosła dwukrotnie w porównaniu z latami 1941–1950 (kiedy stanowili

⁴² Tak widzi zadania estetyki jeden z młodych księży w powieści Jamesa Joyce’a, *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, Warszawa 1957, s. 222.

⁴³ W Polsce program estetyki zorientowanej empirycznie, a więc badającej konkretne sytuacje estetyczne, wysuwała Maria Gołaszewska w latach 80. Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 22–28.

⁴⁴ W kongresie pekińskim wzięło udział prawie 1000 uczestników, w tym 600 z Chin.

⁴⁵ T.J. Diffey, *On American and British Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2 (Spring), s. 173–174.

⁴⁶ Świadczy o tym również publikacja wydana po I Kongresie Estetyki Polskiej, zorganizowanym w Krakowie w 2006 roku. *Wizje i rewizje...*, op. cit. Zob. również *Encyclopedia of Aesthetics*, op. cit.

35% autorów), podczas gdy liczba literaturoznawców spadła w tym czasie z 20% do 16%, podobnie jak liczba historyków sztuki (z 13% do 6%) czy psychologów (z 10% do 1%)⁴⁷.

Czasopisma i kongresy estetyczne, a więc to, co nazwalismy tu instytucjonalizacją estetyki, nie pozwoliły doprecyzować obszaru badań estetycznych, ale pozwoliły wyodrębnić, jak pisze Richard Shusterman, cztery główne tradycje współczesnej estetyki: a) tradycję anglosaską, która dominuje w krajach anglojęzycznych, Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Australii, Nowej Zelandii, Kanadzie, b) tradycję kontynentalną, wyznaczaną głównie przez wpływy filozofii niemieckiej i francuskiej, rzadziej włoskiej czy hiszpańskiej, c) tradycję filozofii sowieckiej, narzuconą krajom dawnego bloku wschodniego, d) tradycję dalekowschodnią, głównie chińską i japońską, ale także indyjską⁴⁸. Estetycy z mniejszych krajów wybierają którąś z tych czterech tradycji myśli estetycznej, np. w krajach skandynawskich, Polsce czy Izraelu silne są, jak twierdzi Shusterman, wpływy tradycji analitycznej, czyli anglosaskiej, ale w okresie międzywojennym polska estetyka pozostawała pod dużym wpływem estetyki kontynentalnej, głównie francuskiej i niemieckiej⁴⁹, a po II wojnie światowej pod wpływem importowanej ze Związku Radzieckiego estetyki marksistowskiej⁵⁰. W krajach skandynawskich w latach 50. i 60. XX wieku zaczęła rozwijać się estetyka inspirowana anglosaską filozofią analityczną (Russell, Wittgenstein, Austin), wypierając dominującą wcześniej romantyczną estetykę niemieckiego idealizmu (Kant, Cassirer, Vaihinger)⁵¹.

Drugi okres w dziejach estetyki, jak widać z tego krótkiego przeglądu, nie skończył się wraz z nadejściem trzeciego, lecz rywalizował z nim przez większą część XX wieku. Podobnie było z pierwszym okresem w dziejach estetyki, zapoczątkowanym przez Platona i Arystotelesa, który nie skończył się w połowie XVIII stulecia. Poglądy tych filozofów weszły na trwałe do historii myśli estetycznej, są ciągle przywoływane, reinterretowane, odczytywane w kontekście nowych doświadczeń artystycznych. Nie ma estetyka, który uznałby je za nieaktualne, pozbawione znaczenia, niewarte studiowania. Zaproponowany przez Stefana Morawskiego podział historii myśli estetycznej nie oznacza zatem, że poglądy pewnych autorów straciły aktualność; jest raczej próbą pokazania, jak zmieniało się na przestrzeni dziejów rozumienie tego, czym się zajmuje i czym powinna się zajmować estetyka. Są to,

⁴⁷ L. Goehr, *The Institutionalization of a Discipline. A Retrospective of "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" and American Society for Aesthetics 1939–1992*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2.

⁴⁸ R. Shusterman, *Aesthetics. Between Nationalism and Internationalism*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2.

⁴⁹ Zob. B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, PWN, Warszawa 1980.

⁵⁰ Zob. S. Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.

⁵¹ G. Hermeren, *Scandinavian Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2, s. 177–179. Pierwsze katedry estetyki, zajmujące się historią i teorią literatury, powstały w Skandynawii pod koniec XVIII wieku, w Uppsali (1785), Kopenhadze (1790), Lund (1795).

można powiedzieć, trzy paradygmaty estetyki jako wiedzy, przedstawione w porządku chronologicznym, co nie znaczy, że każdy nowy etap automatycznie eliminuje wszystkie poprzednie. Te trzy paradygmaty można nazwać nieco inaczej: estetyka tradycyjna, nowoczesna i ponowoczesna.

Pierwszy paradygmat, tradycyjny, ma swoje początki w twórczości Platona i Arystotelesa, a znakomitych kontynuatorów znalazł wśród autorów renesansowych traktatów malarskich i poetyckich oraz profesorów powstających w XVII i XVIII wieku akademii sztuk pięknych. Drugi paradygmat jest wytworem nowoczesności, wytworem oświeceniowej koncepcji sztuk pięknych, wypracowanej przez Alexandra G. Baumgartena i Charles'a Batteux, a rozwiniętej przez Kanta, Hegla i praktycznie wszystkich wybitnych filozofów XIX i XX stulecia, którzy próbowali tworzyć własne systemy estetyczne. Takimi wybitnymi twórcami estetyki jako filozoficznej refleksji nad sztuką byli Étienne Souriau, Mikel Dufrenne, Jerome Stolnitz, Harold Osborne, Monroe Beardsley, Roman Ingarden⁵². Trzeci paradygmat, który możemy nazwać ponowoczesnym, jest próbą wyjścia poza tradycję sztuk pięknych (*beaux arts*) i otwarcia się na nowe doświadczenia estetyczne, proponowane przez twórców awangardy artystycznej. Nie musimy dodawać, że estetykę współczesną utożsamiamy tu z estetyką ponowoczesną, która zaczyna się w połowie XX wieku, w latach 50., a jej zapowiedzią jest kryzys dotychczasowego pojmowania estetyki i sztuki.

Estetyka poddana zostaje radykalnej krytyce głównie ze strony przedstawicieli filozofii analitycznej. Przedmiotem krytyki stają się dotychczasowe osiągnięcia estetyki, a właściwie ich brak, i wypracowany przez estetykę aparat pojęciowy, czyli język⁵³. W zmianie języka, jego doprecyzowaniu, rozjaśnieniu i wyklarowaniu, zwolennicy filozofii analitycznej widzieli jedyną szansę na uratowanie naukowego statusu estetyki.

Przejdźmy teraz do najnowszego okresu w dziejach myśli estetycznej, do estetyki ponowoczesnej, która tworzy naszą współczesność. Estetyka współczesna jest wytworem tzw. zwrotu lingwistycznego (*linguistic turn*), za którym stoi filozofia późnego Wittgensteina.

Badacze kultury lat 50., tacy jak Dwight Macdonald, wskazywali na współistnienie we współczesnej nam kulturze kilku konkurujących ze sobą typów sztuki. Macdonald wyróżniał cztery, a nawet pięć typów sztuki: sztukę wysoką, którą dzielił

⁵² M. Gołaszewska, *Estetyka w aspekcie kulturologicznym* [w:] *Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, red. T. Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1983, s. 93.

⁵³ Dajmy tu próbkę tego języka, pomijając miłosiernie autora cytowanego fragmentu: „Opcja racjonalistyczna, redukująca «estetyczne» do «logicznego», została słusznie oskarżona o esencjalizm (redukcjonizm i normatywizm), a jej miejsce zajęła opcja irracjonalistyczna, czyli antyesencjalizm i antyestetyka, które proklamowały prymat «estetycznego» i ogłosiły, że sztuce brakuje racjonalnych podstaw, że działanie poprzedza poznanie. Estetyka racjonalizmu była integralną częścią modernizmu filozoficznego i jego ideologii przebudowy świata, który skaził kulturę totalitaryzmem cywilizacyjnym i uniformizmem (monizmem). Reakcją na błędy modernizmu jest aktualnie postmodernizm i jego irracjonalistyczna (relatywistyczna) ideologia «anty»”.

na tradycyjną i awangardową (starą i nową), oraz sztukę niską, którą dzielił na ludową i masową (*massart*). Do tych czterech typów sztuki dodawał czasami sztukę akademicką, przeznaczoną dla snobistycznej, mieszczańskiej publiczności, przy czym nie jest do końca jasne, czy sztuka akademicka była dla Macdonalda współczesną kontynuacją sztuki klasycznej, tradycyjnej czy też czymś jakościowo odrębnym⁵⁴. Clement Greenberg nie miał wątpliwości. Sztuka akademicka była dla niego przykładem martwej kontynuacji sztuki tradycyjnej, podczas gdy żywą kontynuację sztuki tradycyjnej reprezentowała awangarda⁵⁵.

Z pięciu wyróżnionych przez Macdonalda typów sztuki dwa reprezentowały sztukę właściwą czy też prawdziwą, związane bowiem były z ekspresją osobowości artysty (w przypadku sztuki tradycyjnej) lub ekspresją wybranej grupy społecznej (w przypadku sztuki ludowej), natomiast dwa pozostałe reprezentowały sztukę fałszywą, bezosobową, produkowaną na potrzeby masowej konsumpcji (sztuka masowa) lub dostosowaną do oczekiwań snobistycznej publiczności (sztuka akademicka). Obraz sztuki w połowie XX wieku można byłoby zatem przedstawić w postaci poniższego schematu.

sztuka tradycyjna (sztuka akademicka)
 sztuka wysoka (*high art*)
 sztuka awangardowa
 sztuka korzystająca z nowych mediów
 sztuka masowa (kicz)
 sztuka niska (*low art*)
 sztuka ludowa

Macdonald twierdził, że sztuka masowa będzie odgrywała coraz większą rolę w nowoczesnych społeczeństwach przemysłowych, wypierając powoli i zastępując dawną sztukę wysoką, zgodnie z prawem Greshama, że gorszy pieniądz wypiera lepszy. Ale sztuka masowa, zdaniem Macdonalda i większości badaczy kultury masowej, nie była prawdziwą sztuką, lecz kiczem, ersatzem prawdziwej sztuki, co refleksja estetyczna miała wykazać. Macdonald posługiwał się pojęciem ekspresji i ekspresyjną teorią sztuki, które przejął od Collingwooda, by oddzielić sztukę właściwą (*art proper*) od niewłaściwej, czyli sztukę od pseudosztuki, od tego, co nieudolnie próbuje naśladować prawdziwą sztukę⁵⁶. Pojęcie ekspresji pozwoliło Collingwoodowi oddzielić sztukę od

⁵⁴ Zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki...*, op. cit.

⁵⁵ Zob. C. Greenberg, *Awangarda...*, op. cit.

⁵⁶ R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford 1938. W podobny sposób oddzielał sztukę wysoką od masowej Stefan Morawski: „twórca elitarny produkuje ze względu na potrzebę ekspresji własnej osobowości oraz adekwatną jej obiektywizację w dziele sztuki, podczas gdy producent wytworu masowego ma na uwadze jego komunikatywność i rentowność na rynku kulturowym”. S. Morawski, *Sztuka masowa i elitarna – za i przeciw* [w:] *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 77.

rzemiosła, rozrywki i propagandy, które są ułomnymi, zdeprawowanymi przez służebność formami sztuki. Sztuka jest ekspresją artysty, podczas gdy rzemiosło opiera się na racjonalnym dostosowaniu odpowiednich środków do wybranych celów. Wytwory rzemiosła pełnią jakąś funkcję, mają jakiś cel, który decyduje o doborze środków, podczas gdy dzieła sztuki nie mają żadnego celu ani funkcji, są celowo bezcelowe, jakby powiedział Kant, którego estetyka wydaje się stać za tym podziałem.

Sztuka masowa musi być inaczej opisywana i wartościowana niż sztuka wysoka. Jak? Główne pytanie powinno brzmieć: dlaczego ludziom podobają się takie filmy jak *Sami swoi*, *C.K. Dezerterzy* czy *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*⁵⁷. A precyzyjniej: dlaczego takie filmy podobają się polskiej widowni? Ideologiczne uwikłanie sztuki masowej domaga się analizy socjologicznej, krytycznej, chociaż nie jest powiedziane, że zdemaskowanie ideologicznego charakteru tej sztuki sprawi, że odbiorcy ją porzucą. Głównym celem sztuki masowej jest bowiem dostosowanie odbiorców do istniejącego porządku społecznego, przekonanie ich, że wszyscy tak myślą, że takie właśnie jest życie, innymi słowy – naturalizowanie sytuacji historycznych, jakby powiedział Roland Barthes. Sztuka masowa nastawiona jest na wytwarzanie towarów przeznaczonych do masowej konsumpcji, dlatego podlega innej logice niż sztuka wysoka – logice rynku, podczas gdy sztuka wysoka, jak utrzymywali Adorno i Horkheimer, chce nas wyprowadzać poza rynek, chce wskazywać alternatywę dla dominującego w nowoczesnych społeczeństwach rozumu instrumentalnego.

Sytuacja sztuki w nowoczesnych, przemysłowych społeczeństwach, trafnie zdiagnozowana przez badaczy kultury masowej lat 50., stawiała przed estetyką pytanie, jakiego typu sztuką ma się zajmować. Sztuka ludowa była przedmiotem zainteresowania etnografii, a w swoich bardziej egzotycznych przejawach – antropologii. Sztuka masowa przyciągała uwagę socjologów, kulturoznawców, a coraz częściej także i politologów. Sztuka awangardowa natomiast, podważająca wszystkie dotychczasowe kategorie estetyczne i opowiadająca się po stronie antysztuki, wydawała się być domeną antyestetyki, rozwijanej przez artystów awangardy⁵⁸. Estetyce pozostawała w tej sytuacji sztuka tradycyjna, a więc ta sztuka, która ulegała coraz szybszemu procesowi akademizacji. Czy proces akademizacji nie dotknął także samej estetyki, zepchniętej na pozycję obrońcy sztuki tradycyjnej? Czy estetyka nie zaczęła przekształcać się w anachroniczną dziedzinę wiedzy tracącą kontakt z żywą

⁵⁷ Polskie filmy, które w ostatnich latach obejrzało najwięcej widzów i które przyniosły największy przychód: 1) *Ogniem i mieczem* (1999), reż. J. Hoffman, 7,1 mln widzów, przychód: 105 mln, 2) *Pan Tadeusz* (1999), reż. A. Wajda, 6,2 mln widzów, przychód: 82,8 mln, 3) *Quo vadis* (2001), reż. J. Kawalerowicz, 4,3 mln widzów, przychód: 69 mln, 4) *Listy do M. 3* (2017), reż. T. Konecki, 3 mln widzów, przychód: 65 mln, 5) *Listy do M. 2* (2015), reż. M. Dejczner, 2,9 mln widzów, przychód: 54 mln, 6) *Pitbull. Niebezpieczne kobiety* (2016), reż. P. Vega, 2,8 mln widzów, przychód: 58 mln, 7) *Katyn* (2007), reż. A. Wajda, 2,7 mln widzów, przychód: 35 mln, 8) *Lejdis* (2008), reż. T. Konecki, 2,5 mln widzów, przychód: 41 mln, 9) *Botoks* (2017), reż. P. Vega, 2,3 mln widzów, przychód: 48 mln, 10) *Bogowie* (2014), reż. Ł. Palkowski, 2,2 mln widzów, przychód: 40 mln.

⁵⁸ S. Morawski, *Czy zmierzchno estetyki?*, op. cit., s. 79.

sztuką swoich czasów: awangardą i sztuką masową, ze sztuką posługującą się mediami charakterystycznymi dla cywilizacji przemysłowej – fotografią, filmem, wideo, technologią cyfrową, Internetem?

Estetyka znalazła się w kryzysie. Aby się z niego wydobyć, musiała odrzucić dwa istotne dla siebie przekonania, mówiące o tym, że a) awangarda i jej powojenna kontynuacja, zwana „neoawangardą”⁵⁹, niszczy sztukę na rzecz niesztuki czy antysztuki oraz że b) sztuka masowa reprezentuje pseudosztukę. Innymi słowy, musiała niepomrotnie rozszerzyć obszar swoich badań, a nade wszystko rozstać się z pojęciem sztuki odziedziczonym po klasykach myśli estetycznej.

Na początku lat 70. George Dickie przedstawił trzy współczesne modele uprawiania estetyki. Pierwsze dwa są kontynuacją wcześniejszej myśli estetycznej, trzeci to propozycja trochę innego spojrzenia na estetykę i jej zadania.

<p>TEORIA ESTETYCZNEGO (dawna teoria piękna) zajmuje się POSTAWĄ ESTETYCZNĄ wobec podmiotów i zjawisk naturalnych i sztucznych</p>	<p>FILOZOFIA SZTUKI (ogólna teoria sztuki) zajmuje się POJĘCIEM SZTUKI ogólnymi teoriami sztuki teoriami poszczególnych dziedzin sztuki</p>	<p>FILOZOFIA KRYTYKI (metakrytyka) zajmuje się POJĘCIAMI I TEORIAMI używanymi przez krytykę do opisu, interpretacji, oceny sztuki tworzonymi przez krytykę</p>
---	--	---

która pozwala wyróżnić

<p>PRZEDMIOT ESTETYCZNY</p>	<p>DZIEŁO SZTUKI</p>	<p>PRZEDMIOT ZAINTERESOWANIA KRYTYKI</p>
-----------------------------	----------------------	--

jako źródło PRZEŻYĆ ESTETYCZNYCH⁶⁰

Pierwszy model uprawiania estetyki wywodzi się z dawnej refleksji nad pięknem. Zajmuje się już jednak nie tylko pięknem, ale wszystkimi wartościami estetycznymi (*aesthetic qualities*). Zwolennicy tego modelu koncentrują się na postawie estetycznej. Uważają, że postawa estetyczna, czyli odpowiednie nastawienie wobec świata pozwala nam w każdym przedmiocie, wytworzonym przez człowieka lub naturę, odkryć wartości estetyczne. Jeszcze w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia ten model uprawiania estetyki dominował w nauczaniu akademickim. Drugi model jest kontynuacją zapoczątkowanej w antyku refleksji nad sztuką. Jeżeli pierwszy model przywykliśmy kojarzyć w epoce nowoczesnej z kantowskim formalizmem, to emblematem

⁵⁹ Zob. G. Dziamski, *Neoavant-garde; an introduction to postmodern art* [w:] *Art in Postmodern Era. From Central European Perspective*, LIT Verlag, Berlin–Zurich 2013.

⁶⁰ G. Dickie, *Aesthetics. An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971, s. 45.

drugiego modelu jest bez wątpienia Hegel i jego liczni uczniowie rozrzućeni po całej niemalże Europie. Trzeci model koncentruje się na krytyce artystycznej, a wyrasta z tradycji brytyjskiej filozofii analitycznej, wybierającej na przedmiot swoich badań jakąś społecznie wyróżnioną aktywność językową. Estetyka staje się tu aktywnością drugiego stopnia (*second-order activity*), filozofią krytyki, czyli metakrytyką. Początki tak rozumianej metakrytyki wiąże Dickie z nazwiskiem Monroe’a Beardsleya, autora pracy *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), oraz Jerome’a Stolnitza, autora pracy *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (1960)⁶¹.

Można oczywiście na schemat Dickiego spojrzeć inaczej i zobaczyć w nim współczesną wersję dwóch głównych nurtów myśli estetycznej, nigdy do końca niezspolonych i stale grożących rozpadem estetyki na dwie odrębne dyscypliny – teorię postawy estetycznej oraz ogólną teorię (filozofię) sztuki. W tej sytuacji estetyka jako filozofia krytyki byłaby próbą wyjścia poza tę dychotomię i zapowiedzią czegoś nowego, być może dekonstrukcji dotychczasowego podziału estetyki na metafizykę piękna i filozofię sztuki⁶².

Bibliografia

- Adorno Th.W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Cage J., *Experimental Music* [w:] *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.
- Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Collingwood R.G., *The Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford 1938.
- Derrida J., *Some Statements and Truisms about Neo-Logisms, Newisms, Postisms, Parasitisms and Other Small Seismisms* [w:] *The State of “Theory”*, ed. D. Carroll, Stanford University Press, Stanford 1994.
- Dickie G., *Aesthetics. An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971.
- Diffey T.J., *On American and British Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2 (Spring), s. 169–175.
- Dziamski G., *Estetyka XX wieku – spojrzenie nostalgiczne*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 20, s. 175–183.
- Dziamski G., *Art in Postmodern Era. From Central European Perspective*, LIT Verlag, Berlin–Zurich 2013.
- Dziamski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996.
- Dziamski G., *Postmodernizm w refleksji nad muzyką końca XX i początku XXI wieku* [w:] *Nauka, humanistyka, człowiek. Prace dedykowane profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. J. Kmita, B. Kotowa, J. Sójka, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

⁶¹ Ibidem, s. 46. Zob. również: *Philosophy Looks at the Arts*, ed. J. Margolis, Scribner’s, New York 1962.

⁶² Zob. K. Wilkoszewska, *Estetyka: między metafizyką piękna...*, op. cit.

- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Dziemidok B., *Główne tendencje estetyki współczesnej w pracach Richarda Shustermana i Wolfganga Welscha* [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkowska, Universitas, Kraków 2007.
- Dziemidok B., *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, PWN, Warszawa 1980.
- Eagleton T., *Literary Theory. An Introduction*, Blackwell, Oxford 1983.
- Estetyka [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/estetyka;3898755.html> (dostęp: 8.06.2022).
- Estetyka [w:] *Wikipedia*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Estetyka> (dostęp: 8.06.2022).
- Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wikoszewska, Universitas, Kraków 2000.
- Ferry L., *Homo Aestheticus*, przeł. H. Puszek, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 9, s. 5–36.
- Fizer J., *Psychologizm i psychoestetyka*, przeł. J. Stawiński, PWN, Warszawa 1991.
- Goehr L., *The Institutionalization of a Discipline. A Retrospective of “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” and American Society for Aesthetics 1939–1992*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2, s. 99–121.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Estetyka w aspekcie kulturowym* [w:] *Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, red. T. Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1983.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz* [w:] idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Działowski, M. Śpik-Działowska, Universitas, Kraków 2006.
- Heller A., *Co to jest „postmodernizm”? – ćwierć wieku później*, przeł. J. Hudzik [w:] *Eseje o nowoczesności*, red. J. Hudzik, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Hermeren G., *Scandinavian Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2, s. 177–183.
- Joyce J., *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, PIW, Warszawa 1957.
- Kant I., *Krytyka władzy sądu*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1964.
- Klin E., *Pojęcie romantyzmu w estetyce Hegla*, PWN, Warszawa–Poznań–Toruń 1976.
- Kristeller P.O., *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, „Journal of the History of Ideas” 1951 i 1952, t. XII i XIII, s. 496–527 i 17–46.
- Liotard J.-F., *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, przeł. M. Murawska, P. Schollenberger, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Marcuse H., *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Muza SA, Warszawa 1998.
- Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 1983.
- Morawski S., *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Morawski S., *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Morawski S., *O przedmiocie i metodzie estetyki*, PWN, Warszawa 1973.
- Morawski S., *Rozwój estetyki europejskiej* [w:] idem, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Morawski S., *Sztuka masowa i elitarna – za i przeciw* [w:] *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, PWN, Warszawa 1967.
- Philosophy Looks at the Arts*, ed. J. Margolis, Scribner’s, New York 1962.
- Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M.A. Potocka, Inter Esse, Kraków 2003.

- Przybysz P., *Estetyka Stefana Morawskiego. Światopogląd i metoda*, Akademia Marynarki Wojennej, Gdynia 2003.
- Shusterman R., *Aesthetics. Between Nationalism and Internationalism*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, nr 2, s. 157–167.
- Shusterman R., *O sztuce i życiu*, Atla 2, Wrocław 2007.
- Sobeski M., *Filozofja sztuki*, Fiszer i Majewski, Łódź 1924.
- Sobeski M., *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, Akademia Umiejętności, Kraków 1910.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976.
- Tatarkiewicz W., *Wstęp [w:] idem, Historia estetyki. I. Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985.
- Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, red. T. Kostyrko, COK, Warszawa 1983.
- The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly, Oxford University Press, Oxford–New York 1998.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.
- Wilkoszewska K., *Estetyka: między metafizyką piękną a filozofią sztuki*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1996, t. XXIV, z. 2.
- Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wikoszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Wojnar I., *Wstęp [w:] Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, PWN, Warszawa 1980.
- Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987.