

Bohdan Dziemidok

Perceptualizm estetyczny Monroe C. Beardsleya

Sztuka i Filozofia 9, 151-172

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PERCEPTUALIZM ESTETYCZNY MONROE C. BEARDSLEYA

Uwagi wstępne

Antyesencjalizm był najbardziej radykalnym, ale nie jedynym nurtem anglo-amerykańskiej estetyki analitycznej lat pięćdziesiątych–osiemdziesiątych. Gdyby negację esencjalizmu, właściwego tradycyjnej estetyce filozoficznej, uznać za dystynktywną cechę estetyki analitycznej¹, to poza granicami tej estetyki znaleźliby się tak wybitni jej reprezentanci jak Brytyjczycy: H. Osborne, R. Wollheim, i R. Scruton oraz Amerykanie: M. C. Beardsley, A. Danto, G. Dickie, N. Goodman i J. Margolis². Można jednak uniknąć tej kłopotliwej sytuacji, jeśli uznać, tak jak np. Marx Wartofsky³, że głównym wyróżnikiem tej estetyki jest określony styl filozofowania polegający przede wszystkim na dążeniu do precyzowania znaczeń podstawowych pojęć estetyki i krytyki artystycznej, zwalczaniu mętności i spekulatywności języka oraz rezygnacji

¹ W polskiej literaturze przedmiotu syntetyczną i systematyczną charakterystykę anglosaskiej estetyki analitycznej znaleźć można w pracy Henryka Kieresia: *Anglosaska estetyka analityczna*, opublikowanej jako dodatek w II wydaniu *Propedeutyki estetyki* Antoniego Stępnia, Lublin 1986, s. 143–175. Por. również H. Junghertz–Taborska: *Estetyka analityczna w Anglii*. „Studia Estetyczne” t. IV (1967), s. 177–188.

² Szusznier zwraca na to uwagę szwedzki estetyk Lars–Olof Ahlberg: *The Nature and Limits of Analytic Aesthetic*. „British Journal of Aesthetic”, vol. 33 no 1 (January 1993), s. 11–15. Ahlberg polemizuje ze, zbyt wąskim rozumieniem estetyki analitycznej reprezentowanym przez estetyka niemieckiego Karlaheina Lüdekinga, który antyesencjalizm uznaje za definicyjną cechę tej estetyki (por. K. Lüdeking: *Analytische Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. Main, 1988, s. 11–14, 194–196). Mniej radykalne stanowisko niż Lüdeking zajmuje w tej kwestii filozof amerykański Richard Shusterman. On także uznaje jednak antyesencjalizm za jedną z najbardziej dystynktywnych cech estetyki analitycznej (por. R. Shusterman (ed.): *Analytic Aesthetics. Retrospect and Prospect*. Oxford 1989, s. 6).

³ Wartofsky nie sądzi jednak, że styl filozofowania ujawnia się wyłącznie w warstwie językowej dyskursu filozoficznego jako sposób mówienia („manner of speaking” lub „fashion of expression”). Styl ten ujawnia się przede wszystkim w treściowej warstwie dyskursu, tzn. w stosunku do tradycji filozoficznej oraz w rodzaju problemów (zarówno podejmowanych jak też ignorowanych) i sposobach ich rozstrzygania. Styl filozofii analitycznej charakteryzuje się, zdaniem Wartofsky’ego, rezygnowaniem z prób rozwiązywania wielu tradycyjnych problemów filozoficznych przez eliminowanie ich (na drodze analizy znaczeniowej) jako pseudoproblemów, wynikających z błędów lub nieporozumień językowych lub redukowanie problemów filozoficznych do ich językowych korelatów (por. M. Wartofsky: *The Liveliness of Aesthetics*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. XLVI. Special Issue, Analytic Aesthetics, s. 214–217).

z prób rozstrzygnięcia niektórych tradycyjnych problemów filozoficznych przez redukcję tych problemów do ich lingwistycznych korelatów. Taka koncepcja uprawiania refleksji estetycznej prowadziła do uznania estetyki za dyscyplinę drugiego poziomu poznawania (*second order discipline*), zaangażowaną w precyzowanie aparatu pojęciowego i doskonalenie kategorii analitycznych szeroko rozumianej krytyki artystycznej (obejmującej historię i teorię poszczególnych dziedzin sztuki). Zwolennicy tak rozumianej estetyki traktowali ją przede wszystkim jako filozofię krytyki artystycznej lub krócej mówiąc, metakrytykę.

Estetyka traktowana jako metakrytyka koncentrowała się na filozoficznych problemach krytyki, tylko pośrednio zajmując się sztuką, która była bezpośrednim przedmiotem dyskursu krytycznego oraz badań prowadzonych przez dyscypliny pierwszego poziomu poznawczego (*first order cognitive discipline*) tzn. przez szeroko rozumianą krytykę artystyczną i konkretne nauki o sztuce (literaturoznawstwo, muzykologia itp.).⁴ Orientacja taka znajdowała wyraz nawet w tytułach ówczesnych książek napisanych przez reprezentantów analitycznej filozofii sztuki, nie będących antyesencjalistami. Wystarczy wymienić kilka z nich: M. C. Beardsley: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958); J. Stolnitz: *Aesthetics and Philosophy of Criticism* (1960); J. Margolis: *The Language of Art and Art Criticism* (1965).

Tym drugim, mniej radykalnym niż antyesencjalizm, nurtem amerykańskiej analitycznej filozofii sztuki było podejście badawcze, które można określać mianem perceptualizmu estetycznego. Przedstawiciele tej orientacji reprezentowali esencjalizm w umiarkowanej postaci, bo choć rezygnowali z prób uchwycenia istoty sztuki w prostych i lapidarnych formułach, to jednak żywili przekonanie, że uniwersalnym i koniecznym (choć niewystarczającym) warunkiem sztuki jest jej elastyczność (sztuka ma estetyczną naturę) i dlatego oparte o to założenie próby tworzenia teorii sztuki wcale nie muszą być bezowocne. Główną ideą perceptualizmu estetycznego jest przekonanie, że nie można określić natury sztuki bez odwołania się do kategorii doświadczenia estetycznego. Konstytutywnymi (definitywnymi) cechami dzieła sztuki są bowiem jego własności (jakości i wartości) estetyczne, które mogą być uchwycone drogą bezpośredniej (swoistej estetycznej) percepcji. Podstawową (istotną) wartością dzieła sztuki zaś jest jego wartość estetyczna, polegająca na zdolności wzbudzania przeżycia (doświadczenia) estetycznego, które jest przez to jedynym sprawdzia-

⁴ Por. R. Shusterman: *Analytic Aesthetics*, op. cit., s. 7–8.

nem i miernikiem wartości dzieła sztuki i jedynym uzasadnieniem wypowiedzianych o nim sądów wartościujących.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych koncepcja ta reprezentowana była m. in. przez Monroe C. Beardsleya, Virgila Aldricha i Jerome'a Stolnitza. Najwybitniejszym, najbardziej konsekwentnym i najbardziej znanym reprezentantem perceptualizmu w amerykańskiej filozofii sztuki był bez wątpienia M. C. Beardsley (1915–1985). Beardsley był niewątpliwie jednym z głównych współtwórców międzynarodowego prestiżu estetyki amerykańskiej oraz jej autorytetu naukowego we własnym kraju⁵. Zdaniem Johna Fishera (długoletniego redaktora naczelnego kwartalnika „Journal of Aesthetics and Art Criticism”), Beardsley walczył przyczynił się do tego, że w drugiej połowie XX wieku estetyka została włączona do głównego nurtu filozofii amerykańskiej, a myślenie filozoficzne stało się ważną częścią współczesnej teorii literatury⁶. Był on w amerykańskiej estetyce autentycznym autorytetem zarówno naukowym, jak i moralnym. Świadectwem uznania dla jego zasług i osiągnięć było m. in. członkostwo American Academy of Art and Science oraz pełnienie z wyboru zaszczytnych funkcji przewodniczącego takich towarzystw naukowych jak: American Society for Aesthetics oraz American Philosophical Association.

Wyjątkową pozycję w estetyce współczesnej zdobył Beardsley już pierwszą swą książką z tej dziedziny, wydaną w roku 1958 (miał wtedy 43 lata) i zatytuowaną *Estetyka: Problemy w Filozofii Krytyki*. Książka ta w zamierzeniu autora miała być ambitnym podręcznikiem akademickim, ale stała się czymś więcej, najpełniejszą, najgruntowniejszą i najklarowniejszą prezentacją głównych problemów estetyki filozoficznej jaka powstała w latach pięćdziesiątych w estetyce światowej. Książka ta stała się pożyteczna nie tylko dla adeptów tej dyscypliny, lecz również dla najbardziej wytrawnych badaczy jako źródło informacji i inspiracji. Była ona ponad dwadzieścia lat wznawiana bez żadnych zmian nie tracąc swej aktualności naukowej i przydatności dydaktycznej. Dopiero w roku 1980 została wzbogacona przez Autora o bardzo instruktywne 50-stronicowe uzupełnienie zatytułowane *Postscriptum 1980 — niektóre stare problemy w nowej perspektywie*. W *Postscriptum* tym

⁵ Estetyce Beardsleya poświęcone zostały dwie międzynarodowe antologie oraz wiele artykułów w różnych krajach. Por. J. Fisher (ed.): *Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*. Philadelphia 1983 oraz L. Aagaard-Mogensen, L. De Vos (eds.): *Text, Literature and Aesthetics. In Honor of Monroe C. Beardsley*. Amsterdam 1986.

⁶ Por. J. Fisher: *Monroe C. Beardsley (1915–1985)*. „Journal of Aesthetics and Criticism”, vol. XLIV no 1 (Fall 1985).

Beardsley raz jeszcze uczynił przedmiotem swych rozważań tak podstawowe zagadnienia estetyki jak: definicja sztuki, ontologia sztuki, jakości i wartości estetyczne, znaczenie i metafora, reprezentowanie, ekspresja, fikcja, interpretacja literacka i sądy wartościujące, ustosunkowując się przy tym do wszystkich najważniejszych prac, jakie powstały w ciągu dwudziestolecia w estetyce anglosaskiej.

Między I a II wydaniem *Estetyki* ukazały się dwie inne ważne książki Beardsleya: jednotomowy podręcznik historii estetyki: *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (1966) oraz *The Possibility of Criticism* (1970). Ta druga książka była kontynuacją jednego z głównych wątków jego myśli estetycznej, którym były dociekania poświęcone filozoficznym problemom krytyki artystycznej. Beardsley uważał bowiem zawsze, czemu dał wyraz m. in. w tytule swej fundamentalnej książki z roku 1958, że estetyka powinna być właśnie metakrytyką. Zainteresowanie filozofią krytyki zrodziło się znacznie wcześniej, bo już w latach czterdziestych świadectwem jego były dwa sławne artykuły napisane wspólnie z Williamem K. Wismattem: *Intentional Fallacy* (1946) i *The Affective Fallacy* (1949). Szczególnie pierwsza z tych prac, poświęcona tzw. „błędowi intencyjności”, zyskała sobie bardzo wielką i długotrwałą popularność, o której świadczą m. in. przedruki w kilkunastu antologiach oraz tłumaczenia m. in. na język hiszpański, polski, niemiecki i fiński. Główne tezy tego artykułu dotąd mają swych równie zagorzałych zwolenników i przeciwników, nie przestając inspirować dyskusji naukowych. Oba te artykuły traktowały o sposobach uprawiania krytyki artystycznej i przeciwstawiały się wszystkim koncepcjom krytyki (w teorii i praktyce), dla których dzieło sztuki nie jest jedynym przedmiotem interpretacji i wartościowań. Zwolennicy tych, zwalczanych przez Beardsleya i Wismatta, modeli krytyki zamiast skoncentrować swe zainteresowania na samym dziele interesują się bądź intencjami i przeżyciami twórcy („błąd intencyjności”), bądź efektami oddziaływania dzieła na odbiorcę i przeżyciami tego ostatniego („błąd afektywności”).

Prace Beardsleya, poświęcone krytyce artystycznej (przede wszystkim literackiej) oraz fundamentalnym problemom filozofii literatury, zyskały sobie znaczne uznanie teoretyków literatury w USA i w innych krajach.

Drugi najistotniejszy wątek myśli estetycznej Beardsleya to jego uporczywe i konsekwentne dążenie do wyodrębnienia sfery zjawisk estetycznych (przedmiotów, jakości, wartości, i przeżyć) oraz równie

konsekwentna obrona koncepcji estetycznej natury sztuki. Mimo, że koncepcja ta jest coraz częściej kwestionowana przez praktykę neoawangardy artystycznej oraz przez wielu teoretyków sztuki, Beardsley występował do końca jako obrońca wartości estetycznych i rzecznik tak rozumianej sztuki, dla której wartości estetyczne nie przestają być wartościami nieodzownymi i swoistymi, a estetyczne doświadczenie sztuki jest jedynym właściwym sposobem jej odbioru i przeżywania.

Problematyce powyższej poświęcona jest większość esejów Beardsleya składających się na jego ostatnią książkę pt. *The Aesthetic Point of View* (1982) oraz rozprawa pt. *An Aesthetic Definition of Art* będąca głównym artykułem pracy zbiorowej pt. *What is Art?* (New York 1983, red. Hugh Curtler) zadeadykowanej przez współautorów Beardsleyowi.

Dzieło sztuki jako przedmiot estetyczny

1. Kłopoty z definicją

Koncepcja sztuki M. C. Beardsleya jest nierozzerwalnie związana z jego teorią zjawisk estetycznych. W jego estetyce nie da się nawet odróżnić tych sfer refleksji filozoficznej. W obu przypadkach bowiem kluczową rolę odgrywają kategorie doświadczenia estetycznego i wartości estetycznej, a punktem wyjścia jest koncepcja przedmiotu estetycznego.

W artykule z r. 1979 pt. *W obronie wartości estetycznej* Beardsley pisał: „Pojęcia sztuki i pojęcia estetyczności stały się ściśle związane ze sobą; sztuka, jako przedsięwzięcie społeczne, interpretowana jest w kategoriach celu estetycznego (...) podobnie jak sąd o poszczególnych dziełach sztuki rozpatrywany jest w kategoriach sukcesu estetycznego”⁷.

W pierwszym wydaniu *Estetyki* nie ma wcale definicji „sztuki” lub „dzieła sztuki”. Nie jest to sprawa przypadku. Beardsley stwierdza bowiem *explicite*, że jako pojęcie rodzajowe w stosunku do takich pojęć jak: „utwór muzyczny”, „dzieło literackie” itp. nie używa się pojęcia „dzieło sztuki”, lecz pojęcia „przedmiot estetyczny”⁸. Sztuka bowiem nie jest niczym innym jak klasą przedmiotów estetycznych, czyli pewnym gatunkiem przedmiotów perceptualnych⁹, tzn. takich przedmiotów,

⁷ M.C. Beardsley: *In Defense of Aesthetic Value*. „Proceedings and Adresses of the American Philosophical Association”, vol. 52 no 6 (August 1979), s. 729–30.

⁸ M.C. Beardsley: *Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism*. New York 1958, s. 64.

⁹ Por. *ibid.*, 58.

których własności są postrzegane w naszej bezpośredniej percepcji¹⁰. Beardsley zdawał sobie oczywiście sprawę, że nie wszystkie przedmioty perceptualne są przedmiotami estetycznymi. Uważał jednak, że właśnie odróżnienie przedmiotów estetycznych od innych przedmiotów perceptualnych jest właściwym i bezpieczniejszym sposobem charakteryzowania dzieł sztuki (pozwala uchwycić ich konstytutywne własności, czyli jakości estetyczne), niż odwoływanie się do czynników zewnętrznych, takich jak ich źródła lub przyczyny ich powstania albo efekty ich oddziaływania.

We wspomnianym wyżej obszernym wstępie do drugiego wydania *Estetyki* Beardsley przyznaje, że pod wpływem krytycznych wypowiedzi antyesencjalistów (P. Ziff i M. Weitz) kwestionujących możliwość zdefiniowania sztuki, zwątpił, czy zadowalająca definicja dzieła sztuki jest w ogóle możliwa, dlatego arbitralne wprowadzenie terminu „przedmiot estetyczny” jako zamiennika „dzieła sztuki”, było także niezbyt udaną próbą ominięcia tej kontrowersyjnej kwestii. Jeszcze w roku 1961 w artykule, którego tytuł: *Definitions of the Arts*¹¹ mógłby sugerować zmianę stanowiska, Beardsley powtarza, że woli posługiwać się terminem „przedmiot estetyczny”, zamiast terminem „dzieło sztuki”. „Przedmiotem estetycznym” jest cokolwiek, co jest bądź kompozycją muzyczną, bądź utworem literackim itp.

Radykalną zmianę stanowiska w sprawie definiowania pojęcia „dzieło sztuki” i posługiwania się nim można zauważyć dopiero w latach osiemdziesiątych. Zarówno we wspomnianym *Postscriptum 1980*, jak też w esejach *Redefining Art* (opublikowany po raz pierwszy w tomie *The Aesthetic Point of View*) oraz *An Aesthetic Definition of Art* (1983), Beardsley uznaje za możliwe i konieczne zdefiniowanie „dzieła sztuki”.

„Dzieło sztuki” jest bądź układem warunków zamierzonych jako zdolne do dostarczenia przeżycia o wyraźnie estetycznym charakterze, bądź też (intencjonalnie) jest uporządkowaniem warunków należących do klasy lub typu układów, dla których ta zdolność jest czymś typowym¹² — taką definicję znaleźć można w książce *Estetyczny punkt widzenia*.

¹⁰ Por. *ibid.*, s. 31.

¹¹ Por. M. C. Beardsley: *The Definitions of the Arts*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 20 (1961), s. 177.

¹² M.C. Beardsley: *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*. Edited by M. J. Wreen and D. M. Callen. Ithaca 1982, s. 299.

W rozprawie *Estetyczna definicja sztuki* formuła zaproponowana przez Beardsleya jest prostsza: „dzieło sztuki jest czymś, co jest wyprodukowane z zamierzeniem nadania mu zdolności do zaspokojenia zainteresowania estetycznego (*aesthetic interest*)”¹³. Zaspokojenie zainteresowania estetycznego polega właśnie na dostarczeniu przeżycia estetycznego. Beardsley przyznaje, że nie jest to jedynie możliwa estetyczna definicja sztuki, ale inne propozycje powinny również przy określaniu sztuki posługiwać się kategorią estetyczności (*the aesthetic*). Inną ważną cechą tych definicji jest ich klasyfikacyjny charakter, czyli neutralność aksjologiczna, obejmuje ona bowiem nie tylko dzieła wartościowe (faktycznie wywołujące pozytywne przeżycie estetyczne), lecz także działania nieudane tzn. pozbawione zdolności wywoływania pozytywnego przeżycia estetycznego, jeśli wyprodukowane zostały z intencją nadania im tej zdolności. Definicja ta nie jest jednak pozbawiona normatywnego założenia, nie obejmuje bowiem produktów twórczości artystycznej, które nie zostały wytworzone z intencją wzbudzania przeżycia estetycznego, lecz np. z intencją szokowania. Dziełami sztuki, zdaniem Beardsleya, nie są ani „ready made’s” Duchampa, ani produkty sztuki konceptualnej, ponieważ nie spełniają warunku koniecznego, jakim jest nierozzerwalny związek sztuki z estetycznością. Produkt ludzki nie może bowiem stać się dziełem sztuki w rezultacie arbitralnego aktu nadania mu statusu artystycznego, lecz tylko w rezultacie wytwarzania go z intencją wyposażenia go w takie jakości, dzięki którym będzie mógł wywoływać przeżycie estetyczne. Prawdziwe dzieło sztuki nie może nie posiadać estetycznie relewantnych (formalnych i regionalnych) własności, za które ponosi odpowiedzialność jego twórca.

W latach osiemdziesiątych Beardsley nie tylko nie miał już wątpliwości, czy możliwe i potrzebne są definicje takich pojęć jak „sztuka” i „dzieło sztuki”, lecz uważał także, że definicje takie mogą być użyteczne dla krytyków artystycznych, badaczy sztuki nie będących estetykami (historyków, antropologów kultury), a nawet dla prawników lub celników, którzy muszą niekiedy rozstrzygnąć czy dany przedmiot może być za dzieło sztuki uznany¹⁴. Beardsley nie odczuwał żadnego zakłopotania faktem, że definicja jego nie obejmowała takich wytworów neoawangardy jak sztuka konceptualna lub „ready made’s” Duchampa.

¹³ M.C. Beardsley: *An Aesthetic Definition of Art*. W: M. Curtler (ed.): *What is Art?*. New York 1983, s.21.

¹⁴ Por. *ibid.*, s. 16.

Cała wrzawa wokół osławionej *Fontanny* Duchampa była dla niego niezrozumiała i nieuzasadniona. Jego zdaniem Duchamp wcale nie ustanowił żadnego nowego znaczenia „dzieła sztuki”, ani nie zainicjował nowej tradycji estetycznej, pozwalającej traktować produkty hydrauliczne lub inne „ready made” jako dzieła sztuki. Epizod z *Fontanną* nie dostarczył, według Beardsleya, najmniejszego argumentu przeciwko estetycznej definicji sztuki, wręcz przeciwnie nawet, epizod ten sugerował, że tolerancja jury kwalifikującej na wystawę powinna mieć swoje granice.

„Wiele obiektów wystawianych dziś przez awangardę jest ewidentnie rodzajem komentarza na temat sztuki jako takiej, ale obiekty te mogą być, ale mogą również nie być dziełami sztuki. Klasyfikowanie ich jako dzieł sztuki tylko dlatego, że są komentarzami na temat sztuki, prowadziłoby w konsekwencji do uznania za dzieła sztuki wielu nudnych a często mętnych recenzji prosowych poświęconych sztuce”. Klasyfikowanie ich natomiast jako dzieł sztuki, ponieważ są wystawiane, byłoby zdaniem Beardsleya, intelektualnym tchórzostwem i prowadziłoby do uznania za dzieła sztuki eksponatów z wystaw handlowych, muzeów naukowych, wystaw znaczków pocztowych itp. Nie wiadomo też na czym miałyby polegać pożytki takiego postępowania. „Klasyfikować je jako dzieła sztuki, ponieważ są one nazwane sztuką przez tych, którzy są nazwani artystami, ponieważ wytwarzają rzeczy, które nazywają sztuką, to znaczy nie dokonywać żadnej klasyfikacji, tylko popęniać błędne koło w rozumowaniu. Być może obiekty te zasługują na specjalną nazwę, ale nie na miano sztuki. Różnica między tymi obiektami, które stają się częścią aktywności artystycznej i tymi, które się nie stają z racji ich związku z zainteresowaniem estetycznym, jest wciąż na tyle żywotna, by ją zachować i żadne inne słowo niż »sztuka« nie jest bardziej odpowiednie by tę różnicę zaznaczyć”¹⁵.

2. *Koncepcja jakości estetycznych jako dystynktywnych cech przedmiotu estetycznego*

Charakterystyka przedmiotów estetycznych jest w teorii Beardsleya ogólną charakterystyką dzieł sztuki.

W końcu swego dzieła Beardsley stwierdza, że „przedmioty estetyczne różnią się od zwyczajnych utylitarnych przedmiotów tym, że ich bezpośrednia funkcja polega wyłącznie na dostarczaniu przeżycia określonego rodzaju, które może być satysfakcją samą w sobie (*can be*

¹⁵ Ibid., s. 25

enjoyed in itself”¹⁶. Beardsleyowska koncepcja sztuki uważana jest dlatego przez niektórych autorów za funkcjonalistyczną¹⁷, przy charakterystyce przedmiotu estetycznego nie reprezentuje on jednak funkcjonalistycznego podejścia i abstrahuje od funkcji spełnianych przez te przedmioty. Punktem wyjścia jest dla niego stwierdzenie, że „przedmioty estetyczne są przedmiotami perceptualnymi”¹⁸. By odróżnić je od innych przedmiotów perceptualnych, nie należy koncentrować się ani na aspekcie genetycznym, czyli przyczynach ich powstania, ani na aspekcie funkcjonalnym, czyli wzbudzanych przez nie efektach, lecz na samych przedmiotach i ich własnościach. Przedmioty estetyczne posiadają, jego zdaniem, dystynktywne własności, wyróżniające je wśród innych przedmiotów perceptualnych i zapewniających im znaczną niezależność od percepującego je podmiotu i doznawanych przez niego przeżyć. Tymi dystynktywnymi własnościami przedmiotów estetycznych są ich swoiste cechy perceptualne, a mianowicie jakości estetyczne.

Dla charakterystyki jakości estetycznych ważne jest, zdaniem Beardsleya, dokonane przez niego rozróżnienie jakości lokalnych i regionalnych. Jakości lokalne, to jakościowe charakterystyki prostych i elementarnych (dalej nie podzielnych) części każdego z przedmiotów oraz jego większych całości (kompleksów) np. ich barwa, kształt itp. Bez takich jakościowych charakterystyk te elementarne części nie byłyby postrzegalne. Jakości regionalne natomiast, to inaczej jakości kompleksowe, to jakościowe charakterystyki poszczególnych całości, będących rezultatem wzajemnych relacji między jego częściami.

Niektóre własności regionalne są, a inne nie są postrzegalne zmysłowo. Na przykład to, że ktoś jest gruby, wiemy dzięki spostrzeżeniom zmysłowym, jego grubość jest więc perceptualną własnością regionalną, to jednak, że ten ktoś waży dokładnie 85 kg nie jest perceptualną własnością regionalną. Przy charakterystyce przedmiotów estetycznych istotne są tylko zmysłowo postrzegalne własności, czyli „perceptualne własności regionalne”¹⁹, dla których Beardsley rezerwuje nazwę „jakości regionalnych”. Wszystkie jakości estetyczne są jakościami regionalnymi, czyli jakościami kompleksowymi.

¹⁶ M.C. Beardsley: *Aesthetics...*, op. cit., s. 572.

¹⁷ Por. St. Davis: *Definitions of Art*. Ithaca 1991, s. 50–77.

¹⁸ Por. M. C. Beardsley: *Aesthetics...*, op. cit., s. 58.

¹⁹ Por. *ibid.*, s. 83.

Wśród jakości regionalnych wyróżnia Beardsley specjalną grupę jakości, którą nazywa „ludzkimi (humanistycznymi) jakościami regionalnymi” (*human regional qualities*)²⁰. Chodzi mu o te jakości regionalne, które podobne są do jakości zachowania ludzkiego, w szczególności zaś stanów i procesów psychicznych. Określamy je słowami przejętymi metaforycznie z ludzkich kontekstów np. spokojność, pogodność, smutek, żwawość, zmysłowość itp. Jakości te przez innych autorów nazywane są zazwyczaj jakościami ekspresywnymi lub jakościami emocjonalnymi. Do charakterystyki jakości estetycznych Beardsley wraca wielokrotnie w różnych kontekstach w swych pracach późniejszych. Poświęca tej kwestii także oddzielny artykuł pt. *Co to jest jakość estetyczna?* (1973). Podkreśla tam, że traktuje jakości estetyczne jako bezpośrednie ugruntowanie wartości (*value — grounding*) estetycznych. Jakość estetyczna jest zawsze podstawą wartości estetycznej. Jakość jest jakością estetyczną, jeżeli można powołać się na nią, niezależnie od innej jakości, jako na podstawę jakiejś wartości estetycznej. Dzieło sztuki jest złe lub przeciętne, ponieważ jest bezkształtne, krzykliwe, anemiczne itp.²¹. Dla Beardsleya więc, podobnie jak dla Ingardena, wartości estetyczne są nadbudowane na jakościach estetycznych, w których znajdują swoje ugruntowanie. Każdy przedmiot estetyczny posiada wiele konkretnych jakości estetycznych, będących jakościami regionalnymi różnego rodzaju, czyli perceptualnymi własnościami kompleksowymi. Wszystkie one współkonstytuują jednak kanoniczne jakości estetyczne, wspólne dla wszystkich przedmiotów estetycznych i wyróżniające ten rodzaj przedmiotów wśród innych przedmiotów perceptualnych. Trzema kanonicznymi jakościami konstytuującymi przedmiot estetyczny (w teorii Beardsleya konstytuują one tym samym każde dzieło sztuki) są: jedność (*unity*), złożoność (*complexity*) oraz intensywność (*intensity*)²². Te wspólne i równocześnie specyficzne dla przedmiotów estetycznych jakości określają, według Beardsleya, korespondujące z nimi dystynktywne własności doświadczenia estetycznego.

Uznanie jedności i złożoności za kanoniczne jakości estetyczne, nie jest stanowiskiem nowym i oryginalnym. Poglądy tego typu pojawiały się w estetyce tradycyjnej dość często przy charakteryzowaniu zjawisk

²⁰ Por. *ibid.*, s. 328.

²¹ M.C. Beardsley: *What is an Aesthetic Quality?*, „Theoria” 39 (1973) s. 50–70. Cytuję za książką *The Aesthetic Point of View*, w której artykuł ten został przedrukowany, op. cit., s. 106.

²² Por. np. M. C. Beardsley: *Aesthetic...*, op. cit., s. 465–69, 488–87, 492–93.

estetycznych i artystycznych. Najczęściej łączono te jakości w jedną formułę, mówiąc o „jedności w wielości” itp. Beardsley daje jednak bliższą charakterystykę pierwszej z tych kategorii, wyróżniając jej dwa zasadnicze komponenty, a mianowicie: koherencję i całkowitość (*completeness*). Całkowitość i koherencja są zróżnicowanymi jakościami (mogą one występować w różnych formach i odmianach), dlatego też i współtworzona przez nie jedność może występować w różnej postaci. Są one jednak, zdaniem Beardsleya, istotnymi i uniwersalnymi jakościami przedmiotów estetycznych. Dzięki nim bowiem przedmiot estetyczny stanowi pewną całość, która może wzbudzić zainteresowanie estetyczne.

Jedność i złożoność można uznać za formalne (struktury) jakości estetyczne. Czego nie można powiedzieć o trzeciej ogólnej jakości konstytuującej przedmiot estetyczny, jaką jest intensywność. Intensywność nie jest jakością całego przedmiotu estetycznego, lecz jego określonych jakości, a mianowicie „humanistycznych” jakości regionalnych.

Krytycy koncepcji Beardsleya (w szczególności M. Muncher), słusznie zwracali uwagę na to, że jedność i złożoność trudno uznać za wystarczające wyróżniki przedmiotów estetycznych (i dzieł sztuki tym samym). Prawie wszystkie przedmioty perceptualne posiadają te cechy. Jedność i złożoność są np. cechami takich przedmiotów perceptualnych jak krowa i samochód wywrotka, które wcale nie stają się przez to dziełami sztuki. Z drugiej zaś strony jedność i złożoność nie są także warunkami koniecznymi dla wszystkich przedmiotów estetycznych. Istnieją bowiem niektóre pozaartystyczne przedmioty estetyczne takie np. jak Ocean Atlantycki, Alpy czy Grand Canyon, które nie spełniają warunku jedności, a w szczególności jej istotnego komponentu jakim jest według Beardsleya kompletność²³.

Teoria doświadczenia estetycznego i wartości estetycznej

Koncepcja doświadczenia estetycznego i wartości estetycznej są w teorii Beardsleya ściśle powiązane wzajemnie. Stanowią one jądro jego estetyki i bardzo istotny element jego perceptualizmu estetycznego. Wartość estetyczna jest przecież, według Beardsleya, jedyną istotną i swoistą wartością dzieła sztuki, polegającą na właściwej mu zdolności wzbudzania doświadczenia estetycznego, które jest dzięki temu spraw-

²³ Por. M. Huncher: *Poems Versus Trees: The Aesthetics of Monroe C. Beardsley*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. XXXI (Winter 1972), s. 186–187.

dzianem wartości estetycznej i najważniejszym kryterium wartości dzieła sztuki w ogóle. Stąd też koncepcja doświadczenia estetycznego stanowi także punkt wyjścia i podstawę Beardsleyowskiej teorii wartościowania sztuki i jego filozofii krytyki artystycznej.

1. Doświadczenia estetyczne

Teorią doświadczenia estetycznego zajmował się Beardsley cały najważniejszy okres swego życia twórczego od *Estetyki* (1958) do *Estetycznego punktu widzenia* (1982). Poświęcił tej problematyce kilka oddzielnych artykułów oraz wiele fragmentów swych większych i mniejszych prac. Nigdzie nie próbował jednak zdefiniować tego pojęcia. Choć jego koncepcja doświadczenia estetycznego przeżyła zauważalną ewolucję od końca lat pięćdziesiątych do lat osiemdziesiątych, to w najbardziej zasadniczych kwestiach Beardsley nie zmienił zdania. Zawsze uważał, że wyodrębnienie doświadczenia estetycznego jako swoistego rodzaju doświadczenia jest, dla szeroko rozumanej estetyki (od teorii zjawisk estetycznych do filozofii krytyki artystycznej), potrzebne, możliwe i niezwykle ważne. Zadanie to należy realizować przez wykrycie i scharakteryzowanie cech własnych (*internal properties*) tego doświadczenia, wspólnych dla wszystkich jego odmian. Wyróżników tego doświadczenia nie szukał ani w swoistej postawie (pod wpływem Dickiego zrezygnował z posługiwania się kategorią postawy estetycznej), która mogłaby zostać uznana za konieczny i wystarczający warunek doznawania doświadczenia estetycznego, ani w rodzajach satysfakcji doznawanych przez podmioty tego doświadczenia, lecz w samych (głównie strukturalnych) własnościach tego doświadczenia i rodzajach jego związku ze wzbudzającym je przedmiotem estetycznym i jego jakościami.

Proponując własną teorię doświadczenia estetycznego Beardsley przyznawał, że inspirowany był przez koncepcje innych autorów, przede wszystkim zaś J. Deweya i I. A. Richardsa, a częściowo również I. Kanta i E. Bullougha. Ważną rolę w kształtowaniu się ostatecznej wersji jego koncepcji odegrała prawie ustawiczna polemika z Georgem Dickiem, który krytykował teorię Beardsleya w swoich książkach, jak też w szczególności w dwóch artykułach: *The Beardsley's Phantom Aesthetic Experience* (1965) oraz *Beardsley's Theory of Aesthetic Ex-*

perience (1974). Pierwsza z tych prac wywołała replikę Beardsleya w postaci artykułu *Aesthetic Experience Regained* (1969), nie skłoniła go jednak do wprowadzenia jakichkolwiek istotnych zmian do jego koncepcji²⁴. Dość istotne modyfikacje zostały wprowadzone przez niego dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w bardzo ważnym w jego dorobku artykule *In Defence of Aesthetic Value* (1979).

Gdy prezentujemy Beardsleyowską koncepcję doświadczenia estetycznego, celowe wydaje się uwzględnienie tych dwóch okresów kształtowania się tej koncepcji. W okresie pierwszym, obejmującym lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, poza wspomnianymi już pracami, odnotować należy jeszcze artykuł *The Discrimination of Aesthetic Enjoyment*, opublikowany w r. 1963²⁵.

To, że Beardsley nie posługuje się (poza szkicem z r. 1963) pojęciami „satisfakcja estetyczna”, „zadowolenie estetyczne”, itp., lecz konsekwentnie używa kategorii „doświadczenia estetycznego”, ma podwójne znaczenie. Chodzi mu nie tylko o częściowe zdystansowanie wobec hedonistycznych interpretacji przeżycia estetycznego, które, jego zdaniem, nie oddają złożoności naszego obcowania z przedmiotami estetycznymi. Chodzi mu także o zachowanie Deweyowskiego rozumienia doświadczenia jako fenomenu obiektywno — subiektywnego, niesprowadzalnego do zjawisk czysto subiektywnych. Podobnie jak Dewey, Beardsley uważa, że doświadczenie estetyczne zawiera zarówno obiektywne, jak też afektywne elementy. Kieruje ono zawsze uwagę ku różnym obiektywnym cechom pola fenomenologicznego (dźwiękom, barwom, obrazom itp.). To właśnie dzięki jakościom estetycznym percypowanego przedmiotu doświadczenie estetyczne staje się żywe i satysfakcjonujące nas lub przyjemne. Równocześnie jednak podmiot doświadczenia estetycznego doznaje różnych subiektywnych, głównie afektywnych, doznań, będących reakcją na to, co postrzega. W pierwszym wydaniu *Estetyki* można znaleźć krótką, ale dość systematyczną charakterystykę samego doświadczenia estetycznego (s.527–530) oraz jego pozytywnych efektów dla doznającego to doświadczenie podmiotu

²⁴ Por. G. Dickie: *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience*. „Journal of Philosophy”, 62 (1965), s. 129–36 oraz *Beardsley Theory of Aesthetic Experience*. „Journal of Aesthetic Education”, 8 (1974) s. 15–23. Replika Beardsleya ukazała się w r. 1969. Por. *Aesthetic Experience Regained*. „Journal of Aesthetic and Art Criticism” 28 (1969), s. 7–11. Trochę zmieniona wersja tego artykułu ukazała się po polsku pt. *Obrona doświadczenia estetycznego*. „Studia Estetyczne” t. VI (1969).

²⁵ Por. M. C. Beardsley: *The Discrimination of Aesthetic Enjoyment*. „British Journal of Aesthetics” vol. 3 (1963), s. 291–300.

(s.573–576). Cztery cechy wyróżniają, zdaniem Beardsleya, doświadczenie estetyczne spośród doświadczeń innego rodzaju. 1. Cechą pierwszą jest silne i ciągłe skoncentrowanie uwagi na percypowanym przedmiocie, jego wizualnej lub dźwiękowej strukturze. 2. Właściwością tego doświadczenia jest również jego znaczna intensywność (dotycząca nie tylko wchodzących w skład jego afektów), wynikających m.in. z silnej koncentracji uwagi na przedmiocie percepcji oraz przytłumieniu czynników ubocznych, rozpraszających naszą uwagę w życiu codziennym. Dwie pozostałe cechy tego doświadczenia obejmuje pojęcie „jedność” (*unity*), są one bowiem jej komponentami, ale scharakteryzowane zostały oddzielnie. 3. Pierwszym z komponentów jedności jest wysoki stopień koherencji tego doświadczenia, w którym brak luk i martwych miejsc, a jeden motyw przechodzi prawidłowo w drugi. 4. Po czwarte wreszcie, doświadczenie to jest wyjątkowo pełne (*complete in itself*). Cechuje je równowaga impulsów oraz rozbudzonych oczekiwań i spełnienia tych oczekiwań, a także wrażenie skończoności, zupełności. Rodzi się efekt odizolowania tego doświadczenia od czynników zewnętrznych i obcych, i wyodrębnienia z ogólnego strumienia przeżyć życiowych, pozwalając zachować je w pamięci jako odrębne doświadczenie²⁶.

Ważnym elementem Beardsleyowskiej teorii doświadczenia estetycznego jest jego przekonanie, że doświadczenie to jako takie jest wartościowe dla człowieka, oraz jego próba odpowiedzi, na czym wartościowość tego doświadczenia polega. Najbardziej rozwiniętą charakterystykę wartościowości doświadczenia estetycznego, doznawanego przez nas przy obcowaniu z dziełami sztuki podaje Beardsley w *Estetyce*. Wymienia tam siedem pozytywnych efektów doświadczenia estetycznego. Według Beardsleya doświadczenie to: 1. „rozładowuje napięcia i uspokaja impulsy destrukcyjne”; 2. „rozwiązuje mniejsze konflikty naszej psychiki i pomaga wytworzyć jej integrację i harmonię”; 3. doskonali i wysubtelnia „nasze zdolności percypowania i rozróżniania” jakości zmysłowych; 4. „rozwija wyobraźnię oraz zdolność postawienia się na miejsce innych”. Spełnienie tych czterech efektów rodzi również bardziej odległe i pośrednie pozytywne konsekwencje psychiczne takie, jak: 5. swoiste terapeutyczne, a przede wszystkim profilaktyczne działanie na psychikę odbiorców; 6. „pielęgnowanie wzajemnej sympatii i zrozumienie” innych kultur oraz 7. „oferowanie ideału życia ludzkiego”²⁷.

²⁶ Por. M. C. Beardsley: *Aesthetics...*, op. cit., s. 527–530.

²⁷ Ibid., s. 574–576.

W artykule z roku 1963, poświęconym wyróżnieniu przyjemności (*enjoyment*) estetycznej, Beardsley podaje definicję tej przyjemności, która jest jednym z istotnych aspektów doświadczenia estetycznego. „Przyjemność estetyczna jest (*ex definitione*) rodzajem przyjemności, którą uzyskujemy z postrzegania jakościowo różnorodnego segmentu pola fenomenologicznego, na tyle, na ile wyróżnione części są zjednoczone w pewną całość, która ma swój własny charakter (to jest, jakości regionalne)”²⁸. W artykule z roku 1969, który był odpowiedzią na krytykę Dickego, najistotniejszym uzupełnieniem teorii doświadczenia estetycznego jest zaproponowana przez niego klasyfikacja głównych koncepcji doświadczenia estetycznego i wysnucie z nich konsekwencji dla kwestii skalowania wartości (do której wrócimy później). Beardsley wyróżnił trzy zasadnicze koncepcje doświadczenia estetycznego: 1. hedonistyczną, 2. emocjonalną i 3. integracjonistyczną, upatrującą specyfiki doświadczenia estetycznego w tym, że stanowi ona pewną całość, o której decydują trzy parametry: 1. stopień koherencji, 2. stopień pełni oraz 3. stopień złożoności. Integracja doświadczenia estetycznego jest wypadkową tych trzech czynników. Doświadczenie to jest zazwyczaj koherentne, odznacza się wysokim stopniem intensywności i tendencją do pełni²⁹.

Jednym z głównych motywów przewodnich teorii doświadczenia estetycznego w pierwszym okresie (lata 50 i 60) jest ustawicznie wyrażane przekonanie o korespondencyjności, a nawet izomorficzności cech doświadczenia estetycznego wobec cech przedmiotu estetycznego.

Istotne zmiany w Beardsleyowskiej koncepcji doświadczenia estetycznego wprowadzone zostały dopiero w roku 1978 w plenarnym referacie pt. *In Defense of Aesthetic Value*, który Beardsley wygłosił jako prezydent American Philosophical Association na dorocznej konferencji Asocjacji. Wszystkie wprowadzone wtedy modyfikacje utrzymane zostały w pracach napisanych w latach osiemdziesiątych³⁰.

Wprowadzone modyfikacje dotyczą trzech kwestii. Po pierwsze, od roku 1979 Beardsley przestał, w zasadzie, posługiwać się pojęciem „doświadczenia estetycznego” używając zamiast niego bardziej opisowych i mniej konkretnych określeń: „doświadczenie mające charakter

²⁸ M.C. Beardsley: *The Discrimination of the Aesthetic Enjoyment*. Cytuję według wydania książkowego *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 42.

²⁹ M.C. Beardsley: *In Defense of Aesthetic Value*, op. cit., s. 721–29, 736 i 739.

³⁰ Por. M. C. Beardsley: *Aesthetic Experience*. W: *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 285–297.

estetyczny” lub „doświadczenie o wyrażnie estetycznym charakterze”³¹. Po drugie Beardsley zrezygnował z konsekwentnego podkreślania izomorficzności doświadczenia estetycznego wobec przedmiotu estetycznego. Zmiana ta znalazła wyraz w zmodyfikowanej charakterystyce doświadczenia estetycznego, która przedstawiona zostanie za chwilę. Po trzecie wreszcie, mniej sytematyczna i bardziej ostrożna stała się charakterystyka doświadczenia o charakterze estetycznym.

W wymienionym wyżej referacie *W obronie wartości estetycznej*, Beardsley wymienia pięć cech doświadczenia estetycznego, podkreślając, że doświadczenie ma charakter estetyczny, jeśli posiada przynajmniej cztery z tych cech, z uwzględnieniem pierwszej, która musi występować zawsze jako warunek konieczny. 1. Cechą pierwszą i obowiązkową w każdym przypadku jest „ukierunkowanie na przedmiot” (*object directedness*). Zdaniem Beardsleya, doświadczenie o estetycznym charakterze musi być zawsze skoncentrowane na „fenomenalnie obiektywnych własnościach (jakościach i relacjach) pola percypowanego lub wyobrażonego”. 2. Charakterystyczną cechą tego doświadczenia jest, z reguły, „odczucie wolności” (*felt freedom*) polegające na „poczuciu wolności i wyzwolenie z dominacji trosk dotyczących przeszłości lub przyszłości” oraz „zrelaksowaniu i poczuciu harmonii”. 3. Trzecią cechą jest „izolacja afektów” (*detached affect*), polegająca na tym, że do przedmiotu, na którym skoncentrowana jest nasza uwaga, odnosimy się z dystansem emocjonalnym”. 4. Często własnością doświadczenia estetycznego jest również „afektywne odkrycie” (*active discovery*), czyli rodzaj ożywienia (*exhilaration*) w widzeniu związków między wrażeniami zmysłowymi i znaczeniami oraz poczucie osiągniętego zrozumienia. 5. Ostatnią cechą, wymienianą przez Beardsleya, jest „poczucie całości” (*sense of wholeness*), którego istotą jest poczucie integracji osobowości, swoistej samoakceptacji (*self-acceptance*) oraz odrodzenie poczucia pełni, osiągnięte przez przewyciężenie lub zharmonizowanie zwalczających się lub niepokojących impulsów i uczuć³².

Nietrudno zauważyć, że, tylko cecha pierwsza i piąta są wyraźnym powtórzeniem cech wymienianych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jako swoiste własności doświadczenia estetycznego. Cechy druga i trzecia były implikowane przez poprzednie charakterystyki. Cecha czwarta natomiast, podkreślająca poznawczy aspekt

³¹ Por. M. C. Beardsley: *In Defense of Aesthetic Value*, op. cit., s. 741–42 oraz *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 288–289.

³² Por. M. C. Beardsley: *Aesthetic...*, op. cit., s. 573–576.

doświadczenia estetycznego, pojawiła się w koncepcji Beardsleya po raz pierwszy, najprawdopodobniej pod wpływem kognitywistycznej teorii Nelsona Goodmana.

Modyfikacji uległa również charakterystyka wartościowości doświadczenia estetycznego. W cytowanym wielokrotnie eseju — referacie z roku 1979 Beardsley pisze, że przeanalizowanie wartościowych efektów doświadczenia estetycznego wymaga rozpatrzenia innych skomplikowanych i ważnych kwestii, dotyczących natury dóbr ludzkich konstytuujących szczęście, pomyślność, dobrobyt, a nawet sens życia. Przy oczywistej różnorodności rozstrzygnięć tych fundamentalnych kwestii, możemy się jednak, zdaniem Beardsleya, zgodzić, że dobrze jest doznawać, przynajmniej okazjonalnie, bezpośredniego poczucia integracji wewnętrznej i złożonej harmonii z przedmiotami postrzegalnymi, które możemy zawdzięczać doświadczeniom estetycznym³³.

2. Wartości estetyczne

Znakomity znawca estetyki Beardsleya John Fisher uważał, że „wszystko, co Beardsley kiedykolwiek napisał o doświadczeniu estetycznym i jakościach estetycznych, jest świadectwem jego podstawowego (primary) zainteresowania wartością estetyczną. W jego ujęciu doświadczenia estetycznego oczywiste są aspekty aksjologiczne, a przekonanie, że jakości estetyczne stanowią ugruntowanie wartości, jest podstawą jego analizy. Wszystkie próby wypracowania dokładniejszych charakterystyk zarówno doświadczenia estetycznego, jak też jakości estetycznych są przez niego przedsięwzięte pierwotnie tylko ze względu na jego troskę o dostarczenie określonych konceptualnych podstaw dla teorii wartości estetycznej³⁴.

Przytoczona wypowiedź Fishera trafnie charakteryzuje miejsce i znaczenie koncepcji wartości w estetyce Beardsleya.

W teorii wartości estetycznej Beardsley od początku był zwolennikiem koncepcji instrumentalistycznej. Wartości estetyczne nie są war-

³³ Por. M. C. Beardsley: *In Defense of Aesthetic Value*, op. cit., s. 743 oraz *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 370.

³⁴ J. Fisher: *Experience and Qualities*. W: J. M. Mitias (ed.): *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience*. Amsterdam 1988, s. 7–8.

tościami samodzielnymi (*intrinsic*), ponieważ wartości samodzielnych w ogóle nie ma³⁵. Wartości estetyczne są instrumentalne wobec doświadczenia estetycznego, które pełni instrumentalne funkcje wobec życia ludzkiego, sprzyja integracji życia wewnętrznego i harmonizacji stosunków człowieka ze środowiskiem.

W teorii wartości estetycznej zaproponowanej przez Beardsleya zmieniały się tylko szczegóły i poszczególne sformułowania, istota merytoryczna pozostawała niezmienną. Dla Beardsleya wartość estetyczna zawsze sprowadzała się do zdolności przedmiotu (dzieła sztuki) do wytworzenia doświadczenia estetycznego. W *Estetyce* podaje on następującą definicję: „X ma wartość estetyczną» to znaczy »X ma zdolność wytwarzania doświadczenia estetycznego o dostatecznie dużej wielkości (*magnitude*), doświadczenia mającego wartość«. »X ma większą wartość estetyczną niż Y« to znaczy »X ma zdolność wytworzenia doświadczenia estetycznego o większej zasobności (takie doświadczenie ma większą wartość), niż to wytworzone przez Y«³⁶.

Doświadczenie estetyczne jest więc dla Beardsleya nie tylko jedynym sprawdzianem wartości estetycznej, ale także jedynym miernikiem tej wartości.

Pogląd ten został przez Beardsleya rozwinięty i bardziej jednoznacznie sprecyzowany w pracach z roku 1970, w szczególności w głośnym eseju *Estetyczny punkt widzenia*. Najistotniejszym uzupełnieniem stała się próba wyjaśnienia i skonkretyzowania przekonania, że doświadczenie jest miernikiem wartości estetycznej. Wartość estetyczna przedmiotu została określona jako zdolność przedmiotu do dostarczenia zadowolenia estetycznego (*aesthetic gratification*) w warunkach optymalnych. Wielkość wartości estetycznej, podkreślał autor, nie jest funkcją każdego aktualnie doznawanego zadowolenia estetycznego w jakimś konkretnym przypadku. Nie jest ona również „mierzalna” ani przeciętnym stopniem zadowolenia estetycznego, doznawanego we wszystkich możliwych przypadkach, ani też sumą zadowolenia, jakie może być dostarczone przez przedmiot w trakcie jego istnienia. Wielkość wartości estetycznej „zależy od najważniejszego stopnia zadowolenia osiąganego w optymalnych warunkach”³⁷, które zachodzą wtedy,

³⁵ Por. M. C. Beardsley: *Intrinsic Value*. „Philosophy and Phenomenological Research” 26 (1965) s. 1–17. Artykuł przedrukowany został w książce *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 46–64.

³⁶ M.C. Beardsley: *Aesthetic...*, op. cit., s. 531.

³⁷ M.C. Beardsley: *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 23.

gdy przedmiot jest doświadczany w sposób poprawny i pełny (*correctly and completly*). Modyfikacje wprowadzone do koncepcji doświadczania estetycznego spowodowały konieczność wprowadzenia modyfikacji do definicji wartości estetycznej, która w szkicu „W obronie wartości estetycznej” wygląda następująco: „Wartością estetyczną czegokolwiek jest jego zdolność do nadania (*impart*) (...) wyrażnie estetycznego charakteru dla doświadczenia estetycznego”³⁸. Odpowiednio powiedzieć, że X ma większą wartość estetyczną niż Y, to znaczy to samo, że X ma zdolność dostarczenia doświadczenia bardziej wartościowego, czyli o bardziej wyraźnym charakterze estetycznym, niż Y. Określenie wartości estetycznej jest, zdaniem Beardsleya, niezbędne dla krytyki artystycznej, pozwala bowiem przeprowadzić rozróżnienie między relewantnymi i nirelewantnymi względami, które mogą uzasadniać sądy o wartości estetycznej. Krótko rzecz ujmując, głosi Beardsley, stwierdzenia są relewantne wtedy i tylko wtedy, gdy przypisują przedmiotowi własności, posiadanie których wpływa w sposób istotny na zdolności danego przedmiotu do dostarczenia doświadczenia z wyraźnym estetycznym charakterem³⁹.

3. Wartościowanie dzieła sztuki i krytyka artystyczna

Poczynając od swoich pierwszych artykułów, napisanych wspólnie z W. K. Wismattem w latach czterdziestych, do ostatnich prac opublikowanych przed śmiercią, Beardsley konsekwentnie bronił poglądu o istnieniu ścisłych związków estetyki z krytyką artystyczną. Przekonanie to znalazło swój bezpośredni wyraz w tytule i treści jego fundamentalnej *Estetyki*, w której sformułował koncepcje estetyki jako metakrytyki. W roku 1982 jeszcze raz wrócił do tej kwestii w książce *Estetyczny punkt widzenia*. Pisał tam, że nie przestał żywić przekonania o istnieniu bezpośrednich i wielorakich więzi między estetyką a krytyką artystyczną. Po pierwsze, krytyka artystyczna jest jednym z najbardziej istotnych źródeł problemów teoretycznych, podejmowanych przez estetykę. Po drugie, praktyka krytyczna jest dziedziną, w której teorie estetyczne mogą i powinny być ustawicznie testowane i przynajmniej częściowo weryfikowane lub falsyfikowane. Po trzecie, teoretyczna wiedza dostarczana przez estetykę może, zdaniem Beardsleya, sprzyjać doskonaleniu krytyki artystycznej, przez eliminowanie z niej form kry-

³⁸ M.C. Beardsley: *In Defense of Aesthetic Value*, op. cit., s. 728.

³⁹ Por. *ibid.*, s. 728.

tyki nieadekwatnych wobec natury sztuki, opartych na błędnych założeniach⁴⁰.

Podstawowym zadaniem krytyki artystycznej jest odkrycie w dziele sztuki tych jego własności, które decydują o jego wartości jako dzieła sztuki właśnie, wzbudzając nasz podziw, uznanie lub osąd krytyczny. Prawidłowa realizacja tego zadania przebiega w dwóch fazach. Krytycy winni wypowiedzieć całościowe oceny dzieła sztuki, określając rodzaj i wysokość jego wartości. Powinni jednak także swoje oceny wyjaśnić i uzasadnić przez wskazanie na obecność w dziele sztuki konkretnych jego własności, które określają rodzaj i wysokość wartości dzieła, stanowiąc obiektywną podstawę jego oceny⁴¹.

Beardsley zdawał sobie oczywiście sprawę, że dzieło sztuki może mieć także pozaestetyczne (np. poznawcze lub moralne) wartości i dlatego może być wartościowane z różnych punktów widzenia⁴². Ewentualne, pozaestetyczne wartości dzieła sztuki nie mogą być jednak podstawą jego oceny, ponieważ nie są to wartości dla sztuki konstytutywne i swoiste. Dlatego też właściwie rozumiana krytyka artystyczna powinna być e s t e t y c z n ą krytyką dzieł sztuki, krytyką koncentrującą się na estetycznych walorach dzieła⁴³.

Kwestia konieczności, możliwości i sposobów uzasadniania sądów krytycznych jest jednym z najważniejszych wątków jego koncepcji krytyki artystycznej. Beardsley ustawicznie podkreśla, że krytycy mają obowiązek uzasadniać swoje oceny, a podstawy i uzasadnienia ich ocen powinny być dla sztuki istotne i stosowne (*relevant*).

Dla Beardsleya jedynymi relewantnymi uzasadnieniami sądów krytycznych są racje czysto estetyczne, wśród których wyróżnia on trzy rodzaje racji: racje genetyczne (*genetic reasons*), racje afektywne (*affective reasons*) oraz racje obiektywne (*objective reasons*). Genetyczne racje pojawiają się w tych sądach krytycznych, które mówią o relacji dzieła sztuki do psychicznych i społecznych warunków jego powstania. Są to m. in. takie racje, jak intencja i szczerłość artysty, oryginalność jego twórczości oraz jej społeczne uwarunkowania. Według Beardsleya

nie są to relewantne racje dla uzasadniania ocen, ponieważ „nie thu-

⁴⁰ Por. M. C. Beardsley: *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 317–318.

⁴¹ Por. *ibid.*, s. 319–320.

⁴² Por. M. C. Beardsley: *Aesthetic...*, op. cit., s. 456–457 oraz M. C. Beardsley: *The Classification of Critical Reasons*. „Journal of Aesthetic Education”, vol. 2, no 3 (July 1968) s.62.

⁴³ Por. M. C. Beardsley: *The Aesthetic Point of View*, op. cit., s. 320.

maczą bezpośrednio dlaczego dzieło jest dobre”⁴⁴. Racje afektywne zaś pojawiają się jako uzasadnienia sądów krytycznych, mówiących o wpływie dzieła sztuki na jednostkę lub grupy społeczne. Również te racje zostały przez Beardsleya zakwestionowane, ponieważ nie tłumaczą nam, jakie konkretne właściwości dzieła wywołują dany efekt⁴⁵. W tej sytuacji jedynymi właściwymi racjami są racje obiektywne, w więc „opisy i interpretacje dzieła jako takiego”⁴⁶. Tego rodzaju uzasadnienia sądów wartościujących mogą być nazwane racjami obiektywnymi, ponieważ tylko one wskazują na rzeczywiste zalety i słabości samego dzieła sztuki. Starając się bliżej scharakteryzować obiektywne racje estetyczne, Beardsley stwierdza, że sprowadzają się one do trzech generalnych kanonów zaproponowanych przez niego: jedności, złożoności i intensywności⁴⁷.

Poglądowi temu pozostał Beardsley wierny do końca mimo, że jego koncepcja trzech generalnych kanonów, będących według niego, uniwersalnymi kryteriami wartościowania dzieła sztuki, była ustawicznie krytykowana. Racje krytyka, który uzasadnia, dlaczego uznaje oceniane dzieło za znakomite, wybitne, dobre, przeciętne lub złe, są, jego zdanie, tylko wtedy właściwie, (bo uzasadniają i tłumaczą jego ocenę), jeśli mówią „o stopniu jedności, złożoności lub intensywności” jakości regionalnych dzieła⁴⁸.

Guy Sircello, który trafnie nazywa koncepcję Beardsleya izolacjonizmem, słusznie zwraca uwagę na fakt, że izolacjonistyczna koncepcja wartości i wartościowania dzieła sztuki, kłóci się z własnymi metodologicznymi założeniami Beardsleya, ponieważ wbrew jego deklaracjom, nie bierze on dostatecznej mierze pod uwagę praktyki krytyki artystycznej⁴⁹. Kryteria wartościowania, którymi posługują się krytycy, słusznie uważani za wybitnych, wcale nie dadzą się sprowadzić do

⁴⁴ Por. M. C. Beardsley: *Aesthetic...*, op. cit., s. 461 oraz *The Classification of the Critical Reasons*, op. cit., s. 63.

⁴⁵ W *Estetyce* Beardsley nie uznawał racji afektywnych za nierelatywne, lecz za nieadekwatne, ponieważ nie zawierają one informacji o konkretnych cechach dzieła, odpowiedzialnych za efekt. W artykule o klasyfikacji racji krytycznych również racje afektywne uznane zostały za nierelatywne. Por. *Aesthetic*, op. cit., s. 461 oraz *The Classification of Critical Reasons*, op. cit., s. 63.

⁴⁶ Ibid., s. 63.

⁴⁷ Por. M. C. Beardsley: *Aesthetics*, op. cit., s. 466–68 oraz *The Classification of Critical Reasons*, op. cit., s. 58.

⁴⁸ M. C. Beardsley: *Aesthetics Point of View*, op. cit., s. 339–340.

⁴⁹ Por. G. Sircello: *Monroe Beardsley and American Aesthetic*. W: J. L. Aagaard–Mogensen i L. De Vos (eds.): *Text, Literature and Aesthetics*, op. cit., s. 118–120.

trzech generalnych kanonów zaproponowanych przez Beardsleya. Więcej nawet, w krytyce artystycznej nagminnie stosowane są kryteria, które Beardsley odrzuca jako nierelevantne. Słabością Beardsleyowskiej koncepcji wartościowania jest więc nie tylko izolacjonizm, lecz nadmierny normatywizm. Są one jednak nieuniknionymi konsekwencjami Beardsleyowskiej estetycznej koncepcji sztuki⁵⁰.

Beardsley stworzył bardzo rozwiniętą, przemyślaną i konsekwentną koncepcję sztuki, której najistotniejszymi elementami były perceptualizm metodologiczny oraz swoisty estetyzm i izolacjonizm. Bardzo trudno przedstawić syntetycznie teorię tak bogatą, wyrafinowaną i kontrowersyjną zarazem, jak jego teoria sztuki. Jeszcze trudniej oddać jej sprawiedliwość. Historyczne zasługi Beardsleya dla rozwoju amerykańskiej estetyki współczesnej są ogromne. Wpłynął on w sposób istotny na ukształtowanie się koncepcji estetycznych innych badaczy amerykańskich i to zarówno tych, którzy byli zwolennikami jego poglądów, jak też tych, którzy ustawicznie z nim polemizowali. Jego rola pod tym względem podobna jest do roli, jaką odegrał Roman Ingarden w polskiej estetyce współczesnej.

Z teoretycznego punktu widzenia jednak perceptualizm estetyczny nie przyniósł oczekiwanych rezultatów.

We współczesnej amerykańskiej filozofii sztuki mało jest zwolenników perceptualizmu estetycznego. Dominują różne wersje orientacji symboliczno-kognitywistycznych (N. Goodman), historycznych (A. Danto, J. Levinson), kulturologicznych (G. Dickie, J. Margolis, N. Carroll). Przeważają więc poglądy, że konstytutywnych cech sztuki nie da się wykryć dzięki percepcji, bo jest to zjawisko kulturowe i historyczne, że sztuki nie da się zinterpretować i ocenić właściwie w izolacji od życia społecznego, a wartości artystycznych nie da się zredukować do wartości estetycznych.

⁵⁰ O zastrzeżeniach wobec koncepcji estetycznej natury sztuki pisałem m. in. w artykule *Spór o estetyczną naturę sztuki*, „Studia Estetyczne” t. XXIII (1986–1990), s. 117–147. Krytyce teorii Beardsleya oraz innych wersji koncepcji estetycznej koncepcji sztuki poświęcony jest m. in. bardzo interesujący artykuł N. Carrolla: *Beauty and Genealogy of Art Theory*. „Philosophical Forum”, vol. XXII no 4 (Summer 1991).