doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/32

Bogusław JASIŃSKI

APPENDIX: *ESTETYKA PO ESTETYCE,* CIĄG DALSZY

Książka, która stała się pretekstem do prezentacji rozpraw sygnowanych tym blokiem tematycznym, pozostała dla autora w gruncie rzeczy polem niespełnionych ambicji i postulatów.[1]

Jakie były początki takiego myślenia? Najpierw były to dość spontaniczne wykłady w legendarnej już Galerii Dziekanka w latach 1980, a zwłaszcza cykl pięciu wykładów „Ku Nowej Estetyce Awangardy" z 1981 roku. Na sali siedzieli wtedy Tomasz Sikorski, Janusz Bałdyga, Jerzy Onuch, Łukasz Szajna, wpadał Stefan Morawski, a przed samym wykładowcą klękał Andrzej Partum, wieszcząc rychły koniec estetyki i powstanie czegoś, czego jeszcze nikt nie wiedział, ale za to czuł.[2] Potem były studia nad twórczością filozoficzną i estetyczną Györgya Lukácsa, z której zaczerpnąłem (idąc za Karolem Marksem, a w szczególności za jego koncepcją pracy wyłożoną w *Kapitale*) ideę działania teleologicznego, czyli zakładającego idealny efekt, jego procesualne (sic!) urzeczywistnianie i wreszcie cel realnie osiągnięty. Niewątpliwie pierwszy pomysł tak pojmowanego procesu twórczego zrodził się podczas lektury monumentalnej pracy Lukácsa *Wprowadzenie do Ontologii Bytu Społecznego*, ale potem ulegał licznym modyfikacjom. Jakim? Głównie chodziło o włączenie tradycji hermeneutycznej w teorii poznania, wyłożonej jednak własnym językiem. I tu niespodziewanie pojawia się nazwisko Paula Ricoeura, który po przeczytaniu angielskiej wersji *Tez o Ethosofii* [*Theses on Ethosophy*] zechciał podjąć dialog z młodym i nieznanym autorem.[3] I tak choć powstała wersja ostateczna, to jednak nadal jakby 'nieochrzczona,' albowiem opatrywanie jej przydomkiem 'ethosoficzna estetyka / sztuka' aż trzeszczało w zębach i zupełnie nie nadawało się do rozpowszechniania. I to był następny powód, który spowodował zarzucenie tego projektu na lata. Aczkolwiek niezupełnie: od czasu do czasu pojawiały się wyjątki, gdzie ktoś z uwagą pochylał się na tą koncepcją, dając temu wyraz bądź w pracy artystycznej, bądź w publikacji naukowej. Niewątpliwie do nich należał Józef Żuk Piwkowski, który w swoich dociekaniach teoretycznych inspirował się ethosofią, a nawet napominał autora, że nie rozwija tego stanowiska. I jeszcze kilku innych, których nie wymieniam z braku miejsca (tu, na łamach *Sztuki i Dokumentacji* świetny tekst na ten temat opublikowała Magdalena Strzałkowska[4]).

Na koniec tego nader krótkiego zarysu powstania prezentowanej książki niech mi będzie wolno zwrócić uwagę na wyjątkową okładkę, której projekt zrobił Tomek Sikorski. Jej wyjątkowość polega na tym, że wyzwolił ją z typowej zazwyczaj płaszczyznowości i odsłonił – co naprawdę jest rzadkością – swoistą przestrzenność. Niewątpliwie mogłaby być równie dobrze prezentowana w galerii jako dzieło osobne.

*

Kategorią centralną, która zarazem w pełni określa moje stanowisko, jest pojęcie ethosofii. Stworzyłem je na określenie zupełnie nowego stylu myślenia – już poza filozofią i poza estetyką. Etymologia słowa wydaje się oczywista: grecki ethos jako nie tyle sposób, nawyk lub prawidło działania, jak to chciała widzieć Maria Ossowska (pisząc o etosie rycerskim, por. *Ethos Rycerski i Jego Odmiany*), ale przede wszystkim to, co estetyka problematyzuje jako tzw. zadomowienie w bycie czy posiadanie własnego miejsca w porządku bytu.

Centralnymi kategoriami ethosofii stały się: ethos i istnienie. Po pierwsze ethosem nazywano te wzorce i normy postępowania (obyczajów i życia wśród ludzi), które człowiek nabywa wraz z procesem wrastania w społeczeństwo. Jest to proces świadomy, oparty na swoistej wiedzy. Po drugie, przez ethos rozumiano ten zespół wartości, które człowiek – przez sam fakt swego istnienia – przyjmuje niejako bezwiednie. Pierwszy typ opiera się na procesach świadomych, drugi na procesach nieświadomych. W przypadku pierwszym ethos przychodzi z zewnątrz, w drugim zaś odnajdujemy go wewnątrz sfery istnienia życiowego. Jest to różnica między transcendentnym a immanentnym punktem widzenia. Ethosoficzne rozumienie ethosu wychodzi od drugiego sposobu pojmowania tej kategorii. Stąd mówić możemy o szczególnym realizmie ethosofii.

Wybór jakiegokolwiek stanowiska teoretycznego w filozofii jest swoistym aktem wiary. Żadnego stanowiska teoretycznego w filozofii nie da się całkowicie uzasadnić. Trzeba je tylko przyjąć – jest ono bowiem kwestią założenia i jego konsekwencji. W ethosofii natomiast proponujemy odmienny porządek. Wychodzi się tu od tego, co istnieje.

Do rozważań nad sztuką i estetyką wprowadziłem kategorię doświadczenia, która pozwalała wszystkie te zagadnienia nie tyle łączyć, ile – rzec można – wprawić w ruch. Innymi słowy pokazać, jak one działają. Nie było to więc powtórzeniem założeń teorii sztuki Johna Deweya (*Sztuka jako Doświadczenie*) – poza, rzecz jasna, powinowactwem czysto słownym. Dla mnie, naczelnym pojęciem był proces twórczy. Stąd tyle wysiłku, by go należycie opisać w języku, który samą filozofię przekraczał.

*

Przedmiot sztuki w tradycyjnej estetyce akademickiej zazwyczaj interpretowano w sposób bardzo statyczny jako produkt do obserwacji **z zewnątrz** przez odbiorcę. Estetyka tradycyjna umieszczała w rejestrze swoich typowych problemów i pojęć takie kategorie, jak np. przeżycie estetyczne, piękno, forma, twórczość, odtwórczość itp. Wszystkie te zagadnienia okazałyby się pustymi abstraktami, gdyby nie zakładano wcześniej jakiegoś jasno określonego rozumienia samego przedmiotu sztuki – niejako ontologicznej przesłanki istnienia owych tradycyjnych pojęć i problemów estetycznych.[5]

Zawsze więc de facto odbiorca sztuki był usytuowany **na zewnątrz** przedmiotu artystycznego. Nie dziwmy się przeto, iż estetyka tradycyjna swój pozytywny wykład o sztuce zaczynała od określenia przedmiotu artystycznego. Uwarunkowane było to względami społecznymi – chodziło przecież o to, kto jaką rolę odgrywa w tym skomplikowanym organizmie, jakim jest społeczeństwo, a ponadto **co** się w tym społeczeństwie wytwarza. Podobnie zewnętrzną pozycję wobec dzieła zajmują instytucje i teoria Arthura Danto nic tu nie zmienia.

Tak jak zjawiska alienacji i reifikacji są skutkiem (przejawem) pewnych globalnych sto-

sunków społecznych, tak – analogicznie – przedmiotowe traktowanie produkcji artystycznej jest skutkiem (przejawem) funkcjonowania w społeczeństwie właśnie zjawisk alienacji i reifikacji. Skoncentrujemy się na tym zagadnieniu, ponieważ – jak to już zaznaczono wyżej – problem przedmiotu artystycznego jest ośrodkową kategorią, wokół której krąży zazwyczaj myśl tradycyjnego filozofa sztuki. Wspomnijmy tylko tytułem wzorcowego przykładu wystąpienia Marcela Duchampa, potem happenerów i performerów, Josepha Kosutha i postkonceptualistów włącznie, kino interwencyjne Jeana-Luc Godarda, działania parateatralne (Living Theater, Laboratorium Grotowskiego, Open Theater Chaikina, akcje Dario Fo).

Te tendencje w łonie szeroko rozumianej praktyki artystycznej sprawiły, iż zaczęto na nowo zastanawiać się nad sensem kategorii dzieła sztuki jako empirycznej osnowy istnienia estetyki.

Chodzi teraz o to, aby pisać dalej – dalsze bowiem operowanie przedmiotowo-kontemplacyjnym rozumieniem dzieła sztuki jest aktem samobójczym dla estetyki. Nastała świadomość zmian o charakterze globalnym w teorii sztuki. Wszystko wskazuje na to, że na naszych oczach dokonuje się przewrót w tradycyjnym pojmowaniu działalności artystycznej. System tradycyjnej estetyki nie ewoluuje, albowiem stracił kontakt z empirią, on zanika po prostu, a w jego miejsce wolno i nie bez wewnętrznych i zewnętrznych oporów pojawia się nowy system pojęć i kategorii.

Zmiany w sztuce i estetyce można pojmować w dwojaki sposób: bądź jako zmiany o charakterze ilościowym, kiedy to dołącza się nowe elementy do uznanego już paradygmatu rozumienia sztuki, bądź też jako zmiany o charakterze jakościowym, wręcz rewolucyjnym, kiedy to nagle pojawiają się takie dokonania artystyczne, które nie tylko nie są wytłumaczalne na gruncie danego paradygmatu sztuki, lecz stają nawet w jawnej opozycji względem niego i wówczas to trzeba poddać weryfikacji albo owe dokonania, albo też sam paradygmat wiedzy o sztuce. Taka właśnie sytuacja jest – potencjalnie rzecz biorąc – przesłanką zaistnienia radykalnego przełomu w estetyce, noszącego znamiona rewolucji teoretycznej. Tym bardziej więc jasno musimy ustalić język, którym będziemy się tu posługiwać.

W naszych rozważaniach padło już słowo ‘paradygmat,’ które wprowadziliśmy nie opatrując go koniecznym komentarzem.[6] Pojęcie to wylansował – zwłaszcza w filozofii nauki – Thomas S. Kuhn w swej głośnej pracy *Struktura Rewolucji Naukowych*. Przyjmijmy tę kategorię przy analizie problematyki zmian we współczesnej estetyce. Jednym słowem, estetykę tradycyjną traktujemy tu jako określony paradygmat, w ramach którego sztuka, a w szczególności dzieło sztuki, mają swoją definicję i uznane sensy. Taki zabieg pozwoli nam precyzyjnie prześledzić strukturę zmian we współczesnej teorii sztuki.

Jak Kuhn pojmuje w swej książce paradygmat? Poświęćmy trochę miejsca na bliższe przedstawienie jego koncepcji. Pozwoli to nam nie tylko wprowadzić nowe terminy i pojęcia przydatne w analizie estetyki współczesnej, ale także wprowadzi nas w centralne zagadnienia rewolucji w sztuce. Kuhnowi w *Strukturze Rewolucji Naukowych* przez cały czas przyświeca jeden cel: zbadać w taki sposób strukturę zmian w nauce, aby okazała się ona modelem pokazowym wszelkich przełomów w wiedzy człowieka o świecie. Rewolucja naukowa polega w tym ujęciu na zastąpieniu jednego paradygmatu innym. Nie dokonuje się to jednak nagle. Wpierw pojawiają się pewne anomalie, które nie mogą być w pełni zrozumiane w obrębie obowiązującego paradygmatu, albowiem „paradygmaty wyznaczają miejsce w polu widzenia uczonego wszystkim zjawiskom z wyjątkiem anomalii.”[7] Ale to owe anomalie właśnie prowadzą do nowych odkryć i wyznaczają sobie – aby być w pełni zrozumiałymi – nowe pole teoretyczne, gdzie mają sens. Wizja rozwoju nauki według Kuhna nie zakłada jednak postępu kumulatywnego, lecz tylko rewolucyjny. Historia wiedzy w takim razie to historia kolejnych zmian paradygmatów.

Jedną z najważniejszych cech paradygmatu jest jego tzw. samowyjaśnialność, a więc jego prawomocność tłumaczy się niejako nim samym

i na dobrą sprawę nie istnieją żadne logiczne czy też empiryczne kryteria wyboru danego paradygmatu przez grupę uczonych. Paradygmat produkuje problemy, umożliwiając zarazem na mocy swych teorii i pojęć ich rozwiązywanie. Tak więc w jego obrębie powstają tylko takie pytania, na które można znaleźć odpowiedź. Wyjątek stanowią tu anomalie. Jednak w momencie, kiedy taki niezidentyfikowany bliżej – na gruncie danego paradygmatu – fakt zostaje uświadomiony przez uczonych, wówczas szukają oni, aby w pełni go zrozumieć, pewnych rozwiązań niestandardowych. Prowadzi to często do stworzenia nowego paradygmatu, nowego świata pojęć, w ramach którego owa uświadamiana anomalia przestaje być anomalią. Tak dokonuje się rewolucja w nauce. Dodać jednak trzeba, iż według Kuhna nie istnieje żadna nić wiążąca oba następujące po sobie paradygmaty: zerwanie jest tu absolutne i niedopuszczające jakiejkolwiek kontynuacji: „Kiedy społeczność uczonych odrzuca stary paradygmat, wraz z nim odrzuca jako przedmiot dalszych szczegółowych studiów większość książek i artykułów, w których paradygmat ten został ucieleśniony. Kształcenie zawodowe nie korzysta z czegoś w rodzaju muzeum sztuki czy biblioteki klasyki. Rezultatem tego jest niekiedy drastyczne zerwanie z poprzednim stosunkiem do przeszłości swej dyscypliny."[8] Jednym słowem, nowego paradygmatu należy się po prostu nauczyć, aby móc myśleć i pracować jego kategoriami. Jest to także koniecznym warunkiem przy porozumiewaniu się naukowców, albowiem istnieć musi wspólny język i wspólny zakres problemów, które stać się mogą przedmiotem intersubiektywnej sprawdzalności. Dopiero więc po wielu lekturach i samodzielnych pracach „student zaczyna widzieć to, co widzą uczeni, i reagować tak, jak oni reagują."[9]

Na zakończenie tego krótkiego przedstawienia koncepcji Kuhna zwróćmy jeszcze uwagę na jej cechę charakterystyczną, o której do tej pory nie wspominaliśmy. Otóż przy głębszej analizie w *Strukturze Rewolucji Naukowych* można wyczytać, iż autor posługuje się pojęciem paradygmatu w znaczeniu czegoś, co poprzedza wszelką refleksję naukową. W tym znaczeniu z kategorią tą wiązałyby się przede wszystkim jakieś określone nastawienia wobec poznawanego świata, specyficzny punkt widzenia zarówno na wiedzę, jak i na sam jej przedmiot. Mówiąc krótko, paradygmat w takim rozumieniu oznaczałby pewien zbiór założonych z góry poglądów i wartości, które niejako poprzedzałyby samą wiedzę. Kategoria ta miałaby tu na tyle szeroki zakres, iż w gruncie rzeczy mieściłaby w sobie różne systemy naukowe, które jednak łączone byłyby przez wspólnie uznane pryncypia metodologiczne, niepodważalne, inwariantne pewniki. Przez owe pewniki należy rozumieć apriorycznie przyjęte – świadomie lub nie – zbiory twierdzeń wcześniej uznanych za naukowe oraz określone reguły wywodzenia z nich twierdzeń nowych. One bowiem gwarantowałyby istnienie paradygmatu.

Ten punkt widzenia wydaje się być szczególnie interesujący, albowiem z jednej strony uwalnia pojęcie samego paradygmatu ze sztywnego gorsetu precyzyjnych określeń stosowanych w naukach empirycznych, z drugiej zaś – rekompensując jakby owe ustępstwa na rzecz formalnej precyzji – umieszcza sens paradygmatyczności wiedzy znacznie głębiej, drążąc same jej założenia. Paradygmat w takiej właśnie postaci jest kategorią, którą można przenieść do nauki o sztuce. Korzystając z tych przesłanek możemy więc stwierdzić, iż faktycznie w **dziejach estetyki bywały rozmaite estetyki, lecz istniał tylko jeden paradygmat estetyki**. Dyskutować też tu chcemy z owym paradygmatem, a nie z jego poszczególnymi realizacjami. To wszystko, co wyżej powiedzieliśmy o koncepcji Kuhna, w szczególny sposób koresponduje ze sposobami myślenia o sztuce.

Zasada paradygmatu jako teorii samo-się-wyjaśniającej znakomicie oddaje sens dociekań estetycznych zwłaszcza w czasach nam współczesnych, kiedy to estetyka utraciwszy kontakt z najnowszą praktyką artystyczną (ze swoim przedmiotem) sama niejako produkuje problemy i kwestie sporne w obrębie własnej monady teoretycznej. Takim sposobem funkcjonowania potwierdza

jednakowoż sens swego istnienia poprzez gwarantowanie swej tożsamości. A więc także i tu, w wypadku estetyki, nie istnieją żadne empiryczne kryteria (a tym bardziej logiczne) wyboru danego paradygmatu.

Ten trop teoretyczny wydaje się szczególnie interesujący, jeśli sposób myślenia o nauce według Kuhna chcemy rzutować na obszar estetyki współczesnej. Jak to już sygnalizowaliśmy, w teorii sztuki współczesnej mamy do czynienia z sytuacją wytwarzania pewnego nowego przedmiotu sztuki usytuowanego poza ustalonym paradygmatem estetyki, w którym operuje się zgoła odmienną wizją dzieła. Tak więc z jednej strony mamy tradycyjną teorię estetyki z przedmiotowym pojęciem dzieła artystycznego, z drugiej zaś – procesualny fakt rzeczywistego tworzenia sztuki, ale za to bez teorii estetyki – oto sytuacja wyjściowa rewolucji paradygmatycznej i tym samym wytwarzania nowego modelu nauki o sztuce.

Musimy jednak – mimo całej atrakcyjności teorii paradygmatycznych przesileń w nauce według Kuhna – zwrócić uwagę na pewne ułomności takiego sposobu myślenia. Otóż w przedstawionej tu koncepcji zbyt mocno akcentuje się moment zerwania z tradycyjnym systemem danej nauki, natomiast w ogóle nie rozpatruje się momentu kontynuacji pomiędzy poszczególnymi paradygmatami wiedzy. W rezultacie obraz nauki, jaki tu się rysuje, przypomina raczej drogę jej kolejnych katastrof, gdzie cały gmach tradycyjnych pojęć i kategorii nagle wali się, a w jego miejsce zupełnie od postaw wyrasta nowy. Czy taka wizja przewrotów w nauce jest do przyjęcia na gruncie estetyki?

W tradycyjnej refleksji o sztuce nie istnieją takie narzędzia badawcze, które mogłyby w pełni oddać procesualny charakter nowoczesnej praktyki artystycznej, która nigdy nie **jest**, lecz **staje się**, która niekiedy nie ma też efektu finalnego, pozostając do końca konsekwentnie procesem. Wprawdzie istnieje nowe zjawisko, ale jest ono z punktu widzenia estetyki anomalią (por. tezy Kuhna). Sens tych zmian w estetyce współczesnej może więc być tylko jeden: rezygnacja z ustalonego paradygmatu rozumienia sztuki na rzecz paradygmatu innego. Zmienia się przy tym sama osnowa estetyki – pojęcie dzieła, co tym samym pociąga za sobą zmiany pozostałych kategorii estetycznych. Jednak merytoryczne analizy owego przełomu wymagają dalszych studiów – tu jedynie poddaliśmy pod dyskusję określone rozumienie mechanizmu tych zmian, które dokonują się w estetyce współczesnej niemalże na naszych oczach.

Trudno jednak przyjąć taką katastroficzną wizję zmian w nauce, jaką proponował Kuhn. Wypada ją bowiem uzupełnić teorią dialektycznej korespondencji idei pomiędzy poszczególnymi paradygmatami, w przeciwnym wypadku nie dałoby się utrzymać ciągłości w rozwoju wiedzy, a w przypadku estetyki oznaczałoby to dość dramatyczne zerwanie z całą tradycją historii sztuki. Jej rzeczywiste przezwyciężenie nie może polegać na prostym zanegowaniu – choć jest to rzeczywiście zabieg najprostszy – lecz na dialektycznym przełamaniu. Należy więc wyłuskać z paradygmatu estetyki tradycyjnej te elementy, które po przeniesieniu ich w inną strukturę teoretyczną mogą okazać się płodnymi poznawczo. Wydaje się, iż taką właśnie kategorią, która przy nadaniu jej – jakby powiedział Kuhn – odpowiedniego sensu może na zasadzie konia trojańskiego rozsadzić gmach tradycyjnej estetyki, ocalając jednocześnie to, co najcenniejsze, jest właśnie pojęcie twórczości. Tu bowiem tkwią pewne możliwości nowego ujęcia zarówno dzieła sztuki, jak i całej estetyki, co skutkuje – paradoksalnie – eliminacją samego pojęcia ‘sztuki.’

Przypisy

[1] W mojej pierwszej pracy na ten temat podałem całą dostępną mi wtedy listę prac, które dzisiaj są już historyczne. Por. Bogusław Jasiński, *Twórczość a Sztuka. Wprowadzenie do Estetyki Procesów Twórczych* (Warszawa: KiW, 1989).

[2] Dokumentacja opracowana przez Tomka Sikorskiego, dostępna na jego blogu, cyt.: „Bogusław Jasiński: KU NOWEJ ESTETYCE AWANGARDY, cykl wykładów, 10, 17, 24, 31/01/81, 07/04/81," http://pracowniadziekanka.blogspot.com/, dostępny 28 czerwca 2025. Zapis dźwiękowy na kasetach audio znajduje się w archiwum autora.

[3] Por. Bogusław Jasiński, „Theses on Ethosophy," *Świdnickie Studia Teologiczne*, rok XI, nr 1 (2014): 93–139. Ibidem, „Wprowadzenie do tekstu »Theses on Ethosophy«," 91–93 oraz moje stanowisko wobec komentarzy prof. Bogdana Suchodolskiego i prof. Paula Ricoeura.

[4] MagdaLena Strzałkowska, „»...Być Głupcem dla Tego Świata«, czyli Bogusława Jasińskiego Filozofia

Istnienia," *Sztuka i Dokumentacja* nr 8 (2013): 45–47.

[5] Por. Władysław Tatarkiewicz, *Droga przez Estetykę* (Warszawa: PWN, 1972); Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć* (Warszawa: PWN, 1976).

[6] Terminem tym posługiwali się przede wszystkim językoznawcy. Por. John Lyons, *Wstęp do Językoznawstwa* (Warszawa: PWN, 1976), 320–321; Bengt Sigurd, *Struktura Języka* (Warszawa: PWN, 1975), 57; *Zellig S. Harris, „Założenia Metodologiczne Językoznawstwa Strukturalnego,"* w *Językoznawstwo Strukturalne*. Wybór tekstów, red. Halina Kurkowska i Adam Weinsberg (*Warszawa: PWN, 1979)*, 133.

[7] Thomas S. Kuhn, *Struktura Rewolucji Naukowych* (Warszawa: PWN, 1968), 114.

[8] Ibidem, 182.

[9] Ibidem, 128.

Bibliografia

Jasiński, Bogusław. *Twórczość a Sztuka. Wprowadzenie do Estetyki Procesów Twórczych*. Warszawa: KiW, 1989.

Jasiński, Bogusław. „Theses on Ethosophy," *Świdnickie Studia Teologiczne*, rok XI, nr 1 (2014): 93–139.

Kuhn, Thomas S. *Struktura Rewolucji Naukowych*. Warszawa: PWN, 1968.

Strzałkowska, MagdaLena. „»...Być Głupcem dla Tego Świata«, czyli Bogusława Jasińskiego filozofia Istnienia," *Sztuka i Dokumentacja* nr 8 (2013): 45–47.