

PIOTR J. PRZYBYSZ

## O ESTETYCE, KTÓREJ BLISKA STAJE SI FILOZOFIA KULTURY

**Bohdan Dziemidok:** *Główne kontrowersje estetyki współczesnej.* Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002, 330 s.

Książka Bohdana Dziemidoka jest pracą, w której autor dokonuje ważnego podsumowania głównych sporów w estetyce XX wieku i podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie o przyszłość tej dyscypliny wiedzy na progu XXI wieku. Ponadto, w konfrontacji z najbardziej reprezentatywnymi stanowiskami (instytucjonalna teoria sztuki, anglo-amerykańskie estetyki analityczne, esencjalizmem, formalizmem itd.) formułuje swoje propozycje rozwiązań podstawowych dylematów. (...) W ostatnich latach na polskim rynku wydawniczym pojawiły się publikacje, które podejmują zbliżoną problematykę. Mam tu na myśli między innymi S. Morawskiego: *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny* (1992); *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska (2000); czy M. Gołaszewskiej: *Estetyki współczesności* (2001). (...) Czyż wyróżnia się praca B. Dziemidoka?

Pierwszy walor to spójny i konsekwentny sposób prezentacji kluczowych sporów w estetyce XX wieku. Poczynając od XX-wiecznych esencjalistycznych teorii sztuki (emocjonalistycznej teorii sztuki, formalizmu artystycznego) poprzez perceptualizm estetyczny (empirystyczny nurt w amerykańskiej analitycznej filozofii sztuki), docieramy do reakcji na sposób rozumienia tego, czym jest sztuka do antyesencjalizmu (prezentowanego przez anglo-amerykańskie estetyki analityczne), by w końcu poznać argumenty przemawiające za powrotem do rozstrzygnięć esencjalistycznych w wydaniu instytucjonalnej teorii sztuki George'a Dickiego. Całość problematyki domyka analiza i typologia stanowisk, które w tym sporze zajmują centralne miejsce, a mianowicie czy cech dystynktywny sztuki jest jej estetyczna natura.

Drugi walor to bezstronna prezentacja argumentów przemawiających za lub przeciw omawianej teorii. W efekcie czytelnik otrzymuje obraz wielowymiarowy, znoszący płaskość perspektyw jedynie słusznego rozwiązania. To efekt głębokiej i precyzyjnej analizy, którą autor *Głównych kontrowersji estetyki współczesnej* przeprowadza z rzadko spotykaną subtelnością i zjawstwem złoonej problematyki.

Trzeci walor to szczegółowe rozstrzygnięcia i własne opinie dotyczące poszczególnych sporów w estetyce współczesnej, to stanowisko, z którym można na identyfikować autora. Jak się zdaje, zawarta jest tu najbardziej interesująca warstwa omawianej książki.

Wypada wskazać na kwestie zasadnicze. Dziemidok przy wielu zastrzeżeniach i wiadomości istnienia innych możliwych rozstrzygnięć opowiada się w estetyce za antyesencjalizmem. Podstawą tego stanowiska jest wiadomo zmienne normy estetyczne i artystyczne w kolejnych epokach i różnych kręgach kulturowych. Relacjonizm historyczno-kulturowy nie uprawnia, jego zdaniem, do twierdzenia, że możliwa jest idea aksjologicznie neutralnej estetyki. Wprost przeciwnie, za słuszną też uważa, stwierdzenie Theodora Adorno, że idea estetyki neutralnej aksjologicznie jest nonsensem. Wynika z tego, że z jednej strony, uprawianie estetyki bez kryteriów wartościowania i ocen jest nieuzasadnionej redukcją, z drugiej zaś, estetyka powinna zawierać walor praktyczny. Ponadto opowiedzenie się po stronie antyesencjalistów jest zaanektowaniem wartości krytyki, która w estetyce pojawiła się za sprawą prac Ludwiga Wittgensteina. Teksty Dziemidoka charakteryzują się wysoką dbałością o kulturę logiczną i precyzję języka, co w tym wypadku jest wpływem i kontynuacją tradycji szkoły Iwowsko-warszawskiej.

Ważną kwestią, która wynika z części pierwszej, a także z fragmentów końcowych omawianej książki, jest stosunek autora do rozpowszechnionej diagnozy o kryzysie estetyki. To zaś warunkuje rozstrzygnięcia co do sposobu uprawiania estetyki dzisiaj i w dającej się przewidzieć przyszłości. Po pierwsze, dyscyplina ta rozwija się współcześnie nie bardzo bujnie i jest wykorzystywana w wielu pokrewnych dyscyplinach filozoficznych i naukowych. Po wtóre dlatego, że pomimo przekroczenia przez współczesną sztukę awangardowego estetycznego paradygmatu jej uprawiania, ludzkie potrzeby estetyczne nie zniknęły. Po trzecie dlatego, że sztuka wysoka i popularna pełni nadal istotną rolę w życiu człowieka. Umoliwia poznanie i rozumienie siebie oraz innych ludzi, obcej i własnej kultury, rozwija inteligencję, wyobraźnię i wrażliwość, pomaga człowiekowi stać się człowiekiem i przetrwać najtrudniejsze chwile bez utraty człowieczeństwa, a także pełni funkcję katarsko-kompensacyjną (...).

Dziemidok opowiada się za sugestią Maxa Dessoira i Emila Utitza uprawiania estetyki jako dwóch dyscyplin: filozofii sztuki oraz filozofii wartości i przebiegów estetycznych, przy zachowaniu równowagi pomiędzy nimi. Gwarantuje to, jak tłumaczy, z jednej strony możliwość budowania teorii sztuki, która nie staje bezradna wobec twórczości pozbawionej estetycznie wartości, z drugiej zaś, daje możliwość uprawiania teorii zjawisk estetycznych (estetycznych jako wartości, wartości i przebiegów) również poza sztuką i krytyką artystyczną. Jak wskazuje, jest to obszar współcześnie zaniedbany,

ze względu na dominowanie w wielu ośrodkach akademickich na wiecie filozofii sztuki. Perspektywa dla filozofii sztuki nie jest chyba najlepsza, ponieważ rola sztuki wysokiej we współczesnym społeczeństwie (w porównaniu do okresów minionych) została w znacznym stopniu ograniczona. Ale jednocześnie nie w społeczeństwie ponowoczesnym, którego cechą charakterystyczną jest konsumpcja, jako ci i warto ci estetyczne wykorzystywane są w grze rynkowej. Uprawianie tak rozumianej estetyki jest mo liwe dzi ki wykorzystaniu i ciśnieniu zwi zki z filozofii kultury, równocześnie nie jednak dzi ki modyfikacji jej przedmiotu poznania i korzystania z osiągnięć innych dyscyplin naukowych, takich jak psychologia, socjologia, semiotyka itd. W gruncie rzeczy, zdaniem Dziemidoka, jest to dyscyplina zmuszająca (daj ca tak mo liwo ) do uprawiania filozofii sztuki, której bli sza jest kultura, a filozofii zjawisk estetycznych bli sza jest natura.

Kluczową rolę w tak określonym stanowisku metaestetycznym odgrywają rozstrzygnięcia szczegółowe. Po pierwsze, Dziemidok nie utożsamia ani nie sprowadza wartości artystycznych do wartości estetycznych. Porusza to zagadnienie na wielu poziomach z punktu widzenia zarówno filozofii sztuki, jak i filozofii zjawisk estetycznych (m.in. w rozdziale: *Spór o normatywne podstawy estetyki, Formalizm artystyczny. Osi gni cia i słabo ci formalizmu, Perceptualizm estetyczny. Empirystyczny nurt w amerykańskiej analitycznej filozofii sztuki, Spór o estetyczną naturę sztuki, O potrzebie odróżnienia artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki*). Sam pomysł odróżnienia wartości artystycznych od estetycznych nie jest oryginalny. Pojawił się już w propozycjach Richarda Rudnera, którego argumentacja zasadzała się na odróżnieniu kopii od oryginału, a rozwinięta została w pracy Thomasa Kulki *The Artistic and Aesthetic Value of Art* (1981). W Polsce za tą dystynkcją opowiadał się między innymi Stanisław Ossowski, mówiąc o wartościowaniu ze względu na doznawane przeżycia lub ze względu na wysiłek twórczy, z którego przedmiot się zrodził. Z pozycji filozofii analitycznej za tą dystynkcją opowiada się Zdzisław Najder, upatrując w niej możliwość na doskonalenie aparatu badawczego estetyki i lepsze precyzowanie podstawowych pojęć.

Dziemidok uznaje wartości artystyczne za relacyjno-funkcjonalne i konstytutywne dla sztuki - po prostu dzieło sztuki bez nich nie istnieje. Wartości te „to konstytutywne (definicyjne) i w znacznej mierze swoiste wartości sztuki. Dzięki nim właściwie sztuka istnieje jako względnie autonomiczna forma aktywności (praktyki) kulturalnej. One decydują o tym, że sztuka jest ceniona, niezastąpiona i potrzebna ludziom wszystkich epok i wszystkich znanych typów kultur” (s. 279). Celem wartościowania artystycznego jest ustalenie, „w jaki sposób i w jakim stopniu dane dzieło sztuki realizuje wartości uznawane za swoiste dla danej formy sztuki i danego rodzaju

artystycznego” (s. 63). Autor wskazuje, że warto ciami artystycznymi podlegaj cymi ocenie s mi dzy innymi: perceptualne własno ci dzieła sztuki, miejsce zajmowane w wiecie sztuki i jej historii, rola w rozwijaniu i przełamywaniu konwencji artystycznych gatunkowych i rodzajowych. Ponadto to, co zale y od kontekstu kulturowego i historycznego: realizm, konsekwencja stylistyczna, wierno konwencji, kunszt wykonania, nowatorstwo, oryginalno (formy i wizji stwarzanego wiata), ekspresyjno , sugestywno i wnikliwo poznawcza. Tak rozumiane warto ci artystyczne mo na do -wiadacza i ocenia dzi ki kompetentnej lub profesjonalnej postawie poznawczej, bez konieczno ci doznawania prze y estetycznych.

Warto estetyczna natomiast, to „swoista własno przedmiotów i stanów rzeczy: naturalnych i kulturowych (m.in. dzieł sztuki), polegaj ca na zdolno ci do wywoływania u odpowiednio przygotowanych odbiorców (kompetentnych, wła ciwie nastawionych) prze y estetycznych” (s. 63). Warto ta odnosi si zarówno do artefaktów jak i do przedmiotów naturalnych. Podstaw warto ciowania i oceny jest prze ycie estetyczne. Warto ciowanie i ocena dotyczy postrzeganego bezpo rednio lub wyobra eniowo wygl du przedmiotu (jego jako ci zmysłowych i cech strukturalnych).

Z tych rozstrzygni wynika z jednej strony niezgoda na formalizm artystyczny, z drugiej akceptacja formalizmu estetycznego. Formalizm artystyczny w wietle poczynionych rozstrzygni jest nie do zaakceptowania, poniewa twierdzenie o wyl cznym konstytuowaniu si warto ci artystycznych ze wzgl du na tak czy inaczej rozumian form dzieła sztuki jest sprzeczne z relacjonizmem historyczno-kulturowym. Dziemidok opowiada si za kontekstualistami, którzy wychodz od kulturowej natury sztuki i uzasadniaj w zwi zku z tym wa no historycznego i kulturowego kontekstu jej funkcjonowania, w przeciwie stwie do izolacjonistów. Konsekwencj tak rozumianego kontekstualizmu jest umiarkowany antyformalizm artystyczny, którego argumentem podstawowym jest twierdzenie, że nie ma w sztuce współczesnej powszechnie obowi zuj cego i skutecznego przepisu na dzieło sztuki. Naley przy tym jednak pami ta , że Dziemidok nie neguje ani nie ignoruje wa no ci aspektów formalnych dzieła sztuki. W jego przypadku po prostu nie prowadzi to do absolutyzowania aspektów formalnych sztuki i odrzucania jej aspektów pozaformalnych (tre ciowych, poznawczych filozoficznych, historycznych itp.).

Podstaw rozumienia przez Dziemidoka formalizmu estetycznego jest kategoria „estetycznej powierzchni” (*aesthetic surface*) zaczerpni ta od Davida Pralla. Warto estetyczna przedmiotu (lub stanu rzeczy) tak naturalnego jak artefaktu b dzie zale e od formy rozumianej jako „naocznie (zmysłowo) postrzegany cało ciowy wygl d przedmiotu lub układu jego cz ci” (s. 65-66). Ten wygl d za , co wydaje si uwag istotn , jest postrzegany bez

adnych zewnętrznych odniesień (nie wynika z tego, że odbiorca nie uwiadomiamy sobie maestrii wykonania, sprawnie warsztatowej itd.).

Zasadno formalizmu estetycznego Dziemidok konfrontuje z perceptualizmem estetycznym w amerykańskiej analitycznej filozofii sztuki, gdzie dokonuje kompetentnej i wnikliwej analizy propozycji Monroe C. Beardsleya, Virgila Aldricha i Jérôme'a Stolniza. W efekcie przeprowadza przekonującą argumentację, uzasadniając koścowy wniosek, że perceptualizm estetyczny jest w pełni słuszny jako teoria zjawisk estetycznych, ale jako teoria sztuki zawodzi. W konsekwencji prowadzi to do konkluzji mieszanych w relacjonizmie kulturowo-historycznym, gdzie autor konsekwentnie stwierdza, że „konstytutywnych cech sztuki nie da się wykryć dzięki percepcji, bo jest to zjawisko kulturowe i historyczne, a sztuki nie da się zinterpretować i ocenić w izolacji od życia społecznego, a wartości artystycznych nie da się zredukować do wartości estetycznych” (s. 106). W ten sposób potwierdza zasadno odróżnienia wartości estetycznych od wartości artystycznych, a jednocześnie nie zaprzecza zasadności sprowadzania wartości artystycznych do wartości estetycznych.

Z tego wynika, że dzieło sztuki można oceniać i wartościować ze względu na dwa rodzaje wartości. Po pierwsze, ze względu na wartości artystyczne, które poznawamy dzięki kompetencji intelektualnej, zwłaszcza. Po drugie, ze względu na wartości estetyczne, które wiążą się z wrażliwością i wiatem emocjonalnym odbiorcy. W sferze do wiadczenia jako wartości estetycznie walentnych istnieją dwa zasadnicze problemy wymagające rozstrzygnięcia, a mianowicie: czy postawa estetyczna jest warunkiem przeżycia estetycznego i czy przeżycie estetyczne jest koniecznym warunkiem wartościowania estetycznego?

Problemy te rozstrzygnięte są z typów dla autora dbało o przedstawienie argumentów przemawiających za i przeciw. Po wnikliwej analizie krytyki postawy estetycznej prezentowanej przez George'a Dickiego okazuje się ona bezzasadna. Dickie nie doprowadził, jak stwierdza Dziemidok, do udowodnienia „mityczności postawy estetycznej”. W związku z tym autor poddaje krytycznej analizie podstawowe monistyczne teorie postawy estetycznej (koncepcji bezinteresowności, kontemplacji, dystansu i izolacji oraz koncepcji zainteresowania wyglądem). To prowadzi go do wniosku, że za pluralistyczną koncepcją postawy estetycznej przemawiają zdecydowanie silniejsze argumenty. Nawizuje w ten sposób do rozstrzygnięć Władysława Tatarkiewicza zawartych w rozprawach *Postawa estetyczna i poetycka* (1933) oraz *Skupienie i marzenie* (1934), które kontynuowane były przez Leopolda Blausteina i Jana Białostockiego. Dziemidok opowiada się za pluralistyczną koncepcją postawy estetycznej, dlatego nie ma jednego uniwersalnego typu postawy estetycznej. Każda dziedzina sztuki, a nawet

ka dy jej gatunek artystyczny wymaga odmiennych postaw i w zwi zku z tym wzbudza ró ne prze ycia. A skoro sztuka ustawicznie zmienia si , to kłóciłyby si z tym faktem prze wiadczenie o uniwersalnej i niezmiennej postawie estetycznej. Ponadto skoro ludzie mi dzy sob ró ni si tak pod wzgl dem postawy yciowej, jak te pod wzgl dem wra liwo ci emocjonalnej, to niepodobna przypuszcza , e b d mogli zajmowa jednakow postaw wobec tak ró norodnego zjawiska, jakim jest sztuka. Wreszcie uwag zwraca na to, e postawa estetyczna nie wyst puje w rzeczywisto ci w sposób czysty, ale nakładaj si na ni inne postawy, na przykład postawa praktyczna, religijna, badawcza, erotyczna itd. Dlatego postawy estetyczne s w mniejszym lub wi kszym stopniu stopniowalne. Istot postawy estetycznej jest to, e postrzeganie i prze ywanie (zestawu barw, kształtu i linii, kompozycji cało ci, wygl dów przedmiotów przedstawionych) przestaje by rodkiem, a staje si celem samym w sobie. Jednak Dziemidok nie uwa a postawy estetycznej za poj cie kluczowe. Jest ona jedn z zasadniczych kategorii, która mo e by , obok innych, rodkiem do okre lenia specyfiki zjawisk estetycznych.

W kwestii konieczno ci prze ycia estetycznego, jako podstawy do warto ciowania estetycznego, Dziemidok kontynuuje propozycje Stanisława Ossowskiego i Thomasa Kulki. Wychodz c od uznania warto ciowania dzieła z punktu widzenia jego warto ci artystycznych b d estetycznych, stwierdza intelektualne lub emocjonalne doznawanie sztuki. W warto ciowaniu estetycznym podstaw jest prze ycie estetyczne. Autor ma jednak wiadomo , e nawet przy zachowaniu w skiego rozumienia warto ciowania zarówno artystycznego, jak estetycznego, w praktyce jedno i drugie, doznanie oraz warto ciowanie nakładaj si na siebie. Pomimo to, uwa a, e z punktu widzenia teoretycznego wiadomo dwóch ze sob zwi zanych, ale ró nych typów warto ciowa daje zdecydowanie wi ksz precyzj prowadzonych rozwa a . Z jednej strony, nie s one bezsilne wobec sztuki neoawangardowej, z drugiej, zachowuj historycznie uzasadniony schemat warto ciowania estetycznego.

Rozwa ania te dopełnia rozdział *O potrzebie odró niania artystycznego i estetycznego warto ciowania sztuki*, który jest wła ciwie polemik w tej kwestii ze stanowiskiem Stefana Morawskiego, sprowadzaj cego warto ci artystyczne do warto ci estetycznych. Podobnie jak Harold Osborne odmawia on sztuce prawa wyj cia poza jej estetyczny paradygmat. Tam za , gdzie sztuka przekracza ten paradygmat Morawski skłonny jest mówić nie o sztuce, ale o twórczo ci. Tak wi c, pajdeja miała by przedmiotem poznania antyestetyki. Zmiana ta wynika z tego, e przedmiotem poznania estetyki, zdaniem Morawskiego, s jako ci i warto ci estetycznie walentne, które obowi zywały w sztuce hołduj cej estetycznemu paradygmatowi. W kon-

sekwencji prowadzi to do odmowy nadania statusu dzieła sztuki wielu artefaktom i akcjom artystycznym w sztuce współczesnej. W zależności od stopnia i sposobu odejścia od owego paradygmatu, tak cennego dla Morawskiego, mamy jego zdaniem do czynienia z antysztuką, niesztuką i posztuką (postsztuką). Morawski stwierdza zerwanie z nią w uprawianiu sztuki w XX wieku (zakwestionowanie estetycznego paradygmatu sztuki). W konsekwencji opowiada się za zerwaniem z nią w uprawianiu estetyki (w znaczeniu zmiany przedmiotu poznania i nowej terminologii). Te decyzje i wybory są umocowane w negatywnej ocenie kultury współczesnej, którą uważa za dotkniętą głębokim kryzysem. Analogicznie tworzy jej podstrukturę, m.in. sztuka i estetyka, nie są wolne od kryzysu. (...).

Osobne miejsce w prezentowanych rozważaniach zajmuje teoria katartryczno-kompensacyjnej funkcji sztuki. Dziemidok tworzy jej podstawowe elementy poprzez krytyczną analizę zajmowanych w tej kwestii stanowisk (m.in. Erica Bentley, Zygmunta Freuda, Jane Harrison, Arnolda Hausera, Yrjö Hima, Arthura Koestlera, Ernsta Simona O. Lessera, Mark Markowa, Edgara Morina, Stephen C. Peppera, Ivora A. Richardsa, Anthony'ego Wallace'a i Lwa Wygotskiego), oraz analizę wpływów i relacji zachodzących między sztuką a sferą emocjonalną odbiorcy z punktu widzenia doznań katartrycznych i ich znaczenia społecznego. Pomijając kwestię sporów i inspiracji, zwróćmy uwagę na podstawowe elementy tej koncepcji. Po pierwsze, Dziemidok stwierdza, że sztuka może pełnić funkcję katartryczno-kompensacyjną, „ponieważ potrafi skutecznie zaspokajać takie potrzeby człowieka, których zaspokojenie jest warunkiem równowagi wewnętrznej i dobrego samopoczucia jednostki” (s. 208). „Katharsis” rozumiane jest tutaj jako wyładowanie i oczyszczenie psychiki z zakłócających równowagę duchową przeżyć (w przeciwieństwie do sublimacji). To wyładowanie jest podstawą powrotu do równowagi psychicznej. Dotyczy nie tylko emocji i uczuć powstałych w trakcie obcowania z dziełem sztuki, ale także tych z którymi odbiorca zasiada do lektury, przychodzi na spektakl teatralny czy do sali kinowej. Funkcją katartryczną sztuki ponadto uzupełnia funkcja kompensacyjna. Dzięki sztuce odbiorca może przeżyć emocje, których nie dostarcza mu życie codzienne, a których potrzeb w sposób wiadomy lub nie odczuwa. W podstawach tych rozstrzygnięć tkwi założenie psychoanalizy Freuda. Po pierwsze, odreagowanie tłumionych uczuć przez pacjenta prowadzi do rozładowania napięcia i doznania ulgi. Po drugie, naturalnie skłonnościami człowieka jest uwalnianie się i rozładowywanie napięcia i podniecenia, co przynosi ulgę i doznanie przyjemności. Po trzecie, zdrowie psychiczne polega na utrzymaniu równowagi między wiadomościami i podświadomością. Po czwarte, wyimaginowane do wiadczenia mogą dostarczać częściowego spełnienia naszych pragnień do czego służą nam mechanizmy obronne:

identyfikacji i projekcji. Z tego punktu widzenia kultura, w tym sztuka, musi jawić się jako system nasycający życie realne fantazjami, a fantazjami realnym. (...).

Współczesna formacja kulturowo-cywilizacyjna, zorientowana hedonistycznie, nazywana jest do powszechnie postmodernistyczną. Jej cechą dystyngującą jest konsumpcja. Okazało się, że rozbudzanie i zaspokajanie potrzeb estetycznych jest istotnym bodźcem podnoszenia konsumpcji, której poziom jest istotnym czynnikiem rozwoju gospodarczego. Dlatego Dziemidok zwraca uwagę, że kluczową rolę z tego punktu widzenia odgrywają te sfery aktywności ludzkiej, które łączą rynki z rozbudzaniem i zaspokajaniem potrzeb estetycznych. Tak więc, badanie aktualnie dokonującej się ewolucji jako czynnika estetycznych na tle kulturowych zjawisk i procesów jest możliwe poprzez empiryczne i teoretyczne eksploracje na przykład reklamy, mody czy wzornictwa przemysłowego. Z hedonistycznego za nastawienia kultury współczesnej wynika między innymi estetyzacja życia codziennego. Wraz z rosnącą ilością pieniędzy i czasu wolnego człowiek przeznaczają je także na zaspokojenie potrzeb estetycznych. W związku z tym estetyzacji podlega: najbliższe środowisko (mieszkanie, dom, ogród itp.), obrządkowo, rytuały, sposoby spędzania wolnego czasu (turystyka, widowiska sportowe itp.), a nawet ciało ludzkie. W wymiarze masowym potrzeby te zaspokajane są w kulturze postmodernistycznej również poprzez kontakt ze sztuką popularną i twórczością pseudoartystyczną (twórczość reklamowa, pokazy mody, widowiska estradowe, produkty przemysłu fonograficznego, wideoklipy, kolorowe kalendarze, pocztówki itp.). (...).

Profesor Bohdan Dziemidok, jeden z najwybitniejszych badaczy polskich estetyków, z pełną wiadomością kontynuuje i popularyzuje osiągnięcia polskiej estetyki. Eksponuje i uzasadnia odkrywczo, oryginalnie i waleжно osiągnięcia Romana Ingardena, Stefana Morawskiego, Stanisława Ossowskiego, Władysława Tatarkiewicza, Mieczysława Wallisa i innych. W uprawianiu tej dyscypliny, pomimo jasno określonego stanowiska (antyesencjalizmu i relacjonizmu historyczno-kulturowego), dzięki do rozstrzygnięciom otwartym, dalekim od skrajności. To cenna zaleta. Ponadto jest w swoich wyborach, rozstrzygnięciach i argumentacjach istotnie ważny dla wielu środowisk i pokoleń estetyków. Świadczą o tym przedstawiona książka, w której bieżące cieszy długim i intensywnym życiem, gdy jest, z jednej strony, zwierciadłem współczesnej polskiej wiadomości estetycznej i wiatowej, z drugiej zaś, kompetentny i z wysokim zaangażowaniem poprowadzony prezentacji neuralgicznych dla estetyki zagadnień.