

Henryk Kiereś

"Mimesis" : pomiędzy filozofią a humanistyką

Człowiek w Kulturze 4-5, 167-186

1995

Artykuł został 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.

Henryk Kiereś

Mimesis*: pomiędzy filozofią a humanistyką

Na początku rozważań odnotujmy fakt znamienny i raczej powszechnie znany osobom zajmującym się sztuką *ex professo*, ten mianowicie, że pojęcie naśladowania (*mimesis*; *imitatió*) to pojęcie bumerang, bowiem na przekór wciąż odzywającym opiniom, iż jest ono albo całkowicie nieprzydatne w teorii sztuki (dokładniej mówiąc: w teorii sztuk tzw. pięknych), albo że jego zasięg wyjaśniania jest ograniczony do sztuki tzw. przedstawiającej, powraca ono uparcie w dysputach nad sztuką, a powraca zawsze z roszczeniem do własnej uniwersalności. Zastanawiające, że fakt ten towarzyszy kulturze Zachodu od jej historycznych początków, o czym świadczą wymownie zarówno traktaty filozoficzne, jak i humanistyczne teorie sztuki oraz doktryny artystów¹.

Okazjonalnie ponawiane poszukiwania przyczyn tego zjawiska z łatwością wykazują, że głównym motywem skłaniającym znawców sztuki do przywoływania pojęcia *mimesis* są zmiany zachodzące w sztuce. Stawiają one przed koniecznością ponownego, nierzadko gruntownego przemyślenia problemu sztuki, a zrozumiałe jest, że w sytuacji kryzysu teoretycznego chętnie sięgamy ku tradycji i jej dorobkowi poznawczemu. Chociaż już wiemy, czym ostatecznie owo-

* Artykuł jest poszerzone wersją odczytu wygłoszonego na V Konferencji Teoretycznoliterackiej, zatytuowanej *Kategoria mimesis w literaturze współczesnej*, która odbyła się w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu w dn. 24-27 X 1994 r.

cują takie powroty, poznajmy pełną gamę stanowisk dotyczących związku sztuki z naśladowaniem.

Prawie każda historycznie znana konfrontacja nowej sztuki z pojęciem naśladowania prowadzi do wyłonienia się trzech zróżnicowanych wewnętrznie stanowisk. I tak, według pierwszego z nich sztuka nie jest żadnym naśladowaniem (natury), lecz — łącznie lub rozłącznie — twórczością (kreowaniem, projektowaniem, konstruowaniem) bądź ekspresją (wyrażaniem). Warto zapamiętać, że zwolennicy tego poglądu są przeświadczeni, iż kreacja i (lub) ekspresja nie suponuje naśladowania, co — jak konkludują — w pełni legitymuje postulat eliminacji bałamutnego pojęcia *mimesis* z teorii sztuki, a jeżeli dopuszczają oni możliwość mówienia o sztuce naśladowczej, wiążą taką sztukę z rzemiosłem lub z odmianami sztuki przez małe „s”, np. z dekoratorstwem².

W związku z powyższym zauważmy, że trudno oprzeć się pytaniu, dlaczego naśladowanie nie podpada pod zakres pojęcia sztuki, a jeżeli podpada, co sprawia, że sztuka z niego wyrosła jest sztuką poślednią? Czy pogląd ten nie przemyca przypadkiem jakiegoś apriorycznego, czyli nie uzasadnionego kryterium oceny sztuki? Sztuka naśladowcza resp. sztuka przedstawiająca jest przecież nie tylko znanym, ale również uznanym kulturowo faktem, z którego w żaden sposób nie wynika jej niższość wobec sztuk mających swe źródło w innych kanonach!

Przytoczona wątpliwość oraz towarzysząca jej argumentacja znane są przedstawicielom kolejnego ujęcia, według którego istotę sztuki określają alternatywnie: mimeza, kreacja i ekspresja. Dzięki swemu koncyliaryzmowi wyznawcy tego poglądu zachowują pojęcia naśladowania w teorii sztuki, ale — jak pamiętamy — wiążą je wyłącznie ze sztuką tzw. przedstawiającą, to znaczy z taką sztuką, która nie wykracza poza ramy wyznaczone artyście przez zastany świat³.

Odnotujmy na gorąco, że pomimo spektakularnej różnicy w determinowaniu zakresu pojęcia sztuki oba stanowiska łączy główna teza o radykalnej odrębności kreacji i ekspresji od mimezy! Broniąc się przed możliwymi zarzutami, jakie wynikałyby z tego niechcianego

pokrewieństwa, autorzy alternatywnej definicji sztuki podkreślają, że — w odróżnieniu od zwolenników teorii ekspresji oraz teorii kreacji — budując teorię sztuki wychodzą od opisu stanu faktycznego w sztuce, dzięki czemu unikają skutecznie wprowadzania apriorycznych rozstrzygnięć dotyczących zarówno problemu istoty sztuki, możliwości jej podziału, jak i kryterium oceny jej dokonań. Czy to wyjaśnienie chroni definicję alternatywną przed zarzutami?

Można sądzić, że jej siła leży bezsprzecznie w zgodności z faktami w sztuce, które wyrastają przeciw z różnych kanonów artystycznych, ale — co odnotowują jej krytycy — trudno wyzbyć się podejrzania, że i ona, i konkurujące z nią ujęcia przeciwstawiają sobie bezzasadnie i naiwnie mimesę, ekspresję i kreację. Ponadto należy przytoczyć ważki argument, że jeżeli wyrażanie, naśladowanie i tworzenie nie mają żadnych wspólnych odniesień przedmiotowych, to na jakiej podstawie wiąże się je z pojęciem sztuki? Słusznie respektuje się fakty, ale nie dostrzega się, że „alternatywizm” prowadzi do rozbicia jedności pojęcia sztuki!

Powyższy zarzut jest udziałem zwolenników trzeciego stanowiska w sporze o *mimesis*, zgodnie z którym ekspresja i (lub) kreacja są rodzajami *mimesis*, ono zaś wskazuje na istotę sztuki⁴.

Chociaż tę propozycję cechuje nie tylko troska o ogarnięcie faktów zaistniałych na terenie sztuki, ale także dbałość o aspekt logiczno-pojęciowy teorii sztuki, jest ona nie do przyjęcia, a powody są przynajmniej następujące. Otóż, po pierwsze, podobnie jak w teorii alternatywnej operuje się w niej pojęciem sztuki przypominającym przysłowiowy „worek bez dna”, do którego można wrzucić i arbitralnie nazwać sztuką jakiegokolwiek poczynania i dokonania człowieka. Inaczej mówiąc, złudne przekonanie o „zawieraniu” się kreacji i ekspresji w mimesie uniemożliwia podanie ostatecznego kryterium oceny sztuki, ponieważ — po drugie — pociąga ono za sobą błąd tzw. pomieszania kategorii i jest ono nieuzasadnione. Dlaczego? Otóż nawet jeżeli uznamy za prawdziwe — błędne! — założenie, iż *mimesis* wskazuje na istotę sztuki, zmuszeni będziemy odnotować, że: sztuka jest logicznie wcześniejsza od ekspresji, bo przecież aby

celowo (z intencją) wyrazić np. myśl czy uczucie należy poznać prowadzące do tego środki i należy zdobyć sprawność posługiwania się nimi, czyli należy posiadać cnotę sztuki, oraz: chociaż słowo „kreacja”, wywodzące się z łaciskiego *creatio*, *-onis*, zwodniczo zachowuje dwa różne znaczenia, a mianowicie, stwarzanie oraz tworzenie (resp. wytwarzanie), wiemy dobrze z własnego doświadczenia, że powołujemy do bytu nowe rzeczy wyłącznie dzięki wytwarzaniu, a nie dzięki *fiat...*; wiemy także, iż nieodzownym warunkiem wszelkiego wytwarzania jest posiadanie usprawnienia zwanego sztuką. I wreszcie po trzecie — co należy podkreślić z wielkim naciskiem, bowiem idzie o usunięcie powielanego przez wielu teoretyków sztuki nieporozumienia — *mimesis* nie określa istoty sztuki! Nie wskazuje na nią także ani kreacja, ani ekspresja.

Chociaż teza powyższa jest logicznym ukoronowaniem krytycznego przeglądu popularnych interpretacji pojęcia naśladowania, może się ona jawić jako teza bulwersująca. Przecież — powie ktoś — od dawna wiązano sztukę z *mimesis*; pogląd taki spotkamy chociażby u poety Arystofanesa, a także u filozofów, np. u Demokryta, Platona, Arystotelesa... To prawda, sztuka pozostaje w ścisłym związku z *mimesis*, ale należy powtórzyć, właśnie za Arystotelesem, a szczególnie za Tomaszem z Akwinu, że pojęcie to nie definiuje sztuki. Jak niebawem zostanie wykazane, pełni ono ważną funkcję w teorii sztuki, jednakże na razie pozostajmy przy sprawie istotowej definicji sztuki, bo przecież jeżeli istoty sztuki nie wolno wiązać z naśladowaniem (ani z ekspresją czy kreacją), pozostaje niezwykle ważne pytanie: co to jest sztuka?

Kto współcześnie pyta o istotę sztuki, ten nie tylko musi uporać się z bogatym wachlarzem propozycji nagromadzonych przez tradycję, ale przede wszystkim musi stawić czoła osobliwemu, lecz popularnemu pogładowi, który zyskał sobie miano antyesencjalizmu, a którego naczelną teza brzmi następująco: sztuka nie posiada niezmiennej istoty, co w stylizacji heglowskiej da się wyrazić pozytywnie, a mianowicie istota sztuki to każdy jej przejaw. Chociaż pogląd ten pojawiał się nieraz w dziejach teorii sztuki, za jego oryginalnych autorów uchodzą

współcześni anglosascy filozofowie analityczni, a skoro mamy do czynienia z myślicielami akademickimi, mamy prawo rzucić okiem na argumenty uzasadniające antyesencjalizm. Oto one.

Zdaniem antyesencjalistów, dzieje teorii sztuki są pouczającą ilustracją daremności wszelkich wysiłków zmierzających do pojęciowego uchwycenia sztuki. Owszem, proponowano szereg jej definicji, np. że jest ona naśladowaniem natury czy wytwarzaniem według reguł, że jest iluzją, ekspresją, kreacją, konstrukcją form lub też ich projekcją, że jest służebnicą Boga, moralności lub społeczeństwa, że bawi, uczy, że ćwiczy poznanie zmysłowe i wyobraźnię, że odzwierciedla ideały lub że jest rodzajem poznania, ale określenia te — brane zarówno z osobna, jak i addytywnie (alternatywnie) — nie są w stanie ogarnąć i oddać formalnego oraz treściowego bogactwa sztuki historycznie zastanej, ponieważ sztuka ta jest podatna na ciągłe reinterpretacje, a ponadto określenia te nie biorą pod uwagę sztuki przyszłej, której kształtu nie sposób przewidzieć. Już sam fakt istnienia szeregu konkurujących ze sobą teorii sztuki dowodzi wystarczająco słuszności tezy, że sztuka skutecznie wymyka się petryfikacji.

Ten stan rzeczy — kontynuują antyesencjaliści — skazuje wymienione definicje na nieustanne modyfikacje lub na odesłanie ich do lamusa teorii sztuki, ale to nie przychodzi nam łatwo z uwagi na inercję naszych nawyków kulturowych. Niestety, esencjalizm utrwała je, a to prowadzi do błędu normatywizmu i redukcjonizmu, czyli do zniewalania artystów i hamowania postępu w sztuce oraz w sferze smaku estetycznego. Esencjalizm jest ślepy na oczywistą konkluzję płynącą z powyższej krytyki, tę mianowicie, że pojęcie sztuki oraz inne pojęcia używane przez nas w dyskursie o sztuce są pojęciami otwartymi (*open concepts*), a zatem urobienie ich definicji istotowej jest logicznie niemożliwe (*logically precluded*).

Zaprezentowany nurt myślowy wyrasta z empirystyczno-nominalistycznej tradycji w filozofii, zatem dyskusja z nim musiałaby przerodzić się z konieczności w debatę z tą tradycją, z jej korzeniami ideowymi oraz uwarunkowaniami historycznymi. Na szczęście nie musimy tego robić, zadowoli nas bowiem polemika z antyesencjalizmem w planie logicznym, bo przecież „analityczny” to tyle, co „logiczny”.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że na słuszność i atrakcyjność antyesencjalizmu składają się w równej mierze trafna obserwacja dziejów sztuki oraz teorii sztuki, jak i konkluzywność wywodu. Jak się jednak przekonamy, jest to jedynie „syreni śpiew”, bowiem jego zwolennicy nie tylko nie dowiedli, że istotowa definicja sztuki jest logicznie niemożliwa, ale przy okazji sami popełnili kilka poważnych błędów logicznych. Spójrzmy na najważniejsze.

Po pierwsze, antyesencjaliści posługują się niejasnym pojęciem tradycji, glajszachtującym jej różne odmiany (np. homerycką, platonską, arystotelesowską, stoicką), co uchyla uniwersalny charakter wysuwanych pod jej adresem oskarżeń. Po drugie, raczej niewielka znajomość dorobku filozofii w zakresie teorii sztuki pociąga za sobą bezkrytyczną akceptację uproszczonych i nietrafnych opinii, np. ufają oni pogładowi, iż to Arystoteles określił sztukę jako naśladowanie natury lub wytwarzanie według uniwersalnych reguł, co powoduje, że w polemice z tym poglądem dowodzą tezy niewłaściwej. Po trzecie, sąd głoszący, że sztuka nie posiada istoty, jest sądem wewnętrznym sprzecznym, gdyż orzeka się w nim, że nie można orzekać o tym, o czym się orzeka, a ponadto jest to sąd ogólny, co prowadzi do jego samonegacji, bo jeżeli niemożliwa jest wypowiedź ogólna o sztuce jako sztuce, teza, która to głosi, neguje istnienie samej siebie. Po czwarte, nawet jeżeli zgodzimy się z antyesencjalistami, że nie zbudowano dotychczas zadawalającej, odpornej na krytykę definicji sztuki, to z tego nie wynika, że definicja taka jest logicznie wykluczona. Po piąte, analitycy podejmują próby rozważenia przydatności niektórych pojęć klasycznej teorii sztuki np. *mimesis* czy *katharsis*, ale błędnie traktują je jako elementy istotowej definicji sztuki. Pojęcia te są wyrwane z właściwego dla nich kontekstu teoretycznego, to jest z kontekstu wyjaśniania faktu sztuki, a w następstwie tego są one spłycone przez naiwny zabieg empirycznego lub analitycznego „przy mierzania” ich do różnych przejawów sztuki. Rezultat takiego zabiegu jest łatwy do przewidzenia, np. kiedy ujednoznacznimy interesujące nas pojęcie *mimesis* rozumiejąc je jako naśladowanie natury — przyrody, będzie ono za wąskie, gdyż pod jego zakres nie będzie podpadać sztuka tzw. nieprzedstawiająca; kiedy zaś powiemy, iż

chodzi o naśladowanie Natury lub Matki Natury, nadamy mu sens metaforyczny, deprecjonujący jego przydatność teoretyczną; natomiast kiedy je maksymalnie uwieloznacznimy, kierowani intencją ogarnięcia wszelkiej sztuki, wówczas stanie się ono za szerokie i w konsekwencji straci wszelką moc wyjaśniającą⁶.

Charakterystyczne, że powyższy sposób traktowania pojęcia naśladowania, rozpięty pomiędzy Scyllą jednoznaczności a Charybdą wieloznaczności, jest nieomalże szablonem dla nowożytnej i współczesnej estetyki. W tej sytuacji trudno się dziwić rozczarowaniu czy wątpliwościom żywionym przez wielu humanistów co do przydatności tego pojęcia w teorii sztuki⁷. Ostatni zarzut należy kierować nie tylko pod adresem antyesencjalistów, otóż i w estetyce, i w humanistycznych rozważaniach nad sztuką notorycznie nie odróżnia się od siebie dwóch aspektów w teorii sztuki: problemu definicji sztuki od problemu wyjaśnienia faktu sztuki! Inaczej mówiąc, nie dostrzega się różnicy zachodzącej pomiędzy pytaniem: „Co to jest sztuka?” a pytaniem „Dlaczego sztuka?” (*resp.* „Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki?”). Przy okazji odnotujemy, że przytoczone pytania wyznaczają zakres kompetencji filozofii sztuki, natomiast humanistyka pyta o „jak” sztuki, a więc poddaje badaniu jej faktyczny (historyczny) dorobek. Nie miejsce tu na wnikanie w meandry poznania humanistycznego, odnotujemy jedynie, że partykuła pytajna „jak” jest logicznym skrótem szeregu aspektów badawczych, o których istnieniu „nawet się filozofom nie śniło”⁸.

Łatwo się domyśleć, że skoro pojęcie naśladowania jest obce pytaniu o „co” sztuki, musi ono pozostawać w związku z pytaniem ojej „dlaczego”. Tak w istocie jest, ale nim to wykazemy, powróćmy do problemu istotowej definicji sztuki.

Definicję taką spotykamy u Arystotelesa: „Sztuka jest trwałą dyspozycją (cnotą rozumu praktycznego) do opartego na trafnym rozumowaniu wytwarzania, brak sztuki — przeciwnie (...)” (*Etyka nikomachejska* VI 4 1140a; 1140b) oraz u komentującego jego myśl Tomasza z Akwinu, który zawarł ją w krótkiej formule *ars est recta ratio factibilium* (*STh* I-II 57 3c; 4 1) — sztuka to rozumne pokie-

rowanie wytwarzaniem *resp.* sztuka to rozumna realizacja tego, co zamierzone. Pośród estetyków i humanistów panuje przekonanie, że powyższe określenie jest genialne w swej prostocie i... banalne, a przez to niebezpieczne w swym charakterze, bowiem jest ono tak szerokie, że zrównuje ze sobą dziedziny tak różne i odległe od siebie, jak rzemiosła, sztuki piękne, a także niektóre nauki (np. logikę czy medycynę), co — jak się sądzi — skazuje je na bezużyteczność w praktyce badawczej. Czy ten zarzut jest trafny? A może jest on rezultatem kolejnego nieporozumienia? Aby się przekonać, kto ma rację, poddamy analizie poszczególne składniki klasycznej definicji.

Lapidarne *recta rado* znaczy: rozum pokierowany przez to, co zostało poznane jako stosowne (konieczne, możliwe, prawdopodobne, odpowiednie) do zamierzonego celu — w sztuce bowiem należy najpierw poznać cel, aby cokolwiek mogło powstać. Natomiast *fac-tibile* oznacza szeroko rozumiany przedmiot poznania wytwórczego (pojętycznego), pod którego zakres podpadają w równej mierze, chociaż proporcjonalnie: koncepcje, tworzywa (zastane byty materialne oraz życie duchowe człowieka), narzędzia oraz samo dzieło we wszystkich etapach jego powstawania. Jakie zalety posiada przytoczona definicja?

Przede wszystkim jest ona rezultatem opisu sytuacji twórczej, a więc wyrasta z dostępnego każdemu człowiekowi doświadczenia, bo przecież każdy z nas jest w jakimś stopniu twórcą. Chroni to ją przed zarzutem „esencjalizowania”, czyli apriorycznego zawężania zakresu pojęcia sztuki; w jej świetle sztuką jest logika, medycyna, szewstwo i poezja, bowiem i logik, i lekarz, i szewc oraz poeta coś rozumnie wytwarzają. Definicja klasyczna określa istotę sztuki, dostrzegając ją w sprawności (cnocie) rozumu praktycznego do właściwego pokierowania wytwarzaniem, lecz nie rozstrzyga ona (nie przesądza) o tym, co jest, a co nie jest dobrą sztuką! I właśnie, tę niewątpliwą zaletę omawianej definicji traktuje się niesłusznie jako jej wadę — wadę banalności, no bo przecież — argumentuje się — co to za definicja, która nie podaje kryteriów pozwalających niezawodnie rozpoznać, co jest, a co nie jest dobrą sztuką?

W odpowiedzi zauważmy, że zaprezentowany wcześniej antyesencjalizm był uzasadnioną reakcją na powyższe żądanie, ale chociaż jego przedstawiciele posługiwali się rozróżnieniem na opisowe i normatywne (oceniające) znaczenie (*resp.* użycie) terminu „sztuka”, czyli zdawali sobie sprawę z tego, że czym innym jest określenie istoty czegoś, a czym innym ocena tego czegoś, ich własna perspektywa filozoficzna, a mianowicie, empiryzm i nominalizm, a w konsekwencji konwencjonalizm, wymusiła na nich paradoksalną teorię, według której każde użycie słowa „sztuka” jest z konieczności normatywne, a jedynie *per accidens* opisowe, bowiem u podstaw jakiegokolwiek sądu o sztuce nie leży poznanie (sztuka nie posiada istoty!), lecz leży decyzja (sztuką jest dla mnie to a to), a ponieważ brak jakiegokolwiek ogólnego kryterium trafności (słuszności) decyzji, sztuką musi być to, co zostanie przez kogokolwiek za sztukę uznane! Nie od rzeczy będzie w tym miejscu uwaga, że w ten sposób antyesencjalizm sankcjonuje poczynania i wypowiedzi artystów awangardowych, tzw. antyartystów, którzy jako pierwsi zareagowali na obecny w estetyce esencjalizm promując relatywizm i arbitralizm w teorii sztuki, czyli obwieszczając tryumfalnie światu, że dotychczasowa sztuka i towarzysząca jej teoria to nieporozumienie i że od dziś „Sztuką jest wszystko” bądź że „Sztuką jest to, co za sztukę zostanie uznane” (np. T. Tzara, M. Duchamp, J. Cage, J. Kossuth czy A. Kaprów). — Wróćmy na główny trakt rozważań.

Istotowa definicja sztuki pozwala nam odróżnić sztukę od poznania teoretycznego, od moralności oraz od religii, ale nie wskaże ona na żadne kryterium oceny dorobku sztuki. To ostatnie zadanie należy wiązać z odpowiedzią na pytanie: Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki? Pominięcie tego punktu widzenia na sztukę skazuje na konieczność akceptacji jakiejś postaci antyesencjalizmu, który czasem przybiera postać wyspekulowanego postulatu „wielotorowości” czy też tzw. pluralizmu metodologicznego w badaniach nad sztuką. Uważa się, że taka właśnie postawa będzie płodna poznawczo, ponieważ daje ona znawcy do ręki bogaty zestaw definicji i zarazem kryteriów oceny sztuki, co stwarza okazję do ich krytycznego „przetestowania” i co w efekcie rzuca wiele ożywczego

światła na samą sztukę przyczyniając się do jej głębszego zrozumienia⁹. Ta modna postawa na pewno nie jest znakiem siły i atrakcyjności estetyki i humanistyki, lecz jest symptomem trawiącego je kryzysu, a kryzys teoretyczny to taki stan, kiedy profesjonalny znawca nie rozumie przedmiotu własnych badań. Skłania to wielu do sceptycyzmu i relatywizmu, do bezkrytycznej akceptacji głośnego dziś w filozofii i humanistyce zawołania, według którego „Istnieją tylko interpretacje!”. Wbrew tej modzie spytajmy: „Dlaczego sztuka?”

Odpowiedź znajdziemy w łacińskiej formule: *ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit* — sztuka naśladuje naturę i uzupełnia zastane w niej braki. Myśl ta była dobrze znana autorom greckiej starożytności, a przytoczyliśmy ją za Tomaszem z Akwinu (*In IV Sent.* 42 2 1c). Zawiera ona w sobie pełne wyjaśnienie faktu sztuki: racją istnienia sztuki są braki bytowe, zastane i poznane przez człowieka, sposobem zaś ich eliminacji jest naśladowanie natury. Zatrzymajmy się przy pierwszej części przywołanej tezy: *TECHNE MIMETAI TEN PHY-SIN* — sztuka naśladuje naturę.

Dotarliśmy wreszcie do tego momentu w teorii sztuki, w którym pojawia się słowo *mimesis*; od razu odnotujmy, że występuje ono w sąsiedztwie terminu *natura*, a to stawia przed koniecznością wyjaśnienia, co to jest natura, oraz w jaki sposób sztuka — jako rozumne pokierowanie wytwarzaniem — ją naśladuje? Inaczej rzecz ujmując, z przytoczonej tezy wynika, że pojęciem kluczowym w teorii sztuki jest pojęcie natury, zatem od teorii natury zależy interpretacja pojęcia naśladowania i pojęcia braku. Krótko mówiąc, jaka będzie teoria natury, taka będzie teoria sztuki! Trudno nie zauważyć w tym momencie sprawy niezwykle ważnej i prawie nieobecnej w świadomości dzisiejszych teoretyków sztuki, tej mianowicie, że pojęcie natury to jedno z centralnych pojęć filozoficznego wyjaśniania świata. Rozumienie *mimesis* jest więc ostatecznie uwarunkowane filozoficzną wizją rzeczywistości. Jeśli tak jest, poznajmy filozoficzne ujęcia natury oraz ich konsekwencje dla teorii sztuki.

Kultura Europy porusza się traktami złobionymi przez trzy filozo-

ficzne wizje świata. Według pierwszej natura (arche-osnowa rzeczywistości zmysłowej; to co rzeczywiście rzeczywiste) to ruch-zmiana-nieokreśloność (Heraklit, Anaksymander), według drugiej naturę jest idea-tożsamość-niezmiennność (Parmenides, Platon), zaś według ostatniej jest nią forma substancjalna bytu-konkretu jako trwałe podłoże zmian (Arystoteles). — Tam, gdzie zasadą świata jest ruch-zmiennność-nieokreśloność wyłoni się *mankzno-ekspresyjna* teoria sztuki; gdzie naturą jest idea-tożsamość pojawi się teoria *ejdetyczna*, natomiast gdzie jego osnową jest forma substancjalna, będziemy mieli do czynienia z teorią *prywatywną*. Zanim poznamy sens-ceł sztuki kryjący się za wymienionymi nazwami, zauważmy, że wszystkie teorie rozporządzają koncepcją natury i że w każdej z nich sztuka naśladuje naturę! Pozostaje ważne pytanie, czy naśladowanie natury jest wsobnym (właściwym) celem sztuki, czy jest ono jedynie, by tak rzec, sposobem urzeczywistniania się sztuki? Zatrzymajmy się przy wymienionych teoriach sztuki.

Teoria *maniczno-ekspresyjna* wyrasta z homeryckiej tradycji myślowej; według jej pierwszych zwolenników u podstaw sztuki leży szlachetny szał — *mania* (*enthousiasmos*; *pneuma Theou*), który pojawia się w człowieku za sprawą bogów olimpijskich. Artysta, szczególnie poeta, to medium w ręku bogów, to „przekaznik” ich woli. Z czasem mitologiczny kontekst wyjaśniania genezy i funkcji sztuki zostaje zastąpiony kontekstem religii objawionych, a współcześnie modne jest odwoływanie się do pozytywnie niezdeterminowanej sfery tzw. *Sacrum*. Według nurtu drugiego, równoległego i posiadającego charakter filozoficzny, źródłem sztuki jest kosmiczna *vis incognita*, której atrybutami są ruch-wolność oraz niezdeterminowanie; ta anonimowa siła generuje świat poznawalny zmysłami, a jej oblicze oddaje np. gra (F. Schiller, L. Wittgenstein); wola mocy (F. Nietzsche); *élan vital* (H. Bergson); *id* (Z. Freud); Bycie (M. Heidegger); Niewyrażalne (Th. Adorno); archepismo (J. Derrida); „kwadrat semiotyczny” (J.-F. Lyotard). Trzeci nurt, zapoczątkowany przez stoików, widzi domenę sztuki w wolnej, nieskrępowanej zasnaną rzeczywistością wyobraźni. Zgodnie z omawianym ujęciem po-

znawany przez człowieka świat jest światem niższym i gorszym bytowo, jest światem pozornym, całkowicie uzależnionym w swym kształcie od zasadniczo nieprzewidywalnego kaprysu natury, bo ta jest przecież „czystym ruchem w nieznanie piękno”. Człowiek może jednakże do niej dotrzeć, także lub przede wszystkim dzięki sztuce, jeżeli siebie samego i własną sztukę podda kanonowi bezinteresownej kreatywności. Naśladowanie natury w sztuce daje rękomię podniesienia człowieka na wyższy — ekstatyczny czy fronetyczny — porządek bytowania, co prowadzi go do egzystencjalnej przemiany (*metanoja*). Sztuka jest więc narzędziem bezpośredniego doświadczenia natury i zarazem sferą autentycznie antropotwórczą.

Podobnie jest w teorii *ejdetycznej*, tyle że w niej — jak pamiętamy — zasada świata *doksalnego*, świata cienia i pozoru, jest statyczna, absolutna w swej jedności i pełni bytowej, a cel sztuki to oczywiście optymalne jej zobrazowanie. To zobrazowanie ma także cel poznawczy, gdyż sztuka powinna odsłaniać to, co konieczne, np. idee (Platon, Plotyn); to, co idealne (R. Descartes); to, co idealne i „metafizyczne” (R. Ingarden).

Istnieje szereg wariantów przedstawionych teorii. Na przykład, kiedy głosi się, że natura jest historyczna, lecz teleologiczna, tzn. zmierza w sposób konieczny w określonym kierunku, zadanie sztuki będzie polegać na „przewidywaniu” lub na wyprzedzającej „projekcji” tego, co idealne (konieczne) na danym etapie dziejów świata (G.W. Hegel, K. Marks, A.N. Whitehead), natomiast kiedy odrzuca się z jakichś względów zachodzenie teleologii (celowości) w dynamizmie pierwotnej natury, sztuka ma być heurystyczną projekcją sensów na świat — odmiana optymistyczna (M. Dufrenne, A. Molles, R. Bayer), bądź ma być ekspresją absurdalności ludzkiego życia w świecie — wariant pesymistyczny (J.P. Sartre, A. Camus, O. Marquard, W. Weischedel).

Wydaje się, że nietrudno dostrzec, iż za sprawą powyższych teorii sztuka zyskuje nieproporcjonalnie dużą rangę w kulturze nowożytnej, a szczególnie współczesnej. Uważa się ją za miejsce realizowania się doświadczenia źródłowego (*primordial experience; Ur-Erfahrung*) owocującego w tak zwanej *Arñstenmetaphysik*, która prowadzi do

wniknięcia w *la chair du monde* i wyraża *Semserfahrung*. Sztuka ma zająć miejsce filozofii (*theoria*), a także ma logicznie poprzedzać poznanie w naukach przyrodniczych, humanistycznych i teologii, dostarczając im różnorodnych wzorców (paradygmatów) poznawczych i interpretacyjnych. Głosi się również, iż jest ona sferą poznania religijnego, że jest źródłem egzystencjalnej samoidentyfikacji człowieka, który w akcie wolnej, czyli boskiej kreatywności lub w ekstazy kontaktuje z „metafizycznym” bądź z *Sacrum* rozpoznaje swą „prawdziwą naturę”, a ponadto, że zakreśla pole doświadczenia moralnego, bowiem — jak to ujął I. Kant — dzięki przeżyciu wzniosłości podnosi człowieka z porządku estetycznego w porządek etyczny¹⁰. — Dodajmy dla porządku, że adekwatną ilustrację przedstawionej wizji sztuki znajdziemy w manifestach i w dokonaniach artystów awangardowych¹¹. Jakie to ma konsekwencje dla współczesnej kultury?

Przypomnijmy, że wbrew deklaracjom zwolenników teorii kreacji i teorii ekspresji, iż sztuka nie jest żadnym naśladowaniem natury, to właśnie ich ujęcia zakładają, że istotą sztuki jest naśladowanie natury i że celem tego naśladowania jest doświadczenie natury i upodobnienie się do niej. Konsekwencją tego poglądu jest rezygnacja z bodaj największego osiągnięcia kultury europejskiej jakim jest tzw. teoria aspektu, która odróżnia i nawzajem ustosunkowuje do siebie poznanie teoretyczne, moralność, sztukę i religię. Odrzucenia wspomnianej teorii prowadzi do zafałszowania obrazu świata i człowieka, spycha tworzoną przez niego kulturę na manowce mitologii, utopii i ideologii¹². Przejdźmy do prezentacji *prywatywnej* teorii sztuki.

Pojawia się ona na gruncie filozofii klasycznej, której początkodawcą jest Arystoteles. Tworzy on teorię natury na tle analizy budowy bytów materialnych składających się na świat przyrody ożywionej i nieożywionej, równolegle opisuje ludzkie poznanie, a rozważania swe wspomaga polemiką z zastanymi i opozycyjnymi względem siebie wyjaśnieniami, a mianowicie, z tzw. wariabilizmem oraz statyzmem ontologicznym, które — jak się domyślamy — legły u podstaw *manicznej i ejdetycznej* teorii sztuki. Arystoteles stwierdza między innymi, że każdy byt — konkret „składa się” z natury — formy

substancjalnej oraz z materii. Czym jest natura — forma substancjalna? Najprościej mówiąc, jest ona w bycie — konkretnie trwałym (niezmiennym) podłożem zmian, zaś w poznaniu jest ona tym, co ujmujemy z tego bytu, kiedy mówimy: koń, człowiek, drzewo itp. Natura jest przez nas uchwytywana w pojęciu ogólnym jako istota czegoś. Na tle tego wyróżnienia Arystoteles odnotowuje, że proces powstawania czegoś „z natury” polega na unifikacji natury — formy z „pobudzającą” ją (lecz bierną) materią (pierwszą); ta dynamiczna współzależność uwarunkowana także okolicznościami zewnętrznymi może być powodem pojawienia się w konkretnie różnych defektów. Wspomniane braki są złem rozumianym ontycznie, są to braki dobra przysługującego rzeczy na mocy jej natury, a „umiejscawiają” się one w elementach integrujących i doskonałościowych tej rzeczy.

Poznanie braków bytowych dokonuje się zawsze na tle wiedzy o istocie czegoś¹³; bez tej wiedzy nie wiedzielibyśmy, co jest, a co nie jest — bezwzględnie lub względnie — konieczne dla tego czegoś. Rozpoznanie braku otwiera przed człowiekiem sposobność jego eliminacji, a do tego nieodzowna jest sztuka! Wynika z powyższego, że ostateczną racją bytu sztuki, czyli tym, co usprawiedliwia jej obecność w życiu ludzkim, jest fakt występowania braków w zastanym świecie, bowiem gdyby natura urzeczywistniała wszystkie możliwości i możliwości, sztuka byłaby zbędna! Dodajmy, że sztuka usuwa braki, a tym samym doskonali rzeczywistość w dwojaki sposób: bądź wspomagając działanie natury, bądź transponując *per analogiam* zasady jej działania na wytwory. — Nasuwa się pytanie, dlaczego to proste i zgodne z doświadczeniem wyjaśnienie jest obce nowożytnej i współczesnej teorii sztuki? Dlaczego dziś dominują — konkurując z sobą! — teorie sztuki wywodzące się z filozoficznego wariabilizmu i statyzmu, a więc z kierunków, które — jak dowiódł już Arystoteles — nie oprą się ani próbie doświadczenia, ani logice? Zresztą nie chodzi tylko o teorię sztuki, bowiem kierunki te zmieniły szatę słowną i aktualnie są bohaterami dramatycznie wyrażanego i zaprzatającego uwagę filozofów i humanistów, lecz ostatecznie jałowego sporu pomiędzy modernizmem a postmodernizmem!

Powodów jest z pewnością wiele, ale najważniejszy z nich to znikome zainteresowanie się teoretyków sztuki traktem myślowym wytyczonym przez Arystotelesa lub powierzchowną jego znajomością. Oderwanie teorii sztuki od filozofii klasycznej doprowadziło do zagubienia pojęcia braku i do zapomnienia o tym, że biaki bytowe są racją istnienia sztuki. Z tezy, według której sztuka usuwa braki dzięki naśladowaniu natury, pozostało, że sztuka naśladuje naturę, a ponieważ tę pozostałość oderwano od właściwego kontekstu filozoficznego, pojawiły się kłopoty z determinacją pojęcia natury. W efekcie odrzucono pojęcie *mimesis* bądź polubownie związano je z przedstawianiem tego co, zastane w świecie przyrody, a w powstałą lukę — poszerzoną przez artystów zbuntowanych przeciwko kanonowi sztuki przedstawiającej — weszły na dobre teorie *maniczna i ejdetyczna*. Ta druga znalazła podatny grunt w pokartezjańskim racjonalizmie i mechanicyzmie, a szczególnie w jego społecznym modernizmie, natomiast maniczno-ekspresyjna pojawi się tam, gdzie zwalcza się kartezjański redukcjonizm i racjonalizm, prowadzący do totalitaryzmu społecznego, na rzecz mniej więcej tego, o czym mówią dzisiejsi postmoderniści, a więc: wolności, indywidualności, kreatywności, absurdalności itp. Chciałoby się powiedzieć, że koło historii się zamyka i że współczesna kultura sięgając po ostateczne wyjaśnienia powraca nieświadomie, to jest, za sprawą własnej ignorancji, do jednostronnych, jeśli nie fałszywych wizji świata i człowieka. — Powróćmy do teorii *prywatywnej*, ponieważ pozostało do wyjaśnienia, co to znaczy „naśladować naturę w sztuce”.

Kiedy Arystoteles kontrastuje wytwórczość naturalną i sztukę, podkreśla, że łączy je celowość. Komentujący tę myśl Akwinata powie wprost: *Artifex utitur materiā quam natura facit* — posługujący się tworzywem artysta wytwarza tak, jak wytwarza natura. A więc nie wytwarza on tego, co produkuje natura, lecz naśladuje ją w sposobie jej działania: *Ars imitatur naturom in sua operatione* (*In VIII Phys.* 2 91 A; *Sth* 117 1; *In Polit.* I 1). Trudno nie docenić wagi tego ustalenia, bowiem na jego podstawie mamy prawo powiedzieć, że naśladowanie to tyle, co działanie celowe, zatem: *mimesis* w sztuce to celowość sztuki analogiczna do celowości natury.

To stwierdzenie, które może się wydawać banalne lub miałkie teoretycznie, nabierze rumieńców, kiedy je rzucimy na tło przytoczonych na wstępie różnych interpretacji *mimesis*, które rozmiągają się z jego właściwym rozumieniem. Otóż, celem sztuki nie jest ani poznanie — ekstatyczne czy ejdetyczne — natury, ani „kopiowanie” jej wytworów, lecz jest nim „naśladowcze wytwarzanie”, czyli wytwarzanie celowe. Klasycy teorii *prywatywnej* powtarzają do znudzenia, że niezależnie od tego, czy artysta przedstawia („kopiuje”) zastany świat, czy też tworzy on światy fikcyjne, niemożliwe empirycznie, jego działalność ma charakter celowy, w czym właśnie naśladuje on naturę.

Powyższe wyjaśnienia mogą rozczarować niejednego humanistę z uwagi na ich, jak sami mówią, zbyt duży poziom ogólności, a przede wszystkim z uwagi na ich banalność. Przecież — zauważy ktoś — każde wytwarzanie jest *ex definitione* czynnością celową, bowiem zmierza ono do wyprodukowania dzieła! Zgoda, ale odnotujmy, że czym innym jest dzieło jako cel sztuki, a czym innym jest celowość tego dzieła. Klasyczna teoria sztuki odsłania nie tylko istotę sztuki i rację jej bytu, ale także ostateczne kryterium oceny dzieł sztuki, a to z pewnością stanowi nie lada gratkę dla estetyków i humanistów często zdezorientowanych nie kończącymi się sporami o takie kryterium. Pozostańmy przy tej sprawie.

Jak pamiętamy, Tomasz z Akwinu powiada, iż *ars supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit*. Z tezy tej wynika, że zadaniem wytworów sztuki jest uzupełnienie rzeczywistości w aspekcie dostrzeżonych w niej braków, czyli że sztuka zakorzenia się w świecie poprzez swoje wytwory, że na ten świat realnie oddziałuje. Ta właśnie konstatacja zawiera w sobie poszukiwane kryterium oceny wytworów człowieka, a mianowicie, te dzieła są dobre oraz piękne, które eliminują „rzeczywisty” (anie pozorny!) brak, czyli te, które — i formalnie, i materialnie — doskonałą człowieka oraz otaczającą go rzeczywistość. Sąd ten dotyczy w równej mierze dzieł służących przekształcaniu materii, narzędzi ułatwiających biologiczne życie człowieka, jak i dzieł służą-

cych bezpośrednio duchowi ludzkiemu¹⁴. Po lekturze *Illiady*, *Hamleta* czy *Quo vadis* jesteśmy innymi ludźmi, a zmiany duchowe, które w nas zachodzą pod wpływem tych dzieł, są zmianami realnymi. Humanisci wiedzą dobrze, że nie wszystkie wytwory sztuki budują (aktualizują) człowieka, że zdarzają się takie, które — będąc artystycznymi arcydziełami — dewastują go duchowo. Jest to możliwe, ponieważ człowiek tworzy na tle tego, co poznał i co uznał za brak, i co postanowił dzięki sztuce usunąć ze świata, a historia poucza, że artyści nierzadko ulegali „poznawczemu złudzeniu dobra” i że prowadziło to do pojawienia się dzieł fałszywych i nikczemnych. Jest to problem ważny dla twórcy i dla znawcy sztuki. Pierwszy powinien wiedzieć, że nie jest kimś z definicji uprzywilejowanym, że ponosi odpowiedzialność za własną sztukę nie tylko jako artysta, lecz także jako człowiek, natomiast drugi nie powinien unikać roli egzekutora tej odpowiedzialności. Ma się rozumieć, nie wymaga się od humanisty dosłownie rozumianej cenzury dzieł, lecz oceny oddającej im sprawiedliwość nie tylko w aspekcie psychologicznym, społecznym, historycznym, estetycznym i artystycznym, ale także w ich aspekcie ideowym, poprzez który wiążą się one z rzeczywistością pod kątem prawdy.

Przypomnijmy na koniec etapy oraz rezultaty poczynionych rozważań. Otóż, nie da się utrzymać żadnego z popularnych wyjaśnień pojęcia naśladowania, ponieważ każde z nich akceptuje — świadomie lub nieświadomie, ale błędnie — że *mimesis* określa istotę sztuki. W związku z tym redukcjonizmem należy wyróżnić pytanie o „co” sztuki oraz pytanie o jej „dlaczego”. Krytyka trzech teorii sztuki — manicznej, ejdetycznej, i prywatywnej — wykazała, że dwa pierwsze ujęcia suponują, iż naśladowanie określa istotę sztuki i że racją istnienia sztuki jest poznanie i upodobnienie się do natury; obie teorie mają swe źródło w błędnych koncepcjach natury, czym narzucają artystom jednostronne kanony twórcze; inspirująca się nimi sztuka jest wyłącznie ilustracją tych teorii. Natomiast teoria *prywatywna*, zgodnie z którą sztuka jest rozumną produkcją tego co zamierzone, określa naśladowanie w sztuce jako celowość analogiczną do celowości natury, co nie krępuje artystów żadnymi apriorycznymi zale-

ceniami twórczymi, jednakże wskazuje na to, że ostatecznym usprawiedliwieniem sztuki jest odpowiedzialne doskonalenie człowieka i świata.

Przedstawione rozważania wykazały, że filozoficzne koncepcje natury wpływają na rozumienie *mimesis* i że prowadzi to do trzech konkurujących ze sobą teorii sztuki, ale warto również wiedzieć, że teorie te, a szczególnie *maniczna i ejdetyczna* realnie oddziałują na sztukę oraz na kształt poznania humanistycznego. Trafności wyboru wymienionych teorii przez wielu humanistów nie warto komentować, żeby się nie powtarzać, należy jednak powiedzieć, że świadomość zachodzenia zależności humanistyki od rozstrzygnięć filozoficznych pozwala sformułować ważną dyrektywę metodologiczną pod adresem humanistyki. Otóż, humanista jest kimś więcej niż badacz — naukowiec zajmujący się „obiektywnym opisem faktów” i jest kimś więcej niż filozof, a to „kimś więcej” stawia przed nim wymóg dbałości nie tylko o arkana pracy naukowej, ale również, a być może przede wszystkim zobowiązuje go do więcej niż dobrej znajomości filozofii — zarówno w planie historycznym, jak i w aspekcie rzeczowym. Jak się przekonałiśmy, problem teorii sztuki mieści się w zakresie obowiązków i kompetencji filozofii, a przecież filozofia pierwszorzędnie pyta o „co” i o „dlaczego” w odniesieniu do świata i człowieka, z czego wynika, że wszechstronne wyjaśnianie faktu sztuki jest uwarunkowane suponowaną wizją rzeczywistości oraz człowieka. Rzetelna humanistyka, spełniająca powyższy postulat, będzie samoświadomym poznaniem, a nie — jak chcieli jeszcze nie tak dawno pozytywiści, a czego dzisiaj hałaśliwie domagają się postmoderniści — samooszukańczą terapią.

PRZYPISY

1 Zob. W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki* t. I-II: Wrocław 1962 (2); t. III: Wrocław 1967; M. Barash: *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York, London 1985. Wydaje się, że z ilościowo bogatej literatury na temat *mimesis* należy wyróżnić następujące pozycje: H. Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954; G. Sörbom: *Mimesis and Art*, Uppsala 1966; J.G. Warry:

Greek Aesthetic Theory. A Study of Callistic and Aesthetic Concepts in the Works of Plato and Aristotle, London 1962; M. Podbielski (red.): *Sztuka: Mimesis czy kreacja*, Lublin 1992; M.A. Krąpiec: *Od mimesis do katharsis*. W legoż: *U podstaw rozumienia kultury*, Dzieła, t. XV, Lublin 1991, 201-215.

2 Np. E. Veron: *L'Esthetique*, Paris 1882 (2). Na lemat teorii ekspresji zob. np. W. Tatarkiewicz: *Ekspresja i sztuka*, w tegoż: *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972; A. Tormey: *The Concept of Expression*, Princeton 1971; R. Arnheim: *Art and Visual Perception*, Berkeley, Los Angeles 1957, rozdz. 10.

3 Np. W. Tatarkiewicz: *Definicja sztuki*, w tegoż: *Droga przez estetykę...* 32 i n.; G. Dickie: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca 1974; tegoż: *The Art Circle*, New York 1984. N. Goodman: *Languages of Art*, Indianapolis 1976. Th. Munro: *Art and Its Interrelations. A Survey of the Arts and the Outline of Comparative Aesthetics*. New York 1945.

⁴ Przy czym ekspresję rozumie się jako przedstawianie stanów psychicznych, kreację zaś jako wytwarzanie światów fikcyjnych, czyli jako iluzję. Por. H. Podbielski: *Pojęcie mimesis w ujęciu Platona i Arystotelesa*, W: M. Podbielski (red.) *Sztuka: mimesis czy kreacja...*, s. 7-22.

5 Zob. np. M. Weitz: *The Role of Theory in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 15 (1956) 1; tegoż: *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago 1977. W.E. Kennick: *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* „Mind” 67 (1958). P. Ziff: *The Task of Defining a Work of Art*, „Philosophical Review” 62 (1963); tegoż: *Antiaesthetics, an appreciation of the Cow with the Subtle Nose*, Dordrecht 1984. T.J. Diffey: *The Republic of Art*, „British Journal of Aesthetics” 9 (1969) 2. E. G. Wolff: *Aesthetik der Dichtkunst*, Zürich 1949.

6 Por. H. Kierś: *Czy sztuka jest autonomiczna? W zwiqzku z tzw. antysztukq*, Lublin 1993, s. 117-122.

7 Np. M. Grześcak (red.): *Ruchome granice. Szkice i studia*, Gdynia 1968. Z. Mitosek (red.): *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, Warszawa 1992. J. Makota: *Czy mimesis w sztuce jest i dziś aktualna?*, W: M. Podbielski (red.): *Sztuka: mimesis czy kreacja...*, s. 73-81.

8 Zob. H. Kierś: *Czy sztuka jest autonomiczna?...*, s. 217 i n

9 Zob. Np. E. Borowiecka: *Poznawcza wartośc sztuki*, Lublin 1986, 201 i n.

1° Zob. np. E. Willems: *Arph. Kunstfilosofische Onderzoekingen*, The Peter De Ridder Press 1978. O. Marquard: *Aesthetica und Unaesthetica. Philosophische Überlegungen*. A.T. Tymieniecka: *Zagadnienia filozoficzne naszych czasów: akt twórczy człowieka jako ostateczne źródło racjonalności*. W: W. Strzalkowski (red.): *Filozofia polska na obczyźnie*, Londyn 1987, s. 67-78.

ii Por. J. Alsberg: *Modern Art and Its Enigma. Theories from 1800 to 1950 based upon the writings of the periods artists and philosophers*, London 1983. A. Balakian: *Surrealism. The Road to the Absolute*, New York 1980. H. M. Block, H. Salinger: *The Creative Vision: Modern European Writers on Their Work*, New York 1960. Ch. Butler: *After the Wake. An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Oxford 1980. J. Chiari: *The Aesthetics of Modernism*, London 1970. K. Farnet: *Nowa Gnoza*.

Uwagi o ideologii malarzy abstrakcyjnych, „Studia Estetyczne” 5 (1968). A. Haider: *Kunst und Kult. Zur Aesthetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert*, Freiburg, München 1964.

12 Por. K. Harris: *The Meaning of modern Art. A Philosophical Interpretation*, Evaston 1968. H. Rookmaker: *Modern Art and the Death of Culture*, Downers Grove, Illinois 1970. H. Kiereś: *Czy sztuka jest autonomiczna?...*, s. 101-113, 211-216.

¹² W sprawie filozoficznego wyjaśnienia zła zob. M.A. Krapiec: *Dlaczego zło?* Kraków 1962.

¹⁴ Za sprawą Abbe Du Bosa (*Reflection Critiques sur la Poesie et la Peinture*, Paris 1719) oraz Ch. Batteux (*Les Beaux-Arts reduits a un meme principe*, Paris 1746) przyjęło się wyróżniać sztuki tzw. piękne (literaturę, malarstwo, rzeźbę, taniec itp.). Warto odnotować, że w świetle klasycznej teorii sztuki wyrażenie „sztuki piękne” jest skażone redundancją, bowiem jeżeli racją istnienia sztuki jest eliminacja braków, czyli doskonalenie, to z tego wynika, że wszelka sztuka zmierza ku pięknu rozumianemu transcendentalnie i analogicznie jako pełnia rzeczy w i s t o ś c i. Wyróżnienie sztuk pięknych było podyktowane intencją znalezienia kryterium dla sztuk służących bezpośrednio duchowi ludzkiemu, ale uwikłało estetyków w nierozstrzygalny spór wyznaczony pytaniem: „Co to jest piękno (estetyczne) resp. wartość estetyczna?”. W sprawie wyjaśnienia tego nieporozumienia oraz w sprawie teorii piękna zob. P. Jaroszyński: *Spór o piękno*, Poznań 1992. H. Kiereś: *Czy sztuka jest autonomiczna?...*, s. 196-206.