

- Geneza
- Dzieje
 - E. subiektywistyczna
 - E. obiektywistyczna
 - E. komplementarna
 - Problem e. i jego wyjaśnienie

ESTETYKA (gr. αἰσθητικά [aisthetiká], od: αἴσθησις [áisthesis] — wrażenie zmysłowe) — nauka o poznaniu sztuki i jej wytworów; teoria twórczości artystycznej i wartości piękna przyrody.

Geneza. Termin „estetyka” (aesthetica) wprowadził A. Baumgarten w *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus* (Hl 1735, H 1983) na oznaczenie odrębnej nauki-dyscypliny o poznaniu zmysłowym (cogitatio sensitiva), której rozwinięcie na kanwie analizy poznania artystycznego przedstawił w *Aesthetica* (I–II, Frankfurt an der Oder 1750–1758, Hi 1986). Filozofia Baumgartena wyrosła z tradycji pokartezjańskiej i jest próbą przewyciężenia jej skrajnego racjonalizmu i jego konsekwencji: teoriopoznawczego i ontologicznego dualizmu. Zastosowane przez Kartezjusza tzw. wątplenie metodyczne jako konieczny warunek poznania filozoficznego (oczyszczenie pola poznawczego z tego, co wątpliwe) rozerwało naturalną więź poznawczą zmysłów i umysłu i zredukowało poznanie zmysłowe do poziomu platońskiej opinii (doxa), a ponieważ Kartezjusz związał poznanie zmysłowe z pięknem i sztuką, tym samym przesunął piękno i sztukę do sfery subiektywności i względności sądu: są one przedmiotem ujęć (pojęć) jasnych, lecz niewyraźnych (wieloznacznych). Baumgartenowi zależało na osłabieniu dychotomii zmysłowe-umysłowe, był bowiem przekonany, że poznanie zmysłowe jest strukturalnie analogiczne do umysłowego, ponieważ ma w nim miejsce abstrakcja (selekcja) jakości zmysłowych, dokonująca się na podstawie własnego typu rozumowania, tzw. analogon rationis; ponadto jego doskonale (piękne) artykulacje, np. w poznaniu artystycznym, wyrażają prawdę indywidualną (veritas individui), która częściowo i intuicyjnie współuczestniczy w doświadczeniu metafizycznym sięgającym „veritas aestheticum absolutum” (*Aesthetica*, par. 555).

Wg twórcy e. filozofia jest nauką o wszelkich możliwościach (scientia omnium possibilium, *Philosophia Generalis*, Hl 1770, Hi 1968, par. 140) i dzieli się na gnoseologię i metafizykę (ontologię); w skład gnoseologii wchodzi logika — nauka o zasadach poznania umysłowego, oraz e. — nauka o zasadach poznania zmysłowego (estetycznego). Wbrew racjonalizmowi i teoriopoznawczemu dualizmowi Baumgarten podkreślał, że nauka (logica, scientia, theoria) i sztuka nie wykluczają się (non sunt oppositi habitus), lecz współpracują ze sobą i nawzajem się podbudowują, dlatego zadania estetyki nie kończą się wraz z opisaniem uniwersalnych zasad poznania zmysłowego, a jej ostatecznym celem jest doskonałość (pulchritudo, Vollkommenheit) tego poznania (aestheticae finis est perfectio cogitationis sensitivae, *Aesthetica*, par. 6–24). W swoim projekcie e. Baumgarten umieścił wszystkie znane mu nauki bazujące na poznaniu zmysłowym oraz wszelkie dyscypliny i sztuki. Uznał, że najdoskonalszą postacią poznania zmysłowego jest poznanie artystyczne (poetyckie) i dlatego własną e.

zbudował na kanwie analizy tego poznania. Jest ona teorią sztuk wyzwolonych: retoryki i poetyki, a jednocześnie jest sztuką doskonalenia rozumu analogicznego lub smaku estetycznego (*ars analogicae rationis, ars formandi gustuum, ars pulchre cogitandi*). W poznaniu artystycznym smak przybiera postać geniuszu percepcyjnego (*venustas plenitudo*), czyli zdolności widzenia jedności w wielości; jedność ma źródło w kanonie twórczym, a wielość w estetycznym. Samo poznanie artystyczne ma charakter twórczej eksploracji możliwości (*Meditationes*, par. 52).

Podkreśla się zasługi Baumgartena w utworzeniu e., ale przeważa opinia o jego raczej nominalnym niż rzeczywistym wpływie na rozwój e., a więc zasadniczo zafundowaniu nazwy nauce, która była faktycznie, a nierzadko oryginalnie uprawiana przed jego wystąpieniem. W sporze o to, kto jest właściwym twórcą e., wymienia się G. Zabarellę, G. Vico, A. Shaftesbury'ego czy Ch. Batteux, który swą e. zawarł w rozprawie *Les beaux arts réduits à un même principe* (P 1746). Nie brakuje innych propozycji, ale na ogół podkreśla się, że ten spór ważny historycznie, merytorycznie jest drugorzędny, ponieważ wymienieni myśliciele jedynie, każdy na swój sposób, współuczestniczyli w wyodrębnieniu się e., co było procesem rozciągniętym w czasie. Towarzysząca mu myśl była wielokontekstowa, płynęła z filozofii, humanistyki oraz sztuki, ale był to proces konieczny, u którego podstaw leżały wielorakie przyczyny. Pierwszą z nich, najczęściej wymienianą, jest datowany od renesansu wzrost kulturowego znaczenia sztuki, zwł. postępująca emancypacja sztuk pięknych oraz znaczne ożywienie humanistycznej refleksji nad sztuką. Drugi powód leży w podzielanej przez nowożytnych, a szczególnie współczesnych myślicieli opinii, wg której problem piękna i sztuki był przez tradycję traktowany jako poznawczo peryferyjny, a ponadto stawiany i rozwiązywany systemowo, na gruncie złożonej wizji świata i człowieka. Takie postępowanie miało ujemny wpływ na praktykę artystyczną i rozwój sztuki oraz nie ogarniało wszystkich ważnych kwestii, np. problemu poznania estetycznego. Trzecim źródłem e. są efekty zmagania się humanistycznej, „metafizycznie” usposobionej kultury nowożytnej z racjonalizmem kartezjańskim, który programowo odmawiał wiedzy estetycznej walorów istotnie poznawczych, gdyż wiedza ta nie spełnia kardynalnego wymogu jasności i wyrażności, ale z drugiej strony, począwszy od Kartezjusza, wzorem tradycji „zagospodarowuje” piękno i sztukę, podporządkowując je a priori własnemu systemowi, zgodnie z którym „estetyczne” ma obrazować ideały poznawcze i moralne lansowane przez myśl racjonalistyczną. Uważa się, że niewątpliwą zasługą Baumgartena, nawiązującego do ważnych dla e. analiz G. W. Leibniza i Ch. Wolffa, jest krytyka racjonalizmu, dzięki której wykazał on, że poznanie zmysłowe ma własne prawa i prawidłowości, że jego piękno jest tym, czym dla poznania umysłowego jest prawda (P. Hazard). Przytoczoną opinię zwieńcza teza, że e. nowożytna jest naturalną kontynuacją prowadzonych od gr. starożytności badań nad pięknem i sztuką, dlatego można prawomocnie mówić o e. gr. starożytności, o e. Platona, Arystotelesa czy Tomasza z Akwinu, pamiętając jednak, iż zmianie ulegają warunki kulturowe, i dlatego z początkiem czasów nowożytnych badania te zyskały status odrębnej nauki (K. E. Gilbert, H. Kuhn, W. Tatarkiewicz), a także o rosnącej świadomości złożoności przedmiotu e., kiedy ona sama staje przed szansą pokonania redukcjonizmów trapiących ją od starożytności (R. Ingarden).

Powyższe wyjaśnienia, rzucające światło na genezę e. i związane z nią nadzieje poznawcze, domagają się wielu dopowiedzeń, a najważniejsze z nich dotyczą: 1) problemu e. Baumgartena — jej właściwej interpretacji i realnego wpływu na dalsze dzieje e.; 2) problemu zasadności używania nazwy „estetyka” w odniesieniu do filozofii piękna i sztuki; 3) kwestii samej e., jej tzw. wielotorowości, czyli wielości rozbieżnych i konkurujących ze sobą koncepcji e., a tym samym rozbieżnych wyjaśnień dotyczących jej przedmiotu. Wspomniana wielotorowość e. jest traktowana bądź jako walor pozwalający spojrzeć wieloaspektowo na bogaty fenomen sztuki, bądź jako symptom trawiącego ją kryzysu; nie wszyscy są zdania, że wielotorowość, określana eufemistycznie jako tzw. pluralizm poznawczy, jest w filozofii czymś naturalnym i pożądanym; 4) problemu kryzysu e., towarzyszącego jej od narodzin, w świetle którego żadna z jej koncepcji nie spełnia pokładanych nadziei, czego nieuchronną konsekwencją jest jej transformacja w tzw. antyestetykę; ta ostatnia unieważnia wszystkie „-izmy” w e., ale za cenę rezygnacji z teoretycznych ambicji, co wywołuje kolejną falę dyskusji nad jej poznawczym statusem.

Dzieje. Filozofia Baumgartena tkwi korzeniami w tradycji filozofii tzw. krytycznej (epistemicznej), dlatego jego e. jest w zasadniczym sensie teorią poznania zmysłowego, a modelowana na poznaniu artystycznym ma na celu opis oraz upowszechnienie uniwersalnych (apriorycznych) praw pięknego poznania. Baumgarten zakłada, że prawa takie istnieją, co stara się zilustrować własnymi analizami, ale dodaje, że praktycznie rzecz biorąc, są one niewyczerpalne, bowiem „estetyczne” jest przebogate i dopuszcza niezliczoną ilość ujęć i twórczych (możliwych) kombinacji. Niektórzy komentatorzy myśli Baumgartena podkreślają, że pomiędzy deklaracjami twórcy e. a jego praktyką badawczą występuje rozdziew, że o ile z grubsza wiadomo, czym jest poznanie artystyczne, niełatwo rozstrzygnąć, czym jest e. jako nauka (H. R. Schweitzer, M. Jäger, S. Morawski). Przeważa opinia, że należy ją określić mianem „Geschmacksästhetik” — e. smaku — a więc jako rodzaj filozoficznie zapożyczony, lecz ostatecznie humanistycznej krytyki artystycznej. Jak zauważa I. Kant, pierwszy krytyk e. Baumgartena, „Niemcy posługują się dziś słowem »estetyka« dla oznaczenia tego, co inni nazywają krytyką smaku” (*Krytyka czystego rozumu*, Wwa 1957, par. 1). Dociekania nad smakiem (gustus) czy zmysłem lub czuciem (sensus) piękna i ich depozytariuszem artystycznym (np. disegno: Dio segno in noi; scintilla della divinità) trwają od renesansu (ich początki znajdziemy u Platona), a leżą u podstaw teorii wyjaśniającej problem genezy twórczości artystycznej. Nurty renesansowe neoplatonickie interpretują smak jako nadnaturalny geniusz percepcyjny, rodzaj pozaracjonalnej intuicji-wglądu w tworzywo artystyczne, jako akt zarazem poznawczy i twórczy. Jego udziałowiec — artysta — zyskuje przydomek „małego boga”, a jego dzieła domagają się trudu odczytania zawartego w nich przesłania poznawczego. Ten nurt dociekań daje początek „krytyce smaku”, która za sprawą Baumgartena zmienia nazwę na e., aby niebawem, w miarę rozwoju e., zyskać przydomek: subiektywistyczna.

E. subiektywistyczna od początku rozwija się wieloma torami, a jej przedmiotem jest poznanie piękna czy sztuki, poznanie, którego pojęciowy ekwiwalent będzie występował z przymiotnikiem „estetyczny”, np. smak, zmysł (czucie), uczucie (emocja), wczucie, intuicja, przeżycie, percepcja, postawa, sąd,

ocena. Stosownie do wyróżnionych reprezentacji pojęcia poznania estetycznego powstają e.: smaku, emotywistyczna, wczucia, intuicjonistyczna lub e. rozumiana jako teoria postawy, przeżycia czy sądu estetycznego. Baumgarten włączył się więc w określony nurt rozważań i nazwał go „estetyką”; pozostaje problem, czy nazwa ta jest odpowiednia.

Ważnym współtwórcą e. subiektywistycznej jest I. Kant, który modyfikuje e. Baumgartena, odrzucając żywioną przez niego nadzieję, „że uda się krytyczną ocenę tego, co piękne podporządkować naczelnym zasadom rozumu i jej prawidła wznieść na poziom nauki”, ponieważ — jak argumentuje — sąd smaku (*Geschmacksurteil*) jest w swoich funkcjach autonomiczny i nie musi podporządkowywać się normom e. Wyraża także wątpliwość co do zasadności nazwy „estetyka” w odniesieniu do nauki o sądzie smaku. Nazwę tę, z przydomkiem „transcendentalny”, rezerwuje dla spekulatywnej teorii władz zmysłowych (*Krytyka czystego rozumu*, par. 1), ale ostatecznie, wbrew własnym wątpliwościom i nieprzypadkowo, wiąże władzę sądenia z „estetycznym” w rozumieniu Baumgartena (*Krytyka władzy sądenia*, Wwa 1964, I). Wśród pierwszych współtwórców e. subiektywistycznej wymienia się J. G. Sulzera, F. J. Meiera, J. N. Tetensa, F. Hemsterhuisa, M. Mendelssohna, F. J. Riedela. Nurt ten nie rezygnuje z rozważań nad istotą piękna czy sztuki, ale rozważania takie są na ogół podporządkowane problematyce teoriopoznawczej, są prowadzone na jej użytek. Kiedy zaś brakuje wyłożonej *expressis verbis* teorii sztuki, jest ona suponowana w założeniach filozoficznych tego nurtu. Zagadnienie teorii sztuki jest niezwykle ważnym aspektem e.

Dalsza polaryzacja e. subiektywistycznej dokonuje się w kontekście dwóch problemów: 1) czy istnieją aprioryczne prawa poznania estetycznego? 2) czy poznanie to jest poznaniem bezpośrednim? Tłem myślowym obu kwestii jest e. Kanta, a zwł. pojęcie tzw. bezinteresowności sądu smaku. Niektórzy estetycy sądzą, że bezinteresowność poznania estetycznego, czyli jego ateoretyczność — brak zainteresowania istnieniem przedmiotu percepcji, jego realnością — oraz jego apraktyczność, tzn. brak wątków utylitarnych i moralnych, stanowią konieczne i zarazem dostateczne (uniwersalne) warunki dotarcia do tzw. przedmiotu (aspektu) estetycznego poznawanej rzeczy. Rodzi się w ten sposób e. dystansu psychicznego lub e. kontemplacji (E. Bullough, A. Hannay, V. Aldrich). Jej przeciwnicy kładą nacisk na twórczy charakter poznania estetycznego i na wielorodność jej składników, czyli obecność aspektów poznawczych, moralnych, utylitarnych i religijnych; wskazują także na jego wielorakie — podmiotowe, przedmiotowe oraz kontekstowe — uwarunkowania, co daje podstawy pod e. jako teorię przeżycia (doświadczenia) estetycznego, która jest wzbogacona teorią uwarunkowań tego rodzaju przeżycia i natury jej przedmiotu (M. Dufrenne, J. Hospers, M. C. Beardsley, J. Stolnitz, A. Berleant). Obecny jest także trend w e. subiektywistycznej, odrzucający istnienie podmiotowych i zarazem apriorycznych praw, a nawet prawidłowości poznania estetycznego. Poznanie to jest reprezentowane przez poznanie artystyczne, którego istotnym rysem jest moment decyzyjno-wolnościowy i kreacyjny: artysta — a nie estetyk — ustanawia własne prawa twórcze, a wyraża swą wolność i osobowość twórczą — świat jest polem jego eksperymentu twórczego. Powstaje w ten sposób e. tzw. woluntarystyczna, nazywana także kreacjonistyczną i ekspresjonistyczną, zmierzająca ku tzw. antyestetyce. Silny wpływ na jej powstanie wywarły poglądy F. Nietzschego

go, A. Schopenhauera, F. Schillera, a także zreinterpretowane poglądy I. Kanta i G. W. Hegla.

Kwestia bezpośredniości lub pośredniości poznania estetycznego prowadzi do wyłonienia się dwóch innych, także wewnętrznie zróżnicowanych odmian e., z których jedna przewyższy jednostronność ujęcia subiektywistycznego, ale przeakcentuje wpływ czynników kontekstowych na poznanie estetyczne; uznanie tego poznania za bezpośrednie legnie u podstaw e. tzw. perceptualistycznej, ograniczenie go zaś do sfery jakości zmysłowych da początek e. sensualistycznej lub formalistycznej, natomiast zawężenie jego pola wyłącznie do tego, co dane (zawarte) w jego przedmiocie, choć niekoniecznie tylko zmysłowe, zaprowadzi do e. tzw. izolacjonistycznej lub „autonomicznej” (H. Wölfflin, H. Focillon, R. Fry, C. Bell, L. Venturi). Ich przeciwieństwem jest e. tzw. kontekstualistyczna (heteronomiczna, etnocentryczna lub instytucjonalna), wg której poznanie estetyczne, twórcze i odtwórcze jest zapośredniczone, a nawet zdeterminowane przez jego kontekst przyrodniczy i kulturowy (S. Pepper, G. Dickie, A. Danto, T. Binkley, R. Schultz, M. Eaton). Oblicze tej e. zależy od charakteru kontekstu, w ramach którego usytuuje się poznanie estetyczne. Jeśli będzie to kontekst przyrodniczy, powstanie e. naturalistyczna lub e. gry-zabawy pierwotnych sił życiowych (H. Taine, G. Santayana, J. Dewey, D. Gottschalk, Van Meter Ames, T. Munro, I. Edman, B. Morris). Jeśli będzie to kontekst społeczny, narodzi się e. klasowa, ideologiczna lub utopijna (K. Marks, P. J. Proudhon, P. Kropotkin, A. Plechanow, J. Grave). Zaakcentowanie dramatu życia ludzkiego da początek e. egzystencjalistycznej (M. Heidegger, K. Jaspers, G. Marcel, J.-P. Sartre, A. Camus). Zwrócenie uwagi na uwikłanie kultury w tzw. koło hermeneutyczne zrodzi e. hermeneutyczną (W. Dilthey, T. E. Schleiermacher, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur, R. Célis), a podkreślenie jej wymiaru symbolicznego zapoczątkuje e. symboliczną (E. Cassirer, E. Panofsky, S. Langer). I wreszcie, związanie doświadczenia estetycznego z wiarą religijną pozwala wyróżnić e. religijną (H. Brémond, M. Bierdiajew, A. Coommaswaramy, L. Payerson, G. van der Leeuwe, H. U. von Balthasar, A. Hofstadter, N. Waltestorf).

Z wprowadzoną przez Baumgartena nazwą „estetyka” wiąże się wieloznaczność derywatu „estetyczny”, oznacza on bowiem poznanie zmysłowe i jego przedmiot: jakości zmysłowe, oraz to, co piękne, doskonałe. W związku z tym dostrzeżono, że e. subiektywistyczna wprowadza dwupłaszczyznowy redukcjonizm, a mianowicie, zawęża przedmiot filozoficznej nauki o pięknie i sztuce do problematyki teoriopoznawczej oraz sprowadza piękno do „estetycznego”, czyli zmysłowego. Wspomniany redukcjonizm wywołał reakcję Hegla, który podkreślał, że uprawia filozofię sztuk pięknych i że piękno artystyczne ma charakter ideowo-duchowy, a nie zmysłowy. Jednak pomimo tych wątpliwości decyduje się na nazwę „estetyka”, ale z zastrzeżeniem: „Pozostaniemy przeto przy nazwie »estetyka«, która jako sama nazwa nie przedstawia dla nas znaczenia, ale już tak zakorzeniła się w mowie potocznej, iż jako nazwa może być utrzymana” (*Wykłady o e.*, Wwa 1864, I 49). Zatem nie względy merytoryczne, lecz inercja oraz użyteczność przesądziły o akceptacji nazwy „estetyka”, a jej względnie nowa, bo znana już przed Heglem koncepcja zyskała przydomek e. obiektywistycznej. Jej przedmiotem jest piękno i sztuka, które za sprawą A. du Bosa i Ch. Batteux spotykają się w pojęciu sztuk tzw. pięknych. Proces wyodrębniania się sztuk tego rodzaju rozpoczął się w renesansie; wyróżniono je i oddzielono od sztuk prak-

tycznych (rzemiosł), których cel powiązano z dobrem użytecznym, oraz sztuk teoretycznych (dyscyplin, np. logiki, matematyki), których celem jest prawda. Konsekwencją rozbicia jedności tradycyjnego, analogicznego pojęcia sztuki i zawężenia jego zakresu do sztuk pięknych stała się konieczność określenia istoty piękna, a także wyjaśnienia, czy — i czym — piękno sztuki różni się od piękna przyrody.

E. obiektywistyczna jest także rozmaicie uprawiana, a jej najbardziej wyrazisty podział płynie z różnicy stosowanych w niej metod, z czym wiąże się jej podział na e. „z góry” i e. „z dołu” (G. T. Fechner). E. „z góry” opiera się na metodach spekulatywno-konstrukcyjnych, swój przedmiot ujmuje systemowo, ale także z intencją, która przyświecała Baumgartenowi i tradycji subiektywistycznej, a mianowicie przewyżczenia dualizmu tradycji pokartezjańskiej. O ile nurt subiektywistyczny e. szukał powiązań „logicznego” z „estetycznym” na gruncie poznania, nurt obiektywistyczny boryka się z dychotomią „res cogitans” — „res extensa” w planie ontologicznym. Zmienia się aspekt: to nie poznanie, lecz sztuka jest traktowana jako miejsce syntezy ducha i materii, „logicznego” z „estetycznym” lub przynajmniej jako źródło wiedzy o możliwości takiej syntezy (F. Schelling, G. W. Hegel, F. Schiller, F. Schlegel, F. Nietzsche, K. Marks, A. Comte, H. Bergson, B. Croce, M. Heidegger, J.-P. Sartre, Th. Adorno, H. Marcuse, W. Benjamin, G. Lukács, J. Habermas, L. Löwenthal). Rozstrzygnięcie tego kluczowego dla e. problemu zależy od tego, czy określony myśliciel przyzna prymat „logicznemu” czy „estetycznemu”. Kartezjusz np. opowiedział się za pierwszeństwem „logicznego” i dał podstawy pod e. racjonalistyczną, wg której prawdziwa sztuka i prawdziwe piękno opierają się na niezmiennych regułach-normach; celem e. jest znalezienie takich reguł. Taką koncepcję e. znajdziemy u Platona i Plotyna, a w tradycji pokartezjańskiej u Schellinga, Hegla czy Marksa. Współcześnie określa się ją mianem e. tzw. modernistycznej. Z kolei ujęcie równie systemowe, lecz radykalnie przeciwstawne racjonalistycznemu, wyakcentuje „estetyczne”, uzna je za sferę bytowo pierwotną, transcendującą „logiczne”, i w konsekwencji odrzuci możliwość bezkolizyjnego ułożenia relacji pomiędzy nimi, czyli możliwość znalezienia a priori „estetycznego” (F. Nietzsche, H. Bergson, L. Wittgenstein). Zwolennicy prymatu „estetycznego”, zarówno „subiektywiści”, jak i „obiektywiści”, reprezentują e. kontekstualistyczną (woluntarystyczną, ekspresjonistyczną, kreacjonistyczną, „partycypującą” czy „otwartą”), która jest rodzajem „egzystencjalnego” komentarza, wyrażającego stosunek e. do sztuki. Ten rozmaicie określany nurt e. ujednolica wspólna nazwa: antyestetyka lub e. posmodernistyczna. Idea antyestetyki pojawiła się na gruncie sztuki awangardowej XX w., sztuki programowo negującej dotychczasowy dorobek kulturowy, odrzucającej kanon sztuki tradycyjnej. Wg artystów awangardowych, kanon ten jest skażony mimetyzmem i kallizmem (kallotropizmem), czego konsekwencją jest wizja sztuki jako niewolniczego przedstawienia (representation, Darstellung) tego, co „logiczne”. Antyartyści postulują „wyzwolenie estetycznego”, a w sztuce promują kanon wolności i kreatywności (freedom and creativity, Kunst als Suche nach Freiheit). Sztuka tradycyjna — zniewolona przez „logiczne” — była „logicznym nonsensem”, natomiast antysztuka, uwolniona spod kurateli „logicznego”, jest „nielogicznym nonsensem” (M. Duchamp, T. Tzara, G. Benn, J. Beuys, J. Kosuth, A. Kaprow).

E. obiektywistyczna „z dołu” opiera własne metody badawcze na idei bezpośredniego kontaktu z pięknem czy sztuką i przybiera postać e. scjentystycznej, uprawianej metodami nauk przyrodniczych (J. Hambridge, G. D. Dirkhoff, H. Weil, M. Ghyka, W. M. Ivins, G. Kepes, R. Burckminster-Fuller), socjologicznych (H. M. Kallen, D. W. Gottschalk, Van Mater Ames, Ch. Lalo, J. Duvingnaud, L. Mumford, H. Read, P. Francastel, G. Boas, L. Löwenthal), psychologicznych (W. Wundt, O. Külpe, K. Gross, R. Müller-Freienfels, K. Lange, T. Lipps, H. Langfeldt, V. Lee, A. R. Chandler, C. W. Valentine, E. Bullough), historycznych (A. Riegel, M. Dwořak, H. Wöllflin, W. Worringer, R. Hamann), humanistycznych (A. Bazin, S. Kracauer, R. Arnheim, J. Mitry, M. Jousse, E. H. Gombrich, G. Kubler, E. Auerbach, W. Iser, H. R. Jauss, R. Warning), jako „allgemeine Kunstwissenschaft” (M. Dessoir, E. Uitz), cybernetyczno-informatycznych (M. Bense, A. Moles, H. Franke), strukturalno-semiotycznych (J. M. Łotman, A. Greimas, T. Todorov, R. Barthes, J. Kristeva). Wymienione odmiany e. są często przenoszone do filozofii lub zmierzają do konkluzji filozoficznych za sprawą uogólnień i eksploracji; niektóre z nich wpłynęły znacząco na e. filozoficzną. W ramach filozoficznych nurtów e. „z dołu” wymienia się e. analityczną i fenomenologiczną. Ta pierwsza koncentruje się na analizie języka tzw. dyskursu estetycznego, jest więc dyscypliną metaprzedmiotową (second-order discipline), metaestetyką czy metakrytyką (metaaesthetics, metacritics). W początkowej fazie, inspirowanej myślą G. E. Moore’a, e. analityczna stawiała sobie cele teoretyczne: opisanie uniwersalnych (apriorycznych) praw poprawności językowej dzięki podaniu istotowych definicji pojęć dyskursu estetycznego. Definicje takie powinny zawierać konieczne i dostateczne (necessary and sufficient) warunki poprawności językowej, czyli powinny być jednoznaczne. Próby ich zbudowania skończyły się jednak fiaskiem, zawierały bowiem wiele błędów (idem per idem, ignotum per ignotum, regressus ad infinitum, circulus vitiosus), a ponadto nie miały charakteru deskrypcyjnego, lecz projektowały pojęcie piękna, sztuki, przeżycia estetycznego i wprowadzały do dziedziny dyskursu estetycznego normatywizm i redukcjonizm. W wyniku krytyki e. teoretycznej zrodził się tzw. antyesencjalizm (antiessentialism), którego przedstawiciele ogłosili, iż utworzenie istotowej definicji pojęć dyskursu estetycznego jest logicznie wykluczone (logically precluded) oraz że znajomość jakichkolwiek definicji jest zbędna w obcowaniu ze sztuką. Pojęcia estetyczne są pojęciami tzw. otwartymi (open concepts), wiecznie płynnymi i spornymi (perennially flexible and debatable), z czego wynika, że e. teoretyczna jest utopią i że dyscyplinę tę można uprawiać wyłącznie jako e. tzw. otwartą — open aesthetics (M. Weitz, W. E. Kennick, P. Ziff, W. B. Gallie). E. „otwartą” uprawia się przynajmniej jako e. tzw. deskryptywną, której celem jest empiryczny opis (katalogowanie) sposobów użycia terminologii estetycznej (K. Aschenbrenner), jako e. tzw. terapeutyczną lub terapeutyczno-likwidatorską, czyli wykazującą, iż wszelkie problemy estetyczne to pseudoproblemy (S. Cavell, P. Ziff), lub jako antyestetykę opartą na tzw. case-driven-approach, a więc komentującą każde wydarzenie w sztuce jako wydarzenie unikalne (P. Kivy, A. Silvers); e. „otwartą” określa się także jako e. „ex post”, a więc respektującą wymóg poznawczy: „Art first — philosophy after”. Pomimo ataku antyesencjalizmu, zaznacza się wpływ e. o ambicjach teoretycznych (M. C. Beardsley, J. Stolnitz, V. C. Aldrich, E. Vivas, J. Hospers, A. Berleant); jej zwolennicy odrzucają antyesencjalizm, jest on bowiem skażony ignorancją historyczną oraz

logiczną (*non sequitur, pars pro toto*), czego konsekwencją jest likwidacja e. jako racjonalnego dyskursu nad sztuką (I. B. Brown, B. Lang, A. Snoeyebos, P. Hobsbaum, A. Shields). Wg nich e. powinna porządkować język estetyczny, definiować jego pojęcia, znajdując konieczne, choć niewystarczające warunki poprawnego ich użycia. W związku z tym pojawiają się definicje sprawozdawcze (addytywne, alternatywne, instytucjonalne), w których wylicza się istotne rysy lub zbiory alternatyw „estetycznego” (N. Goodman, T. Munro, G. Dickie, T. Brunius, W. Tatarkiewicz) bądź cechy czysto formalne pojęcia dzieła sztuki lub pojęcia piękna (J. Margolis, P. Ziff, M. Krieger, G. Hermerén, B. C. Heyl, W. Tatarkiewicz, R. Scruton). Wg autorów tego ujęcia ich e. unika normatywizmu, ponieważ nie zamyka definiowanego pojęcia, a więc nie rozstrzyga (nie ocenia), kiedy „estetyczne” jest piękne. W dyskusji zauważono, iż jest to i tak tryumf antyesencjalizmu, ponieważ e., która ma charakter formalistyczny, rezygnuje z wyjaśnienia istotnego dla sztuki aspektu, jakim jest aspekt „estetyczny” (M. C. Beardsley), a prowizoryczny charakter jej twierdzeń przesuwają ją w kierunku postanalizycznej czy nawet antyanalizycznej, a ostatecznie — antyestetyki (J. Margolis, H. Osborne, M. Mitias).

Zauważa się, że chociaż antyesencjalizm pojawił się dopiero w poł. XX w., to faktycznie towarzyszy on e. od jej początków, a wyraża się w notorycznie pojawiającej się tezie, iż „estetyczne” jest pozaracjonalne (K. Fiedler, E. Bullough). Teza ta kładzie się cieniem na e., której nie szczędzi się złośliwych epitetów w rodzaju: nudna i jałowa; niedorozwinięte dziecko filozofii; dziedziną o „mętnych wodach”; fikcyjny „cloudcoocooland”, którego mieszkańcy to bezpłodni artyści (*castrated creators*), rekompensujący własną niemoc twórczą sterylnymi i bezprzedmiotowymi spekulacjami; e. jest dla sztuki tym, czym ornitologia dla ptaków (E. Movot-Sir, B. Newman, P. E. Richter, N. Zangwill, A. C. Danto). Z ostatnim z wymienionych zarzutów zgadzają się wszyscy krytycy e.: wynajdywane przez nią aprioryczne prawa „estetycznego” są unieważniane przez sztukę. Płynie z tego nauka, że przyszłość należy do e. „otwartej”, „wielotorowej”, świadomej zmienności smaku, prowizorycznej i hipotetycznej, wyrzekającej się budowania zamkniętych systemów estetycznych (W. Tatarkiewicz, M. Wallis, H. G. Blocker, M. Kirby, M. Battin, J. Fisher, R. Moore, R. Cormier, M. Dufrenne, O. D’Alonnes). Taka e. powinna być fuzją filozofii i sztuki: filozofia stawia pytania, a sztuka boryka się z nimi: ARPH — Art And Philosophy (E. Willems), luźno powiązany zespół zagadnień, jakie pojawiają się przy okazji rozprawiania nad sztuką, rodzajem progresywnej systematyzacji „mowy sztuki” (B. Croce, W. Biemel, O. Marquard, P. Graff).

Postępująca transformacja e. w antyestetykę powoduje zacieranie się granic pomiędzy jej szkołami, np. marksistowską, hermeneutyczną, egzystencjalistyczną, strukturalistyczną, analityczną, fenomenologiczną, a w konsekwencji prowadzi do ich fuzji w ramach e. postmodernistycznej. Dominuje e. erudycyjna i eklektyczna, przywołująca ad hoc tradycje, pojęcia, czy rozwiązania doraźnie przydatne w borykaniu się z aktualnie rozważaną kwestią; nie chodzi o prawdziwość ujęć i rozstrzygnięć, lecz o ich użyteczność (G. Sircello). W ramach jednej z odmian e. „z dołu”, e. tzw. empirycznie zorientowanej, proponuje się, aby obok antyestetyki, której przedmiotem jest antysztuka, uprawiać nadal e. związaną ze sztuką klasyczną (M. Gołaszewska). Pojawia się też zjawisko parcelacji e. na feministyczną (S. Bovenschen, V. Export, I. Lippard), „czarną” — grup

rasowych i mniejszości etnicznych (H. W. Fuller, J. Stewart, A. Gayle jr.). Osobliwością ostatnich lat jest rosnąca liczba konferencji i publikacji poświęconych problemowi e., a zwł. konieczności jej zamiany na antyestetykę. Wzrasta zainteresowanie e. artystów uprawiających antysztukę, a niektórzy estetycy są zdania, że to właśnie ich poglądy wyznaczają rozwój e. filozoficznej (S. Morawski).

E. komplementarna. Drugą obok analitycznej odmianą e. „z dołu” jest e. fenomenologiczna. Są w niej obecne tendencje subiektywistyczne (M. Geiger, L. E. Clauss, F. Kaufman, M. Dufrenne, M. Merleau-Ponty) i obiektywistyczne (W. Conrad, O. Becker, M. Scheler, N. Hartmann), ale jest także nurt tworzący e. tzw. komplementarną lub relacyjną, a więc uwzględniający proporcjonalnie obie tendencje. Jego twórcą jest R. Ingarden, a kluczowym pojęciem tej odmiany e. jest tzw. sytuacja estetyczna, w której zakres wchodzi akty twórcze artysty i odtwórcze miłośnika sztuki oraz dzieło sztuki: jego struktura, sposób istnienia i wartość. Wymienione fenomeny są ujmowane zarówno w swej istocie, jak i we wzajemnych związkach i zależnościach natury teoriopoznawczej, ontologicznej i aksjologicznej. Wkład Ingardena w rozwój e. jest poznawczo doniosły, a w wielu aspektach epokowy, ważny dla humanistyki, ale nie brakuje pod jego adresem zarzutów; najważniejszy z nich dotyczy ograniczonej użyteczności metody fenomenologicznej, która spełnia funkcje poznawcze w odniesieniu do sztuki tradycyjnej, czyli przedstawiającej, ale zawodzi, a nawet traci sens w obliczu sztuki tzw. bezprzedmiotowej (abstrakcyjnej) czy antysztuki. A przecież wyrzucenie sztuki nowoczesnej poza nawias przedmiotu e. byłoby równoznaczne z normatywizmem i redukcjonizmem. Co prawda Ingarden podjął próbę analizy fenomenologicznej nowoczesnej poezji i malarstwa abstrakcyjnego, ale dzieła te uznał za tzw. graniczne przypadki dzieł sztuki, za rodzaj eksperymentu warsztatowego, dość błahego z punktu widzenia istoty sztuki, choć zarazem przyznał, iż mogą one pełnić istotne dla sztuki funkcje estetyczne. W dziełach tych brakuje tzw. świata przedstawionego, ale tym, co one w swoisty sposób „przedstawiają” i co jest przedmiotem percepcji estetycznej, są określone zestroje jakości zmysłowych. Można sądzić, że w tym momencie Ingarden stanął przed problemem, który jest udziałem całej tradycji estetycznej. Otóż słowo „estetyczny” mieni się sygnalizowaną już dwuznacznością, oznacza bowiem to, co zmysłowe, oraz to, co piękne czy — mówiąc językiem tej tradycji — wartościowe. Ta dwuznaczność stawia przed pytaniem: pod jakimi warunkami zestrój jakości zmysłowych jest piękny? Baumgarten był przekonany, że takie konieczne warunki istnieją, ale już Kant, a następnie Fiedler i Bullough stwierdzili, że piękno jest wieloznaczne, a tezę tę potwierdzili — już po zamianie piękna na wartości estetyczne — antyesencjaliści (M. Wietz, W. B. Gallie, a zwł. F. Sibley). Ingarden był świadomy trudności związanych z ogólną teorią wartości i nieuchwytności praw i prawidłowości, za sprawą których zmysłowe stawałoby się estetyczne, czyli piękne, ale żywił nadzieję, że komplementarne podejście do zagadnień e. pozwoli je rozstrzygnąć; myśl tę podziela wielu estetyków (H. Makota, A. Szczepańska, A. B. Stępień, W. Stróżewski).

Problem e. i jego wyjaśnienie. Powyższy problem jest dla tradycji estetycznej nierozstrzygalny, o czym świadczy także transformacja e. w antyestetykę, programowa rezygnacja tej ostatniej z poszukiwania istotnościowych praw „estetycznego”. Sztuka nowoczesna była szokiem dla e., a jej kanon twórczy,

który miał dla Ingardena charakter graniczny, stał się kanonem dla antysztuki, która zanegowała fundamentalną tezę e., iż piękno (wartość estetyczna) jest celem oraz kryterium oceny sztuki. Antysztuka eksploruje „estetyczne”, ale jako zmysłowe, a nie piękne czy wartościowe. Jej twórcy i orędujący im antyestetycy podkreślają, że „estetyczne” jest wszelkie tworzywo sztuki i dlatego jej e. jest „panestetyczna”, natomiast „antyestetyczna” jest wówczas, kiedy narzuca się sztuce krępujące ją definicje „estetycznego”.

Przeгляд koncepcji e. pokazuje, że w terminie „estetyka” kryją się poglądy znanych filozofów i myślicieli, np. e.: I. Kanta, G. W. Hegla, M. Heideggera czy Z. Freuda; poglądy artystów, np. e. Ch. Baudelaire’a, O. Wilde’a, L. Tołstoja, S. I. Witkiewicza czy J. Kosutha; może ona przybrać postać e. explicite — wyłożonej *expressis verbis* w manifestach — lub e. implicite — suponowanej w dziełach — e. kantowska, nietzscheńska, marksistowska bądź tradycji (szkoły) myślowej, np. e. analityczna, fenomenologiczna, hermeneutyczna, egzystencjalistyczna; można e. podzielić ze względu na obrany aspekt badawczy, np. subiektywistyczna, obiektywistyczna, komplementarna; ze względu na sposób ujęcia przedmiotu, np. e. „z góry” lub „z dołu”; ze względu na przyjęty cel, np. e. teoretyczna — opisująca prawa „estetycznego”, i antyestetyka — wyrażająca „estetyczne” (zmysłowe); z uwagi na suponowaną metodę, np. e. noetyczno-egzistencjalistyczna, konstrukcyjno-projekcyjna bądź ekspresyjna; ze względu na sposób przekazu „estetycznego”, np. e. perceptualistyczna i kontekstualistyczna; z uwagi na charakter „estetycznego”, np. e. racjonalistyczna lub irracjonalistyczna (sensualistyczna, emotywiści, intuicjonistyczna) itd. Podziały można mnożyć, w zależności od nawiązania do określonej tradycji myślowej oraz stosunku do sztuki awangardowej. Pojawienie się antysztuki podważyło ostatecznie roszczenia teoretyczne e. i skierowało ją ku antyestetyce, w związku z czym należy przyjąć, że najważniejszy podział przebiega na linii: e. — antyestetyka. E. poszukującą praw „estetycznego” określa się dziś jako modernistyczną, a wyodrębnia się jej dwie odmiany: „kantowską” — izolacjonistyczną (perceptualistyczną, autonomiczną), skazaną tzw. estetyzmem i akademizmem, hołdującą hasłu „sztuka dla sztuki”, oraz „heglowską” — kontekstualistyczną, lecz narzucającą sztuce ramy a priori systemowego (ideologicznego), co dało podstawy e. tzw. realizmu socjalistycznego (komunizm, nazizm). Natomiast antyestetyka jest ideowym orędziem wspomnianego już postmodernizmu, głoszącego bezwzględny prymat „estetycznego” nad „logicznym” i uznającego antysztukę za wzorzec poczynania kulturowych człowieka, depozytariuszkę wolności i kreatywności (J. Derrida, J.-F. Lyotard, J. Baudrillard, U. Eco, R. Rorty, G. Vattimo, O. Marquard).

E. dzieli się także z uwagi na suponowaną koncepcję sztuki, a dokładniej mówiąc, z uwagi na rację jej istnienia bądź jej naczelne funkcje. I tak, w jednym z podziałów mówi się o e.: „arystotelesowskiej”, dla której sztuka jest ilustracją niezmiennych praw (eternal traits) „estetycznego”; wywodzącej się z myśli B. Crocego, H. Bergsona i Z. Freuda, gdzie sztuka to intuicja-ekspresja „estetycznego”; kontekstualistycznej J. Deweya, G. Santayany i S. Peppera, wg której „estetyczne” jest miejscem wyrazu tzw. doświadczenia integralnego; e. S. Langer, gdzie sztuka jest symboliczną ekspresją uczuć; antyestetyce J. Cage’a, A. Kaprowa czy L. Moholy-Nagy’a, znoszącej bariery pomiędzy sztuką i życiem (R. Kostenlanetz). Inny podział wyróżnia: e. tomistyczną J. Maritaina i É. Gilsona, wg których sztuka jest „duchową przygodą pokrewną doświad-

czeniu mistycznym” (spiritual adventure akin to mystic experience); e. fenomenologiczną E. Husserla, M. Geigera, J. Conrada i Ingardena, skupioną na ejdetycznym opisie sztuki, nie zainteresowaną wyjaśnieniem jej sensu; demystyfikującą F. Nietzschego i Z. Freuda, dla których sztuka oddaje dualizm bytu ludzkiego (imitates duality of human being) i uwalnia ludzkie pragnienia; heideggerowską, ujmującą sztukę jako medium idei politycznych i etycznych; e. M. Merleau-Ponty’ego, który widzi w sztuce źródło wiedzy o istocie bytu — „la chair du monde” (M. Dufrenne). W przytoczonych podziałach, niezależnie od ich trafności i zupełności, każde z wyróżnionych ujęć e. traktuje sztukę kognitywnie: jako miejsce lub narzędzie szczególnego doświadczenia. W rozważaniach e. doświadczenie to jest określane jako źródłowe (Ur-Erfahrung, Seinerfahrung, primordial experience); jego bliższa determinacja zależy od przyjętej koncepcji filozofii, ale jest ono rozpięte pomiędzy dwoma przeciwstawnymi biegunami, ma bowiem charakter albo racjonalnej „analizy estetycznego” lub projekcji „logicznego” na „estetyczne”, albo irracjonalnej intuicji-ekspresji „estetycznego”. W pierwszym przypadku chodzi o uchwycenie lub zaprojektowanie koniecznych (pięknych układów) jakości zmysłowych, w drugim natomiast — jedynie o ich możliwe, a nawet dowolne układy; w obu koncepcjach sztuka jest miejscem syntezy „logicznego” z „estetycznym”, ale każda z nich przyjmuje odmienną zasadę tej syntezy. Analogicznie jest w e., która bądź rości pretensje teoretyczne, bądź osuwa się w antyestetykę, a więc wybiera „logiczne” lub obdarza przywilejem „estetyczne”. Dylemat słuszności którejś z opcji ciąży nad e. od jej początków, jest źródłem jej kryzysu i przyczyną ciągłego ukrytowania jej ujęć, aż do tryumfu antyestetyki. Już e. Baumgartena trafnie zinterpretowano jako tzw. ars inveniendi, czyli sztukę wynajdywania (verborgen) rozmaitych możliwości w „estetycznym”, co miałyby się przyczynić do rozwoju poznania rozumowego (H.-G. Juchem).

Bezpośrednim tłem ideowym e. jest tradycja filozoficzna pokartezjańska, jednak związane z nią sposoby uprawiania filozofii, a więc także sposoby stawiania problemu piękna i sztuki, mają korzenie już w gr. starożytności, w nurcie tzw. epistemicznym, w którym punktem wyjścia filozofii jest krytyka poznania w jego roszczeniu do prawdy. Konsekwencją podejścia epistemicznego jest dualizm poznania i bytu, który jest reprezentowany przez dwie przeciwstawne i konkurujące ze sobą po dziś dzień szkoły myślowe. Każda z nich wokół własnej koncepcji wartościowego poznania buduje ontologię i wizję kultury. Oblicze pierwszej tworzy irracjonalizm teoriopoznawczy (sensualizm, emotywizm, woluntaryzm, intuicjonizm, fideizm) i — jego konsekwencja — mobilizm lub wariabilizm ontologiczny: byt to ruch, zmiana, nieokreśloność (Heraklit, Anaksymander), natomiast drugą kształtuje racjonalizm teoriopoznawczy noetyczno-ejdetyczny lub spekulatywno-konstrukcyjny i ontologiczny statyzm: byt to idea-tożsamość, niesprzeczność (Parmenides, Platon). Owocem mobilizmu i irracjonalizmu w zakresie e. jest tzw. maniczno-ekspresyjna teoria sztuki. Teoria ta ma źródła w homeryckiej tradycji myślowej; wg jej pierwszych sformułowań u podstaw sztuki leży szlachetny szał-mania (ἐνθουσιασμός [enthousiasmós], πνεῦμα Θεοῦ [pnéuma Theoú]), który pojawia się w człowieku za sprawą bogów, przekaziciel ich wiedzy i woli. Wątek manii jako nadnaturalnego geniuszu percepcyjno-twórczego powrócił w czasach nowożytnych w pojęciach „disegno” (Dio segno in noi), „scintilla della divinità”, „venustatis plenitudo”, natomiast współ-

cznie w pojęciach intuicji twórczej, intuicji-ekspresji lub wolności-kreatywności, która wyraża się w fantazji, wyobraźni lub osobowości artysty. Z wymienionymi odmianami wartościowego, czyli ujmującego źródło byt poznania koresponduje wizja bytu jako wewnętrznie niezdeterminowanego, dynamicznego apeironu możliwości. Byt jako „vis incognita” generuje świat poznawalny zmysłami, a zasadą tej generacji jest np. gra (F. Schiller, H.-G. Gadamer, L. Wittgenstein), wola mocy (F. Nietzsche), élan vital (H. Bergson), Id (Z. Freud), Bycie (M. Heidegger), Niewyraźalne (Th. Adorno), Różnia (J. Derrida), sacrum estetyczne (J. Baudrillard). Wg ontologii mobilizmu „estetyczne” jest rezerwuarem bytu, miejscem jego artykulacji i jego tworzywem czy też samym bytem jako polem generacji możliwości, z czego wynika, że najpierwotniejszym źródłem wiedzy o bycie — o zawartych w nim możliwościach — jest sztuka rozumiana jako wolna i kreatywna, czyli naśladowująca byt eksploracja „estetycznego”. Eksploracja ta nie ma końca, ponieważ zawarte wirtualnie w „estetycznym” zestroje jakości są niewyczerpywalne. Z tej racji filozofia, a więc także e. jako „scientia omnium possibilium”, zajmuje się empirycznym opisem odkrytych w sztuce możliwości i komentuje „egzystencjalnie” dokonania w sztuce. Wzrasta kulturowa rola sztuki — organu źródłowego doświadczenia, e. natomiast staje się „filozofią pierwszą”, ponieważ to ona opisuje możliwości lub wyraża ich „metafizyczną” doniosłość. Z kolei statyzm i racjonalizm głosi w zakresie własnej e. tzw. ejdetyczną teorię sztuki. Uprzywilejowanym źródłem wiedzy jest rozum, a jego przedmiot — byt (to, co „rzeczywiście rzeczywiste”) jest stały, niezmienny, absolutny w swej jedności i autonomiczny wobec świata doksalnego, czyli „estetycznego” świata cienia i pozoru. Jeśli sztuka ma spełniać swoje funkcje, musi optymalnie zobrazować byt, czyli przedstawić „logiczne” w „estetycznym”, np. idee (Platon, Plotyn), idealne (Kartezjusz), struktury (C. Lévi-Strauss), Idealne (czyste jakości i ich zestroje) i „metafizyczne” (I. Kant, R. Ingarden). Zadanie e. polega na określeniu istotnościowych praw i prawidłowości, jakim podlega „estetyczne”. Obok przedstawionego platońskiego, wertykalnego modelu ontologii występuje jego odmiana horyzontalna, kiedy byt jest historyczny, lecz zawiera w sobie τέλος [telos], a więc jest wewnętrznie zdeterminowany i zmierza ku pełni, czyli poznawczej i bytowej syntezie. Zadanie sztuki będzie wówczas polegać na „urzeczywistnianiu” rozpoznanych na gruncie filozofii lub ideologii, mitu, utopii recept na prawdziwie ludzki świat bądź też na swoistym przewidywaniu i projektowaniu tego, co idealne (konieczne) na danym etapie dziejów świata (G. W. Hegel, K. Marks, A. N. Whitehead). Natomiast kiedy z jakichś systemowych powodów odrzuci się możliwość syntezy „logicznego” z „estetycznym”, sztuka stanie się rodzajem heurystyczno-utopijnej i terapeutyczno-kompensacyjnej projekcji sensów czy wartości (ideałów) kulturowych (odmiana optymistyczna, np. M. Dufrenne, M. Moles, R. Bayer) lub — zbliżając się do ujęcia „manicznego” — będzie ekspresją absurdalności kondycji człowieka w świecie (odmiana pesymistyczna, np. A. Camus, J.-P. Sartre, O. Marquard). Koncepcje e. będą wykładnią uznanego systemu wartości (ideałów) i związanych z nim ocen.

Tradycja estetyczna wpłynęła na filozofię sztuki wywodzącą się z nurtu realistycznego filozofii (Arystoteles, Tomasz z Akwinu), co przejawiało się nie tylko w bezkrytycznej akceptacji nazwy „estetyka”, lecz także w nawiązaniu do któregoś z nurtów e., np. intuicjonizmu (Maritain) lub w uznaniu dualizmu poznawczego i bytowego jako głównego problemu filozofii (C. Barrett, K. Wall).

Tłem ideowym tradycji estetycznej jest filozofia krytyczna, a rozmaite e. są jedynie ilustracją opcji, czyli możliwości rozstrzygnięcia (nierozstrzygalnego) problemu tej filozofii: dualizmu poznania (rozum-zmysły) i bytu (res cogitans — res extensa). Zwrócenie się ku sztuce jako miejscu syntezy wymienionych porządków było poniekąd naturalną, zdroworozsądkową reakcją przedstawicieli filozofii krytycznej, dostrzegających, że z porządku intencjonalnego (myślnego) do realnego przechodzi się dzięki działaniu, a zwł. wytwarzaniu. Postawili w związku z tym pytanie o racjonalne podstawy sztuki, o kryteria jej celowości. Opcja racjonalistyczna, redukująca „estetyczne” do „logicznego”, została słusznie oskarżona o esencjalizm (redukcjonizm i normatywizm), a jej miejsce zajęła opcja irracjonalistyczna, czyli antyesencjalizm i antyestetyka, które proklamowały prymat „estetycznego” i ogłosiły, że sztuce brakuje racjonalnych podstaw, że działanie poprzedza poznanie. E. racjonalistyczna była integralną częścią modernizmu filozoficznego i jego ideologii przebudowy świata, który skaził kulturę totalitaryzmem cywilizacyjnym i uniformizmem (monizmem). Reakcją na błędy modernizmu jest aktualnie postmodernizm i jego irracjonalistyczna (relatywistyczna) ideologia „anty”. Ideologie te i ich e. wywodzą się z tego samego, choć odmiennie realizowanego pnia myślowego filozofii krytycznej i są ilustracją błędności obu nurtów. Z uwagi na to, że tradycja estetyczna w każdej postaci wikała się w antynomie, rozwiązań problemów przez nią podjętych należy szukać na gruncie metafizyki sztuki.

Bibliografia: P. Moos, *Die deutsche Ästhetik in Gegenwart*, B 1919; W. F. H. Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, Lo 1933, NY 1974; *A Modern Book of Aesthetics. An Analogy*, NY 1935, 1979⁵; K. Gilbert, H. Kuhn, *A History of E.*, NY 1939, 1972; E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Dr 1959, 1961²; R. Ekman, *Problems and Theories in Modern Aesthetics*, Lund 1960; W. Tatarkiewicz, *Historia e.*, I–III, Wr 1960–1967, Wwa 1988–1991⁴; R. Bayer, *L'e. mondiale au XXe siècle*, P 1961; tenże, *Histoire de l'e.*, P 1961; E. Kaelin, *An Existentialist Aesthetic. The Theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison 1962; *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, NY 1962, Ph 1987³; A. Halder, *Kunst und Kult. Zur Ästhetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, F 1964, 1987²; M. C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, NY 1966; *Perspectives in Aesthetics. Plato to Camus*, NY 1967; H. B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Be 1968; K. Harries, *The Meaning of Modern Art. A Philosophical Interpretation*, Ev 1968; H. Osborne, *Aesthetics in the Modern World*, Lo 1968; *Ruchome granice. Szkice i studia*, Gdynia 1968; J. Chiari, *The Aesthetics of Modernism*, Lo 1970; H.-G. Juchem, *Die Entwicklung des Begriffs des Schönen bei Kant*, Bo 1970; H. Rookmaaker, *Modern Art and the Death of Culture*, Lo 1970, 1973²; M. Gołaszewska, *Zarys e. Problematyka, metody, teorie*, Kr 1973, Wwa 1986³; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wwa 1975, 1988⁴; L. R. Lippard, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, NY 1976; M. Weitz, *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Ch 1977; E. *Contemporary*, Buffalo 1978; M. Dufrenne, *Main Trends in Aesthetics and Sciences of Art*, NY–Lo 1979; *Antologia współczesnej e. francuskiej*, Wwa 1980; B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej e. dwudziestolecia międzywojennego*, Wwa 1980; M. Jäger, *Kommentierende Einführung im Baumgartens „Aesthetica”*, Hi 1980; S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Wwa 1981; J. Alsberg, *Modern Art and Its Enigma*, Lo 1983; *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle 1983; *Kryzys e.?*, Wwa–Kr 1983; A. Tàpies, *Kunst kontra Ästhetik*, St. Gallen 1983, 1994²; M. Gołaszewska, *E. i antyestetyka*, Wwa 1984; R. Tilghman, *But is it Art?. The Value of Art and the Temptation of Theory*, Ox 1984; M. Barasch, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, NY 1985; Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Wwa 1985; *Zmierzch e. — rzekomy czy autentyczny?*, I–II, Wwa 1987; O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Pa 1989; A. Szczepańska, *E. Romana Ingardena*, Wwa 1989; P. Jaroszyński, *E. czy filozofia piękna?*, Lb 1990; S. Morawski, *Główne nurty e. XX w. Zarys syntetyczny*, Wr 1992; M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia „e.”. Rozprawy*

z *historii e. niemieckiej*, To 1994; P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Wwa 1996; M. Gołaszewska, *E. współczesności*, Kr 2001.

Henryk Kiereś