

- Wyjaśnienie faktu sztuki
  - Co to jest sztuka?
  - Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki?
  - Sztuka a rzeczywistość
  - Sztuka a prawda
  - Sztuka a dobro moralne
  - Sztuka a piękno
  - Sztuka a religia
- Spór o teorię sztuki
  - F. sztuki a kompetencje nauk szczegółowych o sztuce
  - Jaka f. sztuki?

**FILOZOFIA SZTUKI** — dyscyplina filozoficzna wyjaśniająca fakt sztuki; w nurcie f. klasycznej zw. metafizyką sztuki, w tradycji pokartezjańskiej nazywana f. sztuki (F. W. Schelling) lub estetyką (A. Baumgarten).

Sztuka jest faktem kulturowym oraz przedmiotem debaty teoretycznej, zatem filozoficzne wyświetlenie problemu sztuki wymaga wyjaśnienia faktu sztuki oraz rozstrzygnięcia sporu o teorię sztuki. Pełne wyjaśnienie faktu sztuki wiąże się z koniecznością wskazania na jej ostateczne przyczyny — formalną, materialną, sprawczą i celową — w kontekście następujących pytań: 1) Co to jest sztuka? 2) Jaka jest ostateczna racja (sens) istnienia sztuki? 3) Jaki jest związek sztuki ze światem przyrody i ludzkiej kultury? Natomiast rozstrzygnięcie sporu o teorię sztuki domaga się wyjaśnienia poznawczych kompetencji f. oraz innych nauk i dyscyplin o sztuce oraz wyjaśnienia źródeł rozbieżności w f. sztuki w świetle pytania: które z filozoficznych teorii sztuki i dlaczego nie wyjaśniają, lecz projektują fakt sztuki?

**Wyjaśnienie faktu sztuki.** Co to jest sztuka? Słowem „sztuka” (gr. τέχνη [techne], łac. ars) oznacza się: dział kultury, wytwory ludzkie, czynność wytwarzania oraz — w jego źródłowym sensie — sprawność wytwarzania, jakąś określoną umiejętność. Ta naturalna, zdroworozsądkowa intuicja znalazła pełne ujęcie w definicji sztuki podanej przez Arystotelesa (*E. nic.*, 1040 a 24): „Sztuka jest trwałą dyspozycją rozumu praktycznego do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia” czy w lapidarnym określeniu Tomasza z Akwinu (*S. th.*, I–II, q. 57, a. 3, resp., a. 4, ad 1): „ars est recta ratio factibilium” (sztuka to rozumne pokierowanie wytwarzaniem czy sprawna realizacja tego, co zaplanowane). Ten posiada sztukę, kto posiadał umiejętność wykonania czegoś, np. zbudowania domu, wyrzeźbienia posągu, namalowania obrazu, napisania wiersza, uprawiania pola czy przekonania kogoś. W świetle podanych przykładów sztuką jest budownictwo, rzeźbiarstwo, malarstwo, poezja, rolnictwo i retoryka, ale także medycyna, zarządzanie, hodowla, taniec, muzyka itp. Sztuka jest wszędzie tam, gdzie człowiek coś świadomie przekształca, gdzie coś z rozmysłem, czyli celowo wytwarza. Polem działania sztuki jest zastany świat — świat przyrody oraz duch ludzki, a rodzaj sztuki zależy od obranego celu, rodzaju czynności i dziedziny jej działania. To obecne w poznaniu spontanicznym analogiczne pojęcie sztuki uwzględnia odrębność każdej ze sztuk, a więc pełnienie przez każdą właściwej sobie i niezastępowalnej funkcji, ale zarazem ujmuje ich jedność istotową.

Na czym innym polega sztuka dowodzenia wojskiem, sztuka szycia butów, pisanie powieści czy wyprowadzania wniosków z przesłanek, ale dla dowódcy, szewca, literata i logika wspólna jest umiejętność wytwarzania czegoś: dowódca wytwarza zwycięstwo, szewc — obuwie, literat — powieść, a logik — wniosek. Samo wytwarzanie jest czynnością celową, a jego celem jest to, co — zgodnie z zamierzeniem — być powinno.

Rezultatem sztuki jest dzieło. Jest ono bytem dodanym do zastanego świata, czymś — jak suponuje pol. słowo „sztuka” — sztucznym, a więc czymś, co ma swoje źródło w określonym rodzaju wytwórczości. Już myśliciele starożytni — Arystofanes, Demokryt, a zwł. Platon i Arystoteles — wyróżnili 3 rodzaje wytwórczości: „Rzeczy powstają: jedne w naturze, inne w sposób sztuczny, a jeszcze inne przypadkiem” (*Met.*, 1032 a 15). Istnieją więc 3 zasady wytwarzania: „z” natury, sztuki i przypadku, a to rodzi następujące problemy: czym wymienione zasady powstawania różnią się między sobą?, jakie związki i zależności zachodzą między nimi?, jaki jest status bytowy („sposób” istnienia) dzieła sztuki? W związku z problemem powstawania Arystoteles (tamże, 1032 a, 1049 b) podkreśla: „niemożliwe jest powstawanie, jeśliby uprzednio niczego nie było”, a „jeśli powstaje coś, powstaje zawsze z czegoś i pod wpływem czegoś”. Zgodnie z własnym postulatem, aby poznanie rozpoczynać od tego, co dostępne wszystkim i prostsze, zwraca się ku przyrodzie, ku rzeczom materialnym. Każda taka rzecz to οὐσία [ousía] — substancja, czyli samoistny podmiot działania, zachowujący tożsamość pomimo zachodzących w jego uposażeniu zmian. Dyspozytorem jej dynamizmu i gwarantem tożsamości jest obecna w niej zasada wytwórczości naturalnej — forma substancjalna (ujmowana jako istota rzeczy w pojęciu ogólnym), organizująca sobie bierną materię „od wewnątrz” do bycia bytem-konkretem. Forma substancjalna działa koniecznie, nie ulega przemianom, a każdy byt-konkret powstały dzięki niej, czyli „z natury”, posiada zdolność do dalszego wytwarzania. Jak tworzy się w ramach sztuki? Zdaniem Arystotelesa „Przez sztukę powstaje wszystko to, czego forma jest w duszy”; nie są dziełami sztuki te rzeczy, które „istnieją z konieczności lub powstają w sposób zgodny z nakazami natury (φύσις [physis])”. Każda rzecz naturalna „nosi w sobie zasadę ruchu i spoczynku: jedne ze względu na miejsce, drugie z uwagi na zanik i wzrost, a wreszcie inne z uwagi na zmianę jakościową. [...] Natomiast łóżko, szata i inne tego rodzaju rzeczy [...] nie zdradzają żadnej naturalnej tendencji do zmiany [...] żadne z nich bowiem nie ma w sobie zasad własnego wytworzenia” (*Met.*, 1032 b; *E. nic.*, 1140 a; *Phys.*, 192 b). Jak tworzy przypadek? Natura i sztuka tworzą celowo, natomiast przypadek jest pozbawiony przyczyny celowej, zatem zasadą powstawania „z przypadku” jest zbieg okoliczności: działanie tworzy coś, co nie jest jego celem właściwym. Przypadek towarzyszy naturze oraz sztuce, nie wchodzi jednak w ich strukturę, chociaż jeżeli np. jest przypadkiem tzw. szczęśliwym, może być — przypadkowo — pomocny w realizacji ich celu.

Natura tworzy koniecznie i poniekąd sama dla siebie, dlatego z jej punktu widzenia wytwory sztuki „mogą być i nie być”. To, czy sztuka zbuduje dom, czy nie zbuduje, jest dla celu natury nieistotne. Jest tak nawet wtedy, kiedy natura osiąga swój cel dzięki sztuce, dzięki współpracy sztuki z siłami natury, ponieważ cel natury jest zawsze w jakiś sposób nadrzędny wobec celu, jaki osiąga twórca sztuki. Sztuka dotyczy tego, co może być i nie być, ponieważ

forma sztuki — jej idea-plan — wiąże się z określonym tworzywem z zewnątrz i należy do przypadłości tego tworzywa. Np. w posągu Apolla substancjalnie istnieje marmur, sama zaś przedstawiona w nim postać jest zaledwie jego kształtem, a więc dla samego marmuru (jego formy substancjalnej) jest czymś nieistotnym, marmur bowiem może przyjąć w siebie taki lub inny kształt i nie przestanie być marmurem. Wynika z tego, że „z natury” istnieje tylko marmur, natomiast to, co nazywamy „Apollem”, jest jedynie zapodmiotowane w marmurze jako jego przypadłość-kształt. Kształt ten tworzą wyobrażona figura Apolla i forma (pojęcie) „człowiek”. Jest on ważny wyłącznie dla człowieka, ponieważ jedynie on jest zdolny nadać ów kształt bryle marmuru oraz „odczytać” go, czyli zaktualizować jego sens przedmiotowy (dojrzeć w figurze jego formę) i skonkretyzować go, czyli wypełnić jego miejsca tzw. niedookreślone: figura ma charakter znakowy, a więc jest schematyczna, co wiąże się z koniecznością dookreślenia miejsc wirtualnych i wieloznacznych. W związku z tym Arystoteles podkreśla, że konkretny byt substancjalny pełni wobec formy sztuki funkcję materii: „Przez materię rozumiem na przykład spiż, przez formę sztuki kształt odpowiadający idei, a przez to, co przez nie złożone — statuę”. Sztuka polega więc na celowej reorganizacji tego, co zastane w świecie: „To, co powstaje, powstaje przez zmianę kształtu, jak rzeźba z brązu, bądź przez dodanie tworzywa, jak w tym, co rośnie, bądź przez ujęcie go, jak gdy z kamienia powstaje posąg Hermesa, bądź przez zestawienie, jak przy budowie domu, bądź wreszcie przez jakościową przemianę, jak gdy coś zmienia swe tworzywo” (*Met.*, 1029 a; *Phys.*, 190 b). Drugi rodzaj zależności sztuki od zastanego świata, dostarczającego jej tworzywa i będącego przyczyną materialną sztuki, ujawnia się od strony jej celu. Tworzywo sztuki nie może być dowolne, lecz musi być dobrane pod kątem założonego przez wytwórcę celu, który zawiera się w idei-planie, formie sztuki. Odpowiednio dobrane tworzywo sztuki wchodzi w strukturę jej dzieła jako gwarant realizacji jego funkcji. Ta zależność dotyczy wszelkiej sztuki: „Wytwór nie może powstać bez składników, które by nie miały natury koniecznej [...]. Dlaczego na przykład piła jest taka, jaka jest? Dlatego, żeby zrealizować określony cel. Tego celu nie mogłaby osiągnąć, gdyby nie była z żelaza. [...] konieczność jest w materii, celowość zaś w pojęciu (formie sztuki)” (*Phys.*, 200 a).

Zastany przez człowieka świat bytów substancjalnych jest dostarczycielem tworzywa i przyczyną materialną sztuki. Tworzy ona zawsze „z czegoś” oraz wg idei-planu, formy sztuki, która — jak mówi Arystoteles — „jest w duszy”. Analiza czynności poznawczych i struktury dynamizmu ludzkiego to kolejny aspekt prowadzący do ujaśnienia pojęcia sztuki. Człowiek wyrasta ponad naturę tym, że poznaje ostateczne przyczyny świata osób i rzeczy; poznawszy przyczyny szczegółowe, w swoim postępowaniu wobec siebie i innych oraz w wytwarzaniu, kieruje się dobrem i pięknem. Wymienione porządki, tworzące osobowe życie człowieka, Arystoteles nazywa: „θεωρία”, „πρᾶξις”, „ποίησις” [theoría, praxis, poíesis], a Tomasz z Akwinu dodaje: religio — zwornik dynamizmu ludzkiego i źródło ostatecznych uzasadnień (motywacji) aktów decyzyjnych człowieka, w sposób istotny związane ze sztuką. „Θεωρία” [theoría] jest synonimem poznania naukowego, cechującego się właśnie teoretycznością, czyli wyjaśnianiem przedmiotu pod kątem jego ostatecznych przyczyn, bezinteresownością, metodycznością i krytycznością, które są gwarantami realizacji jego celu: prawdy.

W tym typie poznania intelekt ludzki „upodabnia się” do swego przedmiotu, do rzeczywistości pod kątem tego, co w niej konieczne, powszechne i niezmienne. Tomasz określa jego przedmiot mianem „speculabile”: to, co umysł poznaje w imię samej prawdy, i dodaje, że „speculabile” jest równoważne całej złożonej i bogatej rzeczywistości, z czego wynika, że nie istnieje poznanie naukowe po prostu, jednoznacznie zdeterminowane, lecz że poznanie to ma charakter analogiczny. Za Arystotelesem podkreśla, że „θεωρία” [theoría] to rozumne pokierowanie poznawaniem — „recta ratio speculabilium”; inne będzie „recta ratio” w fizyce, inne w historii, a inne w f. (metafizyce). Z kolei „agibile” oznacza to, co rozum poznaje dla właściwego postępowania, czyli takiego postępowania, które wiąże człowieka z ostatecznym celem jego życia. Chociaż człowiek jest po części zdeterminowany sferą instynktowo-popędową, w odróżnieniu od innych bytów powstałych „z natury” musi ów cel-dobro rozpoznać własnym wysiłkiem, jest to mu „zadane”. Poznanie tego celu dokonuje się w planie „θεωρία” [theoría]. Na tle tego celu, dokonując w sposób rozumny aktów wyboru, człowiek nabywa usprawnienia zw. roztropnością (prudentia). Arystoteles określa ją jako „zdolność trafnego namysłu nad tym, co dobre i pożyteczne” lub jako „trwałą dyspozycję do postępowania opartego na trafnym rozważeniu tego, co dla człowieka dobre lub złe”, a Tomasz jako „rozumne pokierowanie postępowaniem” — „recta ratio agibilium”. Domeną roztropności jest moralność. I wreszcie przedmiotem poznania wytwórczego, czyli przyporządkowanego wytwarzaniu, jest „factibile”. Z tą odmianą poznania wiąże się cnota (dzielność, usprawnienie) sztuki, polegająca na rozumnym pokierowaniu wytwarzaniem (*Met.*, 1026; *E. nic.*, 1140 a, 1140 b; *S. th.*, I-II, q. 57, a. 3, resp., a. 5, ad 1).

Intelekt ludzki pełni dwie zasadnicze funkcje: teoretyczną — kiedy zmierza ku prawdzie, oraz praktyczną — kiedy „to, co wie, zawrze w dziele” („quod apprehendit ordinat ad opus”). Do sfery rozumu praktycznego przynależą roztropność i sztuka; są one jego usprawnieniami (cnotami). Sama cnota jest dzielnością, sprawnością w działaniu, a dokładniej mówiąc, sprawnością wybierania wg prawego rozumu („virtus est habitus electivus secundum rationem rectam”). Jest ona związana nie tylko z intelektem, lecz także z wolą, wyznacza bowiem granice jej „dobrego używania” (bonus usus) i wprowadza do niej porządek (ordinatur amor in nobis). Jest to możliwe, ponieważ podmiotem każdej cnoty jest rozum (ratio est proprium subiectum virtutis humanae), wiążący się ze swoim przedmiotem w aspekcie prawdy, która jest dla cnoty celem-dobrem. Wynika z tego, że cnota — trwała dyspozycja — nie dopuszcza zła (virtus nullus male utitur). Sztuka jest więc sprawnością rozumu praktycznego, dzięki której potrafi on pokierować wytwarzaniem. Sztuka nie utożsamia się ani z rozumem, ani z poznaniem, ani z wiedzą, ale jest ich funkcją i obrazem. Poznanie sztuki nie czyni z kogoś artysty, daje jedynie wiedzę o sztuce, dlatego konieczne jest nabycie cnoty sztuki, co wymaga — oprócz wiedzy — doświadczenia oraz ćwiczenia, bowiem „przez dobre budowanie są ludzie dobrymi budowniczymi, a przez złe — złymi. Bo gdyby tak nie było, nie trzeba by wcale nauczyciela, a każdy przychodziłby na świat mistrzem lub partaczem”. Wiedza, ćwiczenie i doświadczenie składają się na mądrość w sztuce, nie jest to jednak mądrość teoretyczna (sapientia), lecz mądrość praktyczna, czyli umiejętność dobrania takich przyczyn szczegółowych — tworzyw, czynności i narzędzi — które w sposób niezawodny

zaprowadzą do zamierzonego celu. Kto cel ów bezbłędnie osiąga, jest mistrzem w sztuce (*S. th.*, I, q. 79, a. 11, I–II, q. 55, a. 1, ad 4, II–II, q. 47).

Wieloraki jest zatem udział rozumu w sztuce. Jak mówi Tomasz, każdy artysta wytwarza „na swój obraz i podobieństwo” („omne agens agit sibi simile”), a największym podobieństwem (istotą) człowieka jest jego rozum. Jest on nieodzowny w fazie pomysłu (*conceptio*), czyli poczęcia formy wytworu (*forma artificiatum est ex conceptione artificis*); koncepcja ta jest przyczyną formalną dzieła i zasadą w procesie jego wytwarzania (*causa artificiatorum est principium operationis*). Intelpekt jest także obecny na etapie doboru właściwych środków (*electio*), kieruje wytwarzaniem (*executio*) i je reflektuje (*aestimatio consiliorum*). Jego rola koncepcyjno-doradcza realizuje się zawsze w perspektywie stosowności (*rectitudo*) względem celu. Jest to praca złożona i niełatwa. Arystoteles nieustannie podkreśla, że w sztuce rozumne pokierowanie (*recta ratio*) dokonuje się zawsze ze względu na „*factibile*”, to zaś jest w różnych sztukach różne, a niekiedy tak bogate, iż „uniemożliwia zastosowanie dowodzenia w sensie naukowym”. Sztuka porusza się w dziedzinie przypadłości, a w tej może być tak lub inaczej, dlatego nie we wszystkich sztukach stosuje się identyczne zasady-reguły: „celem sztuki lekarskiej jest zdrowie, celem sztuki budowania — okręt, a celem sztuki gospodarowania — bogactwo”. Skoro cele sztuk są różne, różnią się także właściwe dla nich zasady: „nie to samo jest słuszne w polityce i w poezji, i nie to samo w poezji, co w innych sztukach”; co więcej — nawet w poszczególnych sztukach trudno mówić o jakichś uniwersalnych regułach: „Nie ma jednej sztuki lekarskiej dla wszystkich istniejących stworzeń”, a „sami działający muszą się zawsze zastosować do danych okoliczności, jak to ma miejsce przy wykonywaniu sztuki lekarza czy sternika”. Byłoby lepiej, gdyby zasady wszystkich sztuk były ściśle określone, jak to ma miejsce np. w logice, która dyscyplinuje ludzkie myślenie i jest dzięki temu najbliższa nauce, ale w większości sztuk są one do tego stopnia niezdeterminowane, że zachodzi konieczność nieustannego namysłu i konsultacji (*E. nic.*, 1094 a, 1097 a, 1140 a, 1140 b, 1141 a; *Poet.*, 1060 b; *S. th.*, I, q. 47, a. 4, ad 2).

Sztuka jest więc cnotą rozumu praktycznego kierującą wytwarzaniem, a eksplikacja tej definicji wykazała, że sztuka jest powiązana ze światem natury, czerpie bowiem z niego tworzywo oraz działa celowo, ale zarazem przekracza ten świat, ponieważ wytwarza rzeczy, których w świecie nie ma, ale które — w przekonaniu człowieka — być powinny. Sztuka transcenduje świat przyrody i wespół z nauką, moralnością i religią tworzy świat kultury. Nasuwa się w związku z tym pytanie, jaki jest cel kultury i w jaki sposób realizuje go sztuka?

Jaka jest ostateczna racja istnienia sztuki? Bodaj pierwsze historyczne wyjaśnienie tego problemu spotkamy u poety Arystofanesa: „Czego nam brak, tego dostarcza nam naśladowanie”. Podobne tezy znajdziemy u filozofów Demokryta i Platona, a Arystoteles i Tomasz zgodnie stwierdzą, że sztuka naśladuje naturę i uzupełnia zastane w niej braki — „*ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit*” (*In Sent.*, IV 42, 2, 1, resp.). Zatem pojęcia: „*natura*”, „*brak*” oraz „*naśladowanie*” fundują filozoficzną teorię sztuki. Arystoteles buduje teorię natury na tle analizy budowy bytów materialnych, składających się na świat przyrody ożywionej i nieożywio-

nej, a gdy kontrastuje działanie „z natury” z działaniem sztuki, stwierdza, że naturą (φύσις [physis]) jest to, co tworzy koniecznie oraz samo z siebie. Każdy byt-konkret „składa się” m.in. z natury-formy substancjalnej (οὐσία [ousía]) i z materii (ὕλη [hyle]). Forma substancjalna jest w bycie tym, co z niego ujmujemy poznawczo, kiedy mówimy „koń”, „drzewo” czy „człowiek”; natura jest ujmowana w pojęciu ogólnym jako istota czegoś, a w bycie-konkrete jest zespołem koniecznych relacji sprawiających, że ów byt jest właśnie koniem, drzewem czy człowiekiem. Na tle tego odróżnienia Arystoteles odnotowuje, że proces powstawania bytu „z natury” polega na unifikacji formy substancjalnej z „pobudzającą” ją materią (pierwszą). Ta dynamiczna współzależność, uzależniona także od uwarunkowań zewnętrznych, może być powodem pojawienia się w bycie rozmaitych defektów, może prowadzić do niezrealizowania się w nim pełni rzeczywistości. Forma jest czynnikiem dynamicznym, kształtującym, jest podmiotem działania i celowości, natomiast materia jest składnikiem bytowym biernym, jest „możliwością dobra”, przyjmującą w siebie działanie formy. W procesie powstawania bytu forma napotyka na opór materii, a także wspomnianych okoliczności zewnętrznych, co może sprawić, że w bycie-konkrete pojawi się określony brak, czyli ontycznie rozumiane zło. Jest ono brakiem dobra przysługującego rzeczy na mocy jej natury, a „umiejszcawia się” w składnikach tzw. integrujących i doskonałościowych tej rzeczy (*Phys.*, 199 a; *S. th.*, I, q. 49, a. 1).

Braki bytowe są faktem zastanym przez człowieka w świecie, a ich poznanie dokonuje się na tle wiedzy o istocie (naturze) poznawanych rzeczy. Wiedza ta pozwala rozpoznać, co jest dla konkretnego bytu bezwzględnie lub względnie konieczne. Rozpoznanie braku daje sposobność jego eliminacji, a do tego konieczna jest sztuka. Zatem ostateczną racją istnienia sztuki, jej przyczyną celową, a zarazem tym, co usprawiedliwia jej obecność w życiu człowieka, jest fakt występowania braków-niedoskonałości bytowych. Gdyby natura urzeczywistniała wszystkie doskonałości bytowe, sztuka byłaby zbędna. Usuwanie braków jest zarazem doskonaleniem świata, bogaceniem świata o to, co konieczne bezwzględnie (np. pożywienie dla życia) lub względnie, czyli możliwe (np. taki lub inny sposób ubierania się) bądź prawdopodobne (np. sytuacja przedstawiona w fikcyjnym świecie literatury). Sztuka nie tylko doskonali to, co jest dziełem natury i co leży w zakresie możliwości jej działania, lecz także przekracza naturę, tworząc rzeczy, których natura nie jest w stanie urzeczywistnić, np. domu czy wiersza (*Phys.*, 199 a).

Powyższe wyjaśnienia każą zatrzymać się nad pojęciem naśladowania (μίμησις [mímesis], imitatio) i jego związku z pojęciem braku. Komentowana formuła — wyjaśniająca rację istnienia sztuki — stwierdza, że sztuka usuwa braki i naśladuje w tym naturę, ale suponuje także — co potwierdza doświadczenie — że sztuka transcenduje naturę, tworząc byty sztuczne, a to rodzi problem, czy tworząc takie byty, także naśladuje naturę.

W jaki sposób sztuka naśladuje naturę i co jest przez nią w naturze naśladowane? Wg Arystotelesa twórca ma pełne prawo korzystać z tego, co jest nieodzowne dla jego sztuki; jeśli jest np. poetą, wolno mu przedstawiać rzeczy zarówno realne, jednostkowo obecne w rzeczywistym świecie, jak i wytwory własnej fantazji, ucieleśniające obecne w świecie gatunki i rodzaje, bądź tworzące nowe ich odmiany, rzeczy piękne lub brzydkie, rzeczy empirycznie niemożliwe, lecz trafiające do przekonania. W każdym przypadku będzie on

jednocześnie naśladowcą i wytwórcą, bowiem kto naśladuje, ten coś tworzy, a jeśli tworzy, to zarazem naśladuje. Tworząc naśladowczo, dodaje do świata coś, co w jego — słusznym czy niesłusznym — przekonaniu jest w jakiejś mierze nieodzowne. Przekonanie to jest żywione przez twórcę, ponieważ jego sztuka wyrasta z jego wiedzy o realnym świecie i jest naśladowczą transformacją tej wiedzy w dzieło. Pośrednikiem pomiędzy naturą i sztuką jest wiedza, ta zaś porusza się w sferze tego, co konieczne, tego, co możliwe, i tego, co prawdopodobne. Kiedy Arystoteles wyjaśnia, w jaki sposób dochodzi do aktualizacji naśladowania, zauważa, że w człowieku jest obecna naturalna skłonność do naśladowania, dzięki której „różni się on od innych istot żywych [...] i przy jej pomocy zdobywa on swe pierwsze wiadomości” (*Poet.*, 1148 a). Wspomniana aktualizacja dokonuje się na dwóch poziomach bytowania człowieka, a dokładniej mówiąc, na dwóch genetycznie powiązanych ze sobą poziomach poznania jako sposobu bytowania, bowiem właśnie poznawcze (rozumne) bytowanie odróżnia człowieka „od innych istot żywych”. Arystoteles odróżnia od siebie „μίμησις” [mímesis] pierwotną (mimikrę), która jest rodzajem „reakcji dostosowawczej”, będącej następstwem pobudzenia przez realny świat władz poznawczych człowieka, od „μίμησις” zreflektowanej, która zaszczepia się na „μίμησις” naturalnej (spontanicznej), uprzedmiotawia ją i stosownie do kontekstu życiowego opracowuje i zużytkowuje. „Μίμησις” pierwotna nie jest jeszcze sztuką, jest jedynie stanem świadomego współbytowania człowieka z otaczającym go światem. O sztuce można mówić dopiero wtedy, gdy pojawi się naśladowanie zreflektowane, a pojawia się ono już na etapie metodycznego tworzenia pojęć (*In Meteor.*, 1, 1), a jego właściwym polem działania są konstrukcje pojęciowo-myślowe, które mogą przypominać realne układy rzeczy. Dzieło sztuki jest materializacją tych konstrukcji, ich ucieleśnieniem w określonym tworzywie. Skontrastowanie wytwórczości „z natury” i w sztuce ujawnia ich analogiczność: „Tak jak się wykonuje pewną rzecz świadomie, tak też powstają rzeczy z natury, i tak jak natura wytwarza pewną rzecz, tak też się ją tworzy świadomie” (*Phys.*, 199 a). Na kanwie tej tezy Tomasz stwierdził: „Posługując się materią artysta wytwarza tak, jak wytwarza natura”, a więc nie naśladuje jej w wytworze, w tym, co ona własną mocą wytwarza, lecz w sposobie jej działania. Czym się charakteryzuje działanie natury? Pierwszorzędnym atrybutem jej dynamizmu jest celowość. Sztuka dzieli tę właściwość wspólnie z naturą, zatem „μίμησις” w sztuce to jej celowość analogiczna do celowości natury. Jest to niezależne od tego, czy artysta „kopiuje” zastany świat, kiedy np. maluje portret, czy dodaje doń coś nowego, np. budując dom, czy też kiedy tworzy światy fikcyjne, ponieważ w każdym przypadku działa celowo, korzysta z tego, co jest zgodne z celem jego sztuki (*In Phys.*, VIII 2, 974; *In Polit.*, I 1; *S. th.*, I, q. 117, a. 1).

Natura i jej celowy dynamizm są bytowo pierwotne i wzorcowe dla sztuki, stanowią tym samym kryterium oceny celowości w sztuce. Ta ostatnia może wystąpić w roli współprzyczyny, kiedy wspomaga siły natury, współpracuje z nią, opierając się na jej prawach i prawidłowościach, np. w hodowli czy medycynie, lub jako przyczyna główna, która transponuje wspomniane prawa per analogiam i tworzy byty sztuczne; tak ma się np. pięść do maczugi czy ptak do samolotu lub człowiek do posągu. Chociaż natura nie zawsze zrealizuje swoje optimum, jej działanie jest konieczne, niezawodne (skuteczne) i ekonomiczne, nie tworzy braków (brak jest odstępstwem od natury) i ma zdolność samokorek-

ty. Wymienione przymioty celowości natury są ideałami działania na gruncie sztuki. Tomasz podkreślał, że sztuka uzupełnia braki, ale tam, gdzie one rzeczywiście występują („in illis in quibus natura deficit”), z czego wynika, że sztuka osiąga swój cel jedynie wtedy, kiedy eliminuje rzeczywisty, a nie pozorny brak. Tak właśnie działa natura. Sztuka jest formalnie (z istoty) przyporządkowana doskonaleniu natury, lecz nie zawsze realnie ją doskonalą, a często nawet pomnaża w niej braki. Działanie natury musi przewyciężyć opór materii oraz okoliczności towarzyszące powstawaniu bytu; analogicznie jest w sztuce, która zмага się z materią (tworzywem, narzędziami, czynnościami) i zewnętrznymi uwarunkowaniami procesu wytwarzania, ale także musi przewyciężyć opór wiedzy. Wiedza jest formą-naturą, zasadą działania w sztuce i od jej jakości (prawdziwości) zależy celowość tego działania. Rękojmą celowości w sztuce jest nie tylko zgodność wiedzy z realnym, materialnym światem, lecz także jej zgodność z celem ludzkiego życia. W związku z tym należy rozstrzygnąć, kim jest człowiek i jaki jest ostateczny cel jego życia.

Antropologiczny wątek teorii sztuki poszerza kontekst wyjaśniania faktu sztuki, rzuca światło na ostateczny cel sztuki. Celem tym jest: doskonalenie człowieka („omnes artes ordinantur ad hominis perfectionem”). Człowiek jest zwierzęciem rozumnym (ζῷον λογικόν [dzōon logikón], animal rationale), jest więc „z natury”, ale transcenduje naturę własną rozumnością i tworzy kulturę, czyli uprawia zastany świat oraz samego siebie. Do natury człowieka przynależą zatem i zwierzęcość, i rozumność, które artykułują się w porządku życia. Życie ludzkie składa się z trzech integralnie powiązanych porządków: biologicznego, psychicznego i duchowego, i ono właśnie jako całość jest celem ludzkiej działalności. Przejawia się to w istnieniu trzech zasadniczych rodzajów sztuk: doskonalących życie biologiczno-materialne (np. rolnictwo czy budownictwo); dyscyplinujących myślenie i działanie (np. logika czy ekonomika) oraz aktualizujących ducha ludzkiego (np. poezja czy muzyka). Szczególnie ważną rolę pełnią sztuki służące życiu psychiczno-duchowemu. Jak mówi Tomasz z Akwinu, człowiek jest bytem niedoskonałym, lecz jest to byt świadomy własnej niedoskonałości, podejmujący działania poznawcze, moralne i wytwórcze, dzięki którym nabywa cnót-sprawności budujących jego życie osobowe. Analiza pola rozumności ludzkiej pokazuje, że w zakresie życia osobowego mieszczą się: poznanie, miłość, wolność, podmiotowość wobec prawa, suwerenność bytowa oraz godność religijna. Wymienione rysy życia osobowego są „w możliwości do aktualizacji” i domagają się aktualizacji, bowiem: „Wszystko, co znajduje się w możliwości, jest brakiem dopóty, dopóki nie znajdzie się w akcji” (*S. th.*, I, q. 44, a. 4, III, q. 9). Właśnie sztuka aktualizuje poznanie i wolność, czyni z człowieka rozumny oraz wolny podmiot praw twórczych, aktualizuje miłość, bowiem jej dzieła są nie tylko obrazem ludzkiej wiedzy o świecie, ale także wyrazem (ekspresją) woli doskonalenia świata i naturalnej tęsknoty za czymś ostatecznie doskonałym. Wspomniane doskonalenie zależy do tego, co człowiek poznał i uznał za konieczne, jak określił ostateczny cel swojego życia. Od rozstrzygnięcia tej zasadniczej kwestii zależy oblicze jego kultury indywidualnej i społecznej (cywilizacji), a co za tym idzie — troska o sztukę.

Sztuka jest rozumną i celową wytwórczością, doskonalą zastany świat, jej dobrem-celem jest życie ludzkie; wnosi zmiany do świata przyrody i wspólnie



z nauką, religią oraz moralnością współtworzy kulturę, aktualizuje ducha ludzkiego i nadaje mu określoną jakość. Sztuka doskonali świat, zatem jej właściwym celem jest piękno, a ponieważ wyrasta z poznania i miłości, jest istotnie związana z prawdą, dobrem moralnym oraz religią.

Sztuka a rzeczywistość. Powiązanie sztuki z zastanym światem przyrody jest wielorakie. Natura jest przede wszystkim depozytariuszką celowości (sensowności) sztuki. Kryterium to rozciąga się od jednoznaczności do analogii metaforycznej, czyli wieloznaczności z intencją. Jednoznaczność obowiązuje np. w sztukach tzw. technicznych (rzemiosłach), wytwarzających narzędzia materialne, w których bezwzględne przestrzeganie praw natury jest koniecznym warunkiem ich celowości. Natura dostarcza sztuce tworzywa, a w tworzywie jest zawarte to, co jest konieczne dla realizacji zamierzonego przez nią celu. Konieczność ta jest wyznaczona przez prawa i prawidłowości (fizyczne, chemiczne, biologiczne) tworzywa lub przez jego określone własności, np. barwę, fakturę, zapach. Natura jest przyczyną materialną sztuki, wchodzi więc wraz ze swoimi prawami i własnościami w strukturę jej dzieł, a naruszenie jej autonomii owocuje rozminięciem się sztuki z jej celem, produkcją dzieł chybionych lub zwyrodniałych. Taka sztuka nie doskonali świata, lecz pomnaża w nim braki, nie służy człowiekowi, lecz zwraca się przeciwko niemu. Teza ta dotyczy także, choć *mutatis mutandis*, sztuk doskonalących życie duchowe człowieka. Natura-przyroda jest niszą życiową człowieka, w której jest on zakotwiczony swoim życiem biologicznym (wegetatywnym) i psychicznym (sensytywnym), ale wyrasta ponad nią życiem duchowo-osobowym, a życie to ma własne prawa i prawidłowości; żyjąc, człowiek rozpoznaje własną naturę i ostateczny cel swojego bytowania, aby z tej perspektywy „humanizować” życie wegetatywno-sensytywne, aktualizować życie osobowe i proporcjonalnie wyrażać je w poezji, muzyce czy malarstwie. Dokonuje się to za pośrednictwem znaków materialnych naturalnych, zapożyczonych z realnego świata, i sztucznych, wytworzonych przez człowieka w ramach określonego kodu kulturowego. W tego rodzaju sztukach człowiek jest najbardziej twórczy, ma przed sobą ogromny zasób możliwości doboru środków komunikowania i ekspresji, ale — co należy podkreślić — jego twórczość jest celowa. Poeta nie zrywa z naturą-przyrodą, jest jako człowiek „naturą rozumną” (*individua substantia rationalis naturae*), a istotą jego rozumności jest życie osobowe, które — jak uważa Tomasz z Akwinu — jest czymś najdoskonalszym w całej naturze (*persona est perfectissimum in tota natura*). Życie osobowe urzeczywistnia się w odniesieniu do celu ostatecznego życia człowieka. Cel ten jest zwornikiem wszystkich porządków i kresem wszystkiego, zatem z konieczności jest także osnową i żywiołem sztuk służących bezpośrednio duchowi ludzkiemu. Ich oblicze zależy od natury tego celu i suponowanych możliwości jego osiągnięcia oraz od osobowości człowieka-artysty i kanonów (praw) twórczych jego sztuki. Kanony te i związane z nimi środki artystyczne (metafory) są wielorodne, a często niejednoznaczne, lecz ich dobór i układ jest zawsze kierowany intencją, czyli celowy.

Sztuka a prawda. Skoro istotnym rysem sztuki jest jej celowość, zawierająca się w jej formie, a forma ta wyrasta z wiedzy — sztuka musi być powiązana z prawdą. Wiedza jest przecież albo prawdziwa, albo fałszywa. Ponadto doświadczenie poucza, że nie wszystkie wytwory człowieka doskonałą

świat, a niektóre z nich pomnażają w nim zło. Dzieło sztuki jest obrazem wiedzy, a więc również ucieleśnieniem jej prawdziwości lub fałszywości. Związek sztuki z prawdą jest niezaprzeczalny, a należy wyróżnić jego 3 następujące wymiary: podmiotowo-poznawczy, artystyczny oraz logiczny. Wymiar podmiotowo-poznawczy realizuje się w poznaniu twórczo-artystycznym oraz w poznaniu odtwórczym, które jest udziałem miłośnika sztuki. Aspekt ten jest szczególnie bogaty w przypadku dzieł sztuki literackiej, dramatycznej czy filmowej, ponieważ przedstawione w nich światy fikcyjne są w znacznym stopniu nasycone treściami, które podlegają kwalifikacji pod kątem prawdy. Światy te są analogonami świata realnego, a wspomniane treści manifestują się w poglądach i postawach przedstawionych w nich bohaterów. Wnosi je do dzieła artysta, twórca tych światów, a obrazują one jego wiedzę o świecie i są formą osądu świata, przechodzą przez filtr osobowości ich twórcy i dlatego wyciska się na nich piętno tej osobowości. W takiej postaci zastaje wspomniane treści, poznaje je i ocenia miłośnik sztuki, a jego stosunek do nich i suponowanych przez nie prawd jest uwarunkowany posiadaną wiedzą i uposażeniem osobowościowym. Ważne jest jednak to, że sam fakt żywego obcowania z nimi poszerza jego subiektywne doświadczenie o określony obiektywny, przedmiotowo dany układ rzeczy, który jest skonstruowany wg relacji prawdziwościowych koniecznych, możliwych lub prawdopodobnych (*Poet.*, 1445 a, 1451 a, 1488 b; *Rhet.*, 1371 b). Poznanie losów Antygony, Hamleta czy Wołodyjowskiego bogaci doświadczenie miłośnika sztuki, poszerza jego horyzont rozumienia świata i człowieka, bowiem sytuacje życiowe i decyzje przywołanych fikcyjnych postaci mają charakter paradygmataczny, czyli graniczny i uniwersalny dla rodzaju ludzkiego, przyporządkowany prawdzie o człowieku.

Z powyższym wymiarem prawdziwości sztuki wiąże się ściśle pojęcie prawdy tzw. artystycznej. Określa się ją jako zgodność dzieła z jego formą-koncepcją bądź jako doskonałe ucieleśnienie formy sztuki w jej dziele. Wspomniana zgodność-doskonałość zachodzi wtedy, kiedy dzieło sztuki realizuje niezawodnie nadane mu funkcje, np. kiedy okręt pływa lub kiedy fikcja literacka wywołuje iluzję, czyli złudzenie obcowania z realną rzeczywistością. Dzieło fałszywe artystycznie nie osiąga właściwego dla rodzaju związanej z nim sztuki celu, czego przyczyną może być nieumiejętność wykonania bądź błędność jego koncepcji. Arystoteles powiedziałby, że w obu przypadkach człowiekowi „zabrakło sztuki”: skonstruowania idei-planu i jej umiejętnego ucieleśnienia w tworzywie. Znane są jednak takie przypadki, kiedy wytwór sztuki osiąga zamierzony cel, a więc jest prawdziwy artystycznie, lecz zamiast doskonalić świat, pomnaża w nim braki. Za przykład niech posłuży obóz masowej zagłady: zbudowano go, gdyż wg jego twórców świat był „skażony” zbyt dużą ilością „podludzi”; narzędzie to miało ów „brak” skutecznie eliminować, dlatego doskonalono jego aspekt „artystyczny”. W podanym realnym przykładzie idea-forma dzieła jest zgodna z dziełem, ale dzieło jest fałszywe w logicznym (epistemicznym) sensie fałszu, ponieważ fałszywa jest leżąca u jego podstaw wizja świata i człowieka. Sztuka transcenduje własną autonomię w swoich wytworach, ingeruje w zewnętrzną wobec niej rzeczywistość, wnosi do niej realne zmiany. Pomnaża braki nie tylko za sprawą błędu i fałszu artystycznego, kiedy jej wytwory są nieudane, lecz przede wszystkim wtedy, kiedy tworzy dzieła udane (prawdziwe) artystycznie, lecz wyrasta z fałszywej wiedzy o świecie i ostatecznym celu życia

ludzkiego jako ludzkiego. Wiedza prawdziwa jest rękonią celowego działania, kiedy jest ona fałszywa, fałszywość jest dziedziczona przez ludzkie czynności i wytwory. W tym miejscu sztuka spotyka się z prawdą rozumianą klasycznie — jako „*adaequatio intellectus et rei*”, a zależność ta dotyczy wszelkiej sztuki.

Sztuka a dobro moralne. Związek sztuki z dobrem moralnym jest także bezsporny i niebezpośredni, a jego naczelné wątki dotyczą: obecności moralności w sztuce; jej relacji do sztuki oraz roli sztuki w życiu moralnym człowieka. Życie moralne człowieka jest naczelnym tematem sztuk służących duchowi ludzkiemu, w związku z czym pojawia się problem granic wolności artystycznej w obrazowaniu zła moralnego oraz kwestia tzw. moralizowania w sztuce, czyli wykorzystywania jej jako instrumentu propagującego jakiś system zasad etycznych. Na gruncie klasycznej teorii sztuki podkreśla się, że artysta jest zobligowany do wykorzystania wszystkiego, co służy dobru jego sztuki, że dopuszczalne jest nawet odstępstwo od świadectwa naturalnego doświadczenia czy zasad sztuki, tzw. *licentia poetica*, ale obowiązuje go także przestrzeganie reguły stosowności (*rectitudo*) użytych środków i sposobów względem jej celu, a cel ten przekracza autonomię sztuki. Sztuka i moralność należą do sfery rozumu praktycznego, ale różnią się celem: celem sztuki jako sztuki jest dobro dzieła (*bonum operis*), moralności zaś — dobro działającego (*bonum operantis*), jednak sztuka jako cnota-doskonałość jest wkalkulowana w cel życia ludzkiego, jakim jest dobro tego życia, dobro podlegające moralności-roztropności (*prudencia*). Skoro moralność zawiaduje całością życia, a ostateczną racją istnienia sztuki jest doskonalenie życia, sztuka podlega osądowi moralnemu zarówno w zakresie przyjętych celów, jak i użytych środków i sposobów ich realizacji (*S. th.*, I–II, q. 57, a. 5, ad 2). W sztuce mają miejsce 2 rodzaje uchybień moralnych: kiedy artysta wykona dzieło nieudane i rozminie się z celem sztuki lub kiedy świadomie zaplanuje wykonanie dzieła, którego nie można użyć bez naruszenia moralności. Uchybienie sztuce jest niemoralne wobec samej sztuki, a czyn taki obciąża artystę jako artystę, natomiast kiedy dzieło pomnaża zło w świecie, odpowiedzialność moralną ponosi artysta jako człowiek, a dzieło takie jest niemoralne (tamże, q. 21, a. 2, ad 2). Wolność w sztuce jest zatem nierozzerwalnie związana z odpowiedzialnością. Artysta, przyczyna sprawcza sztuki, oraz użytkownik i miłośnik sztuki powinni wiedzieć, czym sztuka jest i jaka jest ostateczna racja jej obecności w życiu człowieka, wiedza ta jest bowiem ważnym warunkiem jej odpowiedzialnego uprawiania i użytkowania. Dlatego istotnym zadaniem kultury jest poznawcze i moralne doskonalenie człowieka, ostatecznie bowiem sztuka będzie taka, jaki będzie człowiek (tamże, II–II, q. 47, a. 4).

Sztuka a piękno. Sztuka uzupełnia braki, realizuje w świecie doskonałość, czyli piękno. Teza ta dotyczy wszelkiej sztuki. Analogicznie jak w przypadku prawdy i dobra, piękno przejawia się w sztuce na 3 sposoby: jako piękno tego, co wykonane (przedstawione); jako piękno sposobu wykonania, czyli piękno artystyczne; jako piękno rzeczywiste: kiedy dzieło realnie bogaci świat i jest w kulturze kanoniczne. Piękno w pierwszym z wyróżnionych aspektów polega na zgodności-harmonii wytworu (tego, co w nim przedstawione) z władzami człowieka. Poznawany przedmiot wzbudza upodobanie (*visum placet*), tak zaspokajają pożądanie (*quietetur appetitus*), że podoba się samo jego poznawanie („*cuius ipsa apprehensio placet*”, tamże, I, q. 54, a. 1, I–II, q. 27, a. 1, ad 3),

a podoba się nie z racji samego podobania, lecz dlatego że to on jest piękny, że ma takie własności, które wzbudzają upodobanie (*In De divinis nominibus*, 4, 10, 439). Piękno jest wielorakie, ma charakter zmysłowy (estetyczny) i duchowy, dlatego w jego poznanie są zaangażowane wszystkie władze poznawcze człowieka. Sztuka może przedstawiać rzeczy zmysłowo i duchowo brzydkie, ale musi czynić to pięknie. W takim przypadku przedmiotem podziwu nie jest rzecz przedstawiona, lecz sposób jej przedstawienia, czyli piękno artystyczne (*S. th.*, I, q. 39, a. 8). Zaprzeczeniem tego rodzaju piękna jest brzydota artystyczna, czyli brak sztuki jako umiejętności realizowania idei-pomysłu w dziele. Trzeci z wymienionych aspektów piękna w sztuce — piękno rzeczywiste — wskazuje na jej związek z realnym światem. Nośnikami tego piękna są arcydzieła: dzieła wiążące człowieka z celem jego życia, dzieła wzorcowe i uniwersalnie ważne, bez których kultura byłaby uboższa. Ich piękno jest syntezą prawdy i dobra, blaskiem zgodności pomiędzy koncepcją dzieła a jego dobrem-celem, którym jest życie ludzkie.

Każdy wytwór człowieka jest faktem kulturowym, lecz nie każdy jest zarazem kulturotwórczym, czyli rzeczywiście doskonalącym świat. Rozmijają się ze światem dzieła nieudane artystycznie, a zwł. dzieła artystycznie doskonałe, lecz wyrastające z fałszu poznawczego. Te drugie pięknem artystycznym budzą upodobanie poznawcze, ale pomnażają braki. Tę osobliwość starożytni Grecy wyrazili w metaforze „syreniego śpiewu” piękna, dostrzegali bowiem, że piękno jest tym aspektem bytu, który jest w stanie wytworzyć pozór (iluzję) pełni bytowej poznawanego konkretnego. Pozór ten jest siłą sztuki, ale zarazem znakiem jej dwuznaczności, ponieważ piękno artystyczne wywołujące iluzję rzeczywistości zrównuje fikcję z realnym światem, a jeśli u podstaw fikcji leży fałsz poznawczy, dzieło zafałszowuje realny świat i zwodzi użytkownika. Piękno (prawda, dobro) artystyczne, czyli doskonała realizacja koncepcji dzieła, jest koniecznym warunkiem sztuki jako sztuki, lecz samo z siebie nie gwarantuje realizacji piękna (prawdy, dobra) rzeczywistego sztuki: doskonalenia natury. Sztuka wyrasta z realnego świata i powraca do niego poprzez własne wytwory, te zaś są obrazem ludzkiej wiedzy o świecie oraz wyrazem (ekspresją) miłości do świata, woli jego doskonalenia.

Dlaczego człowiek tworzy i wg jakich kryteriów? Sztuka usuwa braki, czyli doskonali świat, wprowadza do świata piękno, a więc w jakimś podstawowym sensie jest niezgodą człowieka na brak-brzydotę, jest wyrazem afirmacji pełni bytowej. Synonimem pełni bytowej jest piękno. Piękno jest tym, co wzbudza upodobanie (*visum placet*), samo zaś upodobanie jest znakiem doskonałości poznawanej rzeczy, to ona bowiem jest piękna, oraz stanem doskonałości-jedności władz poznawczych i pożądanymi człowieka: piękny jest stan upodobania-kontemplacji. Sztuka tworzy na tle świata, naśladuje jego celowość, która przenika całą rzeczywistość i artykułuje się w bytach-konkretach. Zrealizowana celowość w bycie-konkrete jest miarą jego piękna; odstępstwo od niej jest brakiem. Tradycja poszukiwała obiektywnych kryteriów piękna — takich, które wyjaśniałyby, co — i dlaczego — sprawia, że byt-konkret wzbudza upodobanie, i które można by potraktować jako uniwersalny probierz piękna w sztuce, jako motyw twórczości oraz miarę jej celowości. Zdaniem Tomasza, który podsumowuje ustalenia tradycji, „Piękno wymaga spełnienia trzech warunków: pierwszym jest pełnia, czyli doskonałość rzeczy, to bowiem, co posiada braki, jest

brzydkie; drugi warunek to właściwa proporcja czyli harmonia; trzecim zaś jest blask [...]” (*S. th.*, I, q. 39, a. 8). Tomasz uściśla, że chodzi o pełnię, proporcję czy blask stosowne dla danego rodzaju i gatunku, że piękne w bycie-konkrete jest to, co jest zgodne z jego naturą (*quod convenit naturae rei*). Piękno tego bytu jest jego pięknem, jest pięknem relacyjnym, gdyż wszystkie jego treści są zintegrowane i zharmonizowane przez jego formę-naturę (*forma rei est decor eius*). Piękno jest zawsze jakieś i czyjeś, dlatego orzekamy je różnoznaczenie, czyli analogicznie (tamże, q. 49, I-II, q. 54, a. 1; *In Sent.*, III 23, 3, 1; *In E. nic.*, IV 8, 738). Forma jest depozytariuszką piękna, ale piękna będzie tyle, ile form (rodzajów i gatunków) i ile udanych połączeń formy z materią, czyli tego, co celowe, z tym, co konieczne w ramach określonego rodzaju i gatunku. Analogicznie jest w sztuce. Jest ona naśladowaniem celowości natury, a więc dobór kanonów twórczych będzie podyktowany zamierzonym przez nią celem i będzie się rozciągał od jednoznaczności — tam, gdzie sztuka dyscyplinuje myślenie i działanie — do metafory, czyli wieloznaczności z intencją, np. w poezji, która aktualizuje życie osobowe człowieka.

Byt lub stan bytowy, który nie spełnia podanych przez Tomasza warunków piękna, a przez to nie podoba się, jest polem działania dla sztuki. Brakuje w nim pełni i proporcji przysługujących mu na mocy jego natury. Jednak byt „wybrakowany” nie przestaje być bytem, jest brzydki kategorialnie, ale jest (istnieje) i jest jakiś (w sobie określony). Braki bytowe są wtórne wobec samego bytu, w nim samym nie występują żadne braki, bowiem na jego bytowość składają się istnienie i istota (akt-możliwość, forma-materia, substancja-przypadłość). Są to jego pierwsze, przedkategorialne doskonałości i jednocześnie racje-warunki pierwotnego pięknościowego „visio”. Piękny transcendentally jest każdy byt, gdyż każdy swą bytowością aktualizuje władze poznawcze i pożądarkowe człowieka, czyli swoim istnieniem i treściowym uposażeniem wyprowadza je z możliwości do aktu, „usuwa” z nich brak poznania i miłości, „wypełnia” je sobą i sobie przyporządkowuje. Inaczej mówiąc, wszystko, co wzbudzi pierwotne „visio”, bierze się z bytu, ponieważ to on jest pierwotnie inteligibilny (poznawalny) i amabilny (pożądalny): byt jest prawdą i dlatego człowiek poznaje i orzeka prawdziwie, czyli zgodnie z bytem; byt jest dobrem i dlatego człowiek pożąda, co wyzwala jego działanie; byt jest pięknem, czyli syntezą prawdy i dobra, i dlatego człowiek podziwia. Wspomniane „visio” leży u podstaw spontanicznego, lecz świadomego życia człowieka, w nim dokonuje się poznawczo-afirmatywna mimeza celowości bytu, dlatego człowiek poznaje i działa — postępuje i wytwarza — transcendentally przyporządkowany do bytu jako prawdy-dobra-piękna. Byt wyzwala ludzkie poznanie i działanie, jest bowiem pochodny od intelektu i woli Absolutu, który jest racją (przyczyną) istnienia bytu i obecnej w nim celowości. Tę celowość, przejawiającą się w transcendentally i kategorialnym wymiarze bytowania, człowiek poznaje i przekłada na własne działania kulturowe. W porządku transcendentally dokonuje się spontaniczna interioryzacja rzeczywistości, jej upodmiotowienie w człowieku, ale ponieważ jej bogactwo przekracza pojemność poznawczą władz ludzkich, człowiek stoi przed koniecznością zorganizowania poznania na miarę własnych możliwości poznawczych, zawężenia zakresu treści bytowych pod kątem własnej natury. Naturą tą jest rozumność, a jej największym podobieństwem są formy bytów-konkretów. Ich poznanie równa się uprzedmiotowieniu i zdystansowaniu świata, równa się po-

stawieniu człowieka na tle i naprzeciwko świata. Na tej zreflektowanej osi poznawczej człowiek zawiesza swoje działanie, czyli postępowanie i wytwarzanie. O ile więc w porządku transcendentálním byt aktualizuje poznanie i miłość oraz jest nieustannie u podstaw świadomego życia człowieka, przyporządkowując je do własnej celowości, o tyle w porządku kategoryjnym ma miejsce ruch zwrotny: od człowieka ku rzeczywistości, a więc zachodzi „upodobnienie” świata do człowieka. Owocem tego „upodobnienia” są pojęcia ogólne, które kategoryalizują rzeczywistość, uchwytyją poznawczo celowość obecną w poszczególnych rodzajach i gatunkach. Sztuka rodzi się na tle poznania refleksyjnego, kiedy człowiek uprzedmiotowi same pojęcia, a następnie ich zakresy i treści podda operacji podziału i łączenia (*divisio et compositio*) wg konieczności, możliwości i prawdopodobieństwa. Jest to czynność celowa (*mimetyczna*), tworząca nowe pojęcia-idee, przyczyny wzorcze działania wytwórczego, np. krzesło, pieśń, Pegaz. Człowiek spełnia się w niej jako podmiot praw twórczych, kanonów piękna, które można wynajdywać dla samej radości autonomicznego tworzenia, wśród których istotne są te, które przyczyniają się do realnego ubogacenia ich twórcy.

Sztuka a religia. Analiza struktury osobowej człowieka odkrywa, że jednym z istotnych składników życia osobowego jest religijność, w której najbardziej manifestuje się transcendencja człowieka nad światem. Religijność jest możliwością, jest człowiekowi „zadana”, a więc wymaga aktualizacji i ideowej (treściowej) konkretyzacji. Proces ten dokonuje się przy znaczącym udziale kultury i cywilizacji, w ramach której rodzi się i wzrasta konkretny człowiek, zatem od ich jakości zależy jakość osobowego życia człowieka. Jedną z kluczowych dziedzin kultury jest religia, której doktryna (nauka) rozstrzyga kwestię ostatecznego celu-przeznaczenia człowieka. Spotkanie się naturalnej religijności z określoną religią jest racją aktu wiary, aktu egzystencjalnej akceptacji treści i przesłania antropologicznego zawartego w doktrynie religijnej. Akt wiary — *credo* — nadaje sens ludzkiemu życiu, wpływa na życie moralne i sztukę, łączy sztukę z wyznawaną religią. Czym jest sztuka tzw. religijna? Jest to sztuka, która bezpośrednio lub pośrednio uczestniczy w kulcie w sposób zgodny z doktryną danej religii. Uczestniczyć może w postaci budowli sakralnych, formy (dyscypliny) kultu oraz dzieł-pośredników sprawowania kultu, także obrazów malarskich i rzeźb, a więc dzieł, które w sposób artystyczny przedstawiają treści religijne. W religiach monoteistycznych toczy się spór o to, czy można — i jak należy — obrazować wspomniane treści. Zwolennicy tzw. ikonoklazmu wykluczają z zakresu mediów kultu religijnego dzieła przedstawiające przedmiot kultu — Boga, ponieważ — jak argumentują — niemożliwe jest zobrazowanie w materii tego, co jest z istoty duchowe, a ponadto, kult obrazów (*ikonofilia*) grozi herezją bałwochwalstwa (*ikonolatrii*). Argumenty te spotykamy w teologii judaizmu, islamu, a w chrześcijaństwie — protestantyzmu. Przeciwnicy ikonoklazmu sięgają do argumentacji teologicznej oraz filozoficznej. Teologowie chrześcijańscy głoszą, że za obrazowaniem treści religijnych przemawiają 2 argumenty obecne w Piśmie Świętym, a mianowicie, fakt stworzenia człowieka „na obraz i podobieństwo” Boga oraz fakt wcielenia Boga w Chrystusie. Argument pierwszy suponuje, że pomiędzy Stwórcą człowieka a człowiekiem zachodzi pewnego rodzaju podobieństwo, które jest przeciwieństwem istotnym rysem obrazu. Natomiast fakt wcielenia otwiera przed człowiekiem ważny horyzont poznawczy: człowiek

poznał Boga zmysłami, w sposób naturalny. Negacja obu argumentów równałaby się odrzuceniu autorytetu Pisma Świętego i uderzeniu w podstawy wiary chrześcijańskiej. Na kanwie tej konstatacji zwrócono uwagę na poznawczo-praktyczny wymiar religii, dotyczący organizacji kultu oraz zgodnych z naturą bytu ludzkiego sposobów przekazywania treści wiary. Zobrazowanie tych treści nie narusza istoty objawienia chrześcijańskiego, a nawet jest nieodzowne, ponieważ człowiek składa się z duszy i ciała (argument antropologiczny), poznaje w związku z tym zmysłowo-intelektualnie (argument teoriopoznawczy), zatem obraz jest w zgodzie z naturą jego bytu i poznania, chroni poznanie religijne przed angelizacją, czyli skażeniem gnozą. W sztuce religijnej, jak w każdej sztuce, obowiązuje reguła stosowności (*rectitudo*): treści wiary należy przedstawiać zgodnie z ich naturą (godnością), a środki artystyczne dobierać stosownie do zdolności poznawczych człowieka (*S. th.*, I, q. 1, a. 10, I-II, q. 101, a. 2, II-II, q. 84, a. 2, ad 3, q. 81, a. 7). Tomasz z Akwinu wymienia jeszcze jeden warunek, który powinien być bezwzględnie spełniony przez artystę: artysta stoi przed powinnością posiadania wiedzy dotyczącej religii, której treści chce obrazować; brak takiej wiedzy naraża jego sztukę na błąd niestosowności i prowadzi do zabobonu i bałwochwalstwa (tamże, II-II, q. 93, a. 1, q. 94, a. 4, q. 96, a. 1).

Inny ważny problem dotyczący zwł. sztuki religijnej, ale także wszelkiej sztuki, wiąże się z pytaniem o jej funkcje poznawcze. Czego świadectwem jest obraz przedstawiający treści religijne? Wg Tomasza, „obraz oznacza to, co pochodzi od drugiego jako jego wzoru”. Oprócz pojęcia wzoru i podobieństwa należy przywołać pojęcie referencji (odnoszenia się) obrazu, która będzie zależać od rodzaju zawartego w nim podobieństwa, to zaś może być przynajmniej następujące: „podobieństwo co do gatunku: tak jak obraz króla widnieje w jego synu, lub przynajmniej podobieństwo co do jakiejś cechy właściwej gatunkowi, a zwłaszcza co do kształtu (figury): tak jak się potocznie mówi, że obraz człowieka jest w miedzi” (tamże, I, q. 35, a. 1, ad 1, q. 93, a. 2). W człowieku jest podobieństwo Boga, wywodzi się ono z Boga jako Prawzoru, ale jest to podobieństwo niedoskonałe: „na obraz”. I to podobieństwo jest właśnie tematem sztuki religijnej, a jest nim analogiczna wspólnota życia osobowego Boga i człowieka, wspólnota poznania, miłości, wolności, podmiotowości, suwerenności. Wyraża się ona w człowieku w transcendowaniu ku pełni bytowej, w aktualizacji własnego życia osobowego w nauce, moralności i sztuce. Zwornikiem transcendowania ku doskonałości jest religia, która określa cel ostateczny życia człowieka i porządkuje jego naturalny i osobowy dynamizm pod kątem tego celu. Dlatego wszelka sztuka jest religijna w bardziej podstawowym sensie, gdyż jest obrazem i podobieństwem jej twórcy do Boga-Absolutu.

**Spór o teorię sztuki.** F. sztuki a kompetencje nauk szczegółowych o sztuce. F. jest nauką wyjaśniającą zastany, realnie istniejący świat; czyni to wskazując na ostateczne przyczyny (racje) jego istnienia i budowy. Podmiotowym skutkiem f. jest rozumienie świata, człowieka i jego poczynąń kulturowych. Sztuka jest jednym ze składników realnego świata, jest związana z człowiekiem jako jedna z form jego rozumnego (celowego) bytowania i pełni w jego życiu określone funkcje. Warunkiem rozumienia sztuki jest rozumienie świata oraz człowieka, z czego wynika, że f. bytu (metafizyka) oraz f. człowieka (antropologia) poprzedzają logicznie (poznawczo) f. sztuki. Ta ostatnia jest tzw.

partykularyzacją metafizyki i antropologii, jest filozoficzną teorią wyróżnionej kategorii bytu, której przedmiotem jest byt-sztuka, a racją tego wyróżnienia jest doniosłość sztuki w relacji do innych bytów: człowieka i jego kultury oraz przyrody. F. sztuki wyjaśnia istotę bytu-sztuki, wskazuje na jej przyczynę sprawczą i celową oraz powiązania sztuki ze światem przyrody i kultury. Zachowuje więc charakter wyjaśniania ostatecznościowego, a jako metafizyka szczegółowa, zakłada w sposób heurystyczny (a nie dedukcyjny) tezy metafizyki ogólnej i metafizyk szczegółowych: człowieka, poznania, moralności, religii. Sztuką zajmują się także nauki szczegółowe: przyrodnicze, humanistyczne — historyczne i filologiczne — oraz społeczne, np. socjologia, psychologia, pedagogika. Łączy je wspólny empiryczny punkt wyjścia, czyli badanie faktycznie zaistniałych procesów twórczych powstałych dzieł i ich rozmaitych uwarunkowań (np. poznawczych, osobowościowych, społecznych, historycznych, religijnych) oraz ich wpływu na człowieka. Wymienione nauki wyjaśniają sztukę, ale jest to wiedza, która powstaje bądź jako rezultat uogólnienia jednostkowych danych empirycznych, bądź — jak w naukach humanistycznych — jako owoc opisu, interpretacji oraz oceny, które są pokierowane wiedzą oraz uzasadnione ostatecznościowo, a więc z przywołaniem (świadomym lub nieświadomym) xfilozoficznej wizji świata i człowieka. Nauki te badają sztukę w aspekcie jej „jak?\": jak powstaje? jak jest uwarunkowana? jak oddziałuje na życie ludzkie? Z badanych przez nie faktów oraz z ich własnych uogólnień i ekstrapolacji czy interpretacji nie wynika nic wiążącego dla f. sztuki, ponieważ fakty i ich uogólnienia czy interpretacje same suponują właściwe lub niewłaściwe rozumienie sztuki, mogą więc jedynie posłużyć jako ilustracja słuszności twierdzeń filozoficznych. Wyrażenie „teoria sztuki” bywa również wiązane z krytyką artystyczną i manifestami samych artystów. Krytyka artystyczna informuje o aktualnych wydarzeniach w sztuce i poniekąd „na gorąco” reaguje na to, co w niej nowe i doniosłe. Jest ona sztuką interpretacji, ale interpretacja nie dokonuje się przypadkowo, lecz jest — jak każda sztuka — pokierowana przez wiedzę dotyczącą natury przedmiotu interpretacji; prawdziwość tej wiedzy jest gwarancją trafności interpretacji i słuszności preferowanych ocen. Z kolei artysta rozumie przez „teorię sztuki” własne, zadeklarowane w manifestach rozumienie sztuki, czyli jej kanon-miarę. Wizja ta jest formułowana okazjonalnie, w języku metaforycznym, podlega na ogół modyfikacjom, dlatego wymaga racjonalizacji na gruncie poznania humanistycznego. Nauki humanistyczne pełnią ogromnie ważną funkcję poznawczą, ponieważ na ich gruncie rozstrzyga się, który z faktów kulturowych jest zarazem faktem kulturotwórczym, czyli arcydziełem. Ich przedmiotem jest także dorobek człowieka w sztuce, dorobek ujmowany w bogatym, niekiedy dramatycznym kontekście życia konkretnego artysty. Kontekst ten należy wszechstronnie i bezstronnie zrekonstruować, ale należy także sprawiedliwie ocenić artystyczny oraz ideowy (humanistyczny) wymiar wyrosłych z niego dzieł. Ocena taka zakłada przywołanie filozoficznej wiedzy o świecie, człowieku i sensie jego życia, a także znajomość zagadnień teorii sztuki.

Jaka f. sztuki? Historie i monografie wymieniają dziesiątki, jeśli nie setki konkurujących ze sobą filozoficznych teorii sztuki. Ten stan rzeczy sprzyja relatywizmowi, który występuje w szacie tzw. pluralizmu teoretycznego, głoszącego równoprawność poznawczą wszelkich wyjaśnień sztuki bądź tzw.



antyesencjalizmu, domagającego się eliminacji ujęć teoretycznych na rzecz deskrypcji faktów w sztuce lub ekspresji postawy wobec sztuki. Głosi się, że rozmaite definicje i teorie sztuki jedynie aspektywnie dotyczą bogatego, dynamicznego i wymykającego się pojęciowej petryfikacji fenomenu sztuki, a uznanie którejs z nich za teorię oddającą jej sprawiedliwość prowadzi do aprioryzmu, nieliczenia się z samą sztuką, a ostatecznie do hamowania jej rozwoju. Stanowisko to jest błędne, ujmuje powierzchownie zarówno dzieje teorii sztuki, jak i sam problem teorii sztuki. Istnieją 3 teorie sztuki, które wyrastają z trzech zmagających się ze sobą od gr. starożytności nurtów filozoficznych: statyzm ontologiczny, mobilizm lub wariabilizm ontologiczny, realistyczna (dorzeczna) metafizyka bytu.

F. realistyczna leży u podstaw teorii sztuki tzw. prywatywnej, wg której sztuka jest racjonalną (celową) wytwórczością, a ostateczną racją jej istnienia jest usuwanie braków (*privatio* — brak), czyli doskonalenie zastanego świata. Jest ona wyrazem woli doskonalenia świata, wyrazem naturalnej miłości do dobra i piękna, ale jest także obrazem ludzkiej wiedzy o świecie i celu ostatecznym życia człowieka, zatem jej celowość zależy od jakości (prawdziwości) tej wiedzy. Sztuka wyrastająca z fałszu poznawczego pomnaża braki w świecie. Natomiast mobilizm i statyzm reprezentują f. tzw. krytyczną (epistemiczną), w której punktem wyjścia f. jest krytyka poznania ludzkiego w jego roszczeniu do prawdy. F. krytyczna odrzuca naturalny realizm poznawczy człowieka i poszukuje metody gwarantującej pozyskanie wiedzy tzw. źródłowej, oczyszczonej z naiwnego realizmu i ujmującej bezpośrednio byt sam w sobie. Owocem tego podejścia (*modus sciendi ante scientiam*) są dwie przeciwstawne koncepcje wartościowego (źródłowego) poznania: racjonalistyczna oraz irracjonalistyczna. Racjonalizm głosi, że źródłem prawomocnej wiedzy o bycie jest autonomiczny rozum, który dociera do bytu dzięki metodom oglądu noetyczno-ejdetycznego lub analizy spekulatywno-konstrukcyjnej. Jego odpowiednikiem w ontologii (teorii bytu) jest statyzm: byt to idea-tożsamość-niesprzeczność (Parmenides, Platon). Zgodnie z irracjonalizmem, źródłem (organem) wiedzy o prawdziwym bycie jest akt woli (woluntaryzm), uczucie (emotywizm), pozarozumowa intuicja (intuicjonizm), akt „wiary” (fideizm), zmysły (sensualizm) czy osobowość twórcza (ekspresjonizm), a jego odpowiednikiem w ontologii jest mobilizm lub wariabilizm: byt to ruch-zmiana-nieokreśloność (Heraklit, Anaksymander). Obie f. wprowadzają dualizm teoriopoznawczy (*ἐπιστήμη — δόξα* [episteme — doksa]), a w konsekwencji — dualizm ontologiczny: kosmos składa się z dwóch odrębnych światów — świata prawdziwego oraz świata pozoru-cienia. Dualizm niesie ze sobą w sposób wręcz mechaniczny ogromne konsekwencje dla sposobu postawienia problemu człowieka i celu jego kultury, a zwł. sztuki. Otóż z racjonalizmu i statyzmu rodzi się cywilizacyjny totalitaryzm i kulturowy uniformizm, które na gruncie problemu sztuki wyrażą się w teorii sztuki tzw. ejdetycznej (gr. εἶδος [éidos] — idea), natomiast z irracjonalizmu i mobilizmu wyrośnie cywilizacyjny i kulturowy relatywizm (konwencjonalizm) oraz teoria sztuki tzw. maniczna (gr. μανία [manía] — szlachetny szał). Jeśli sztuka chce pełnić ważkie kulturowo funkcje, musi naśladować (obrazować) świat prawdziwy, musi być poznawczą mimezą tego świata! Jest ona przecież — na mocy teorii — źródłem poznania prawdziwego bytu poprzez kreację. Zasadą teorii ejdetycznej jest rozum i jego niesprzeczne, czyli prawdziwe konstrukcje, natomiast osnową ujęcia

manicznego jest pozaracjonalna wola, intuicja czy ekspresja i ich kreacje. Obie teorie przybierają różne postacie; zwolennicy ejdetyzmu są zdania, że sztuka powinna obrazować Idee (Platon), Ideały (Kartezjusz), Konieczne Struktury (C. Lévi-Strauss), Czyste Możliwości (I. Kant, R. Ingarden). Teoria maniczna wywodzi się z tradycji homeryckiej, wg której sztuka pełni funkcję medium boskiej wiedzy i woli, co wyraża się w artyście w postaci szlachetnego szału (*μανία* [manía], *πνεῦμα Θεοῦ* [pnéuma Theoú], *ἐνθουσιασμός* [enthousiasmós]). W czasach późniejszych wyjaśnienie mitologiczne zostanie zastąpione wizją autonomicznej wyobraźni (fantazji) lub koncepcją kosmicznej „vis incognita”, także pozytywnie niezdeterminowanej sfery sacrum, nieosiągalnej poznawczo dla rozumu, lecz pożądalnej i wyrażalnej. Ów ontologiczny depozyt, zasada kosmosu i racja ludzkiego dynamizmu przybiera rozmaite postaci i nazwy, np. Gra (F. Schiller, L. Wittgenstein, H.-G. Gadamer), Wola Mocy (F. Nietzsche), Élan vital (H. Bergson), Id-Ono (Z. Freud), Bycie (M. Heidegger), Niewyraźalne (Th. Adorno), Różnia (J. Derrida, J.-F. Lyotard), Sacrum estetyczne (J. Baudrillard). Teorie ejdetyczna i maniczna spotykają się ze sobą na gruncie neoplatonizmu, w jego wersji horyzontalnej, wg której kosmos jest dynamiczny i historyczny. Jeśli ów dynamizm zawiera w sobie telos (cel), ku któremu kosmos koniecznie zmierza, sztuka powinna być obrazem nieuchronności tego procesu (G. W. Hegel, K. Marks, A. Whitehead), jeśli natomiast świat jest pozbawiony transcendentnego celu, autentyczna sztuka jest kompensacyjno-terapeutyczną, heroiczną i utopijną kreacją światów możliwych lub jest narzędziem demaskowania absurdalności ludzkiej kondycji w świecie (J. P. Sartre, A. Camus, M. Dufrenne, W. Weischedel, O. Marquard).

F. krytyczna odżywa w czasach nowożytnych, a wraz z nią przedstawione teorie sztuki. Ujęcie ejdetyczne przybiera dwie postaci: kantowską, w której sztuka jest bezinteresowną „analizą” jakości estetycznych i oglądem czystych możliwości (*ars est scientia omnium possibilium*), bądź heglowską, kiedy sztuka zostaje wprzęgnięta w misję ilustrowania słuszności realizowanej ideologii (utopii) społecznej (*ars est ancilla ideologiae*) np. socjalizmu-komunizmu, nazizmu i faszyzmu. Oba nurty zostają objęte wspólną nazwą modernizmu, ponieważ w obu racją bytu sztuki jest nowość, ale modernizm kantowski realizuje się wyłącznie na polu samej sztuki, natomiast heglowski na gruncie założonej wizji społecznej. Ten pierwszy głosi hasło „Sztuka dla sztuki”, a więc autonomizuje sztukę w kulturze, promuje indywidualizm twórczy i daje podstawy sztuce tzw. awangardowej. Z kolei modernizm heglowski narzuca sztuce kryterium tzw. realizmu socjalistycznego, a w konsekwencji — instytucjonalną cenzurę, reinterpretuje dorobek tradycji wyrosłej z pnia kultury chrześcijańskiej w świetle własnych historiozofii, a ze szczególną zjadłością atakuje sztukę awangardową, którą oskarża o estetyzm i degenerację moralną (tzw. *entartete Kunst*). Jednakże główną przyczyną niechęci do awangardy jest jej tło ideologiczne, które tworzą konkurencyjne odmiany socjalizmu: liberalizm i anarchizm. Po upadku modernizmu do głosu dochodzi tzw. postmodernizm, czyli właśnie liberalizm i anarchizm, który idzie w parze z teorią maniczną na gruncie sztuki. Teoria ta aktualnie występuje w szacie tzw. antyestetyki, która głosi, że sztuce brakuje racjonalnych podstaw (antyesencjalizm), że jest domeną wolności i kreatywności (*freedom and creativity*), zatem jej konsekwentną, autentycznie awangardową postacią jest tzw. antysztuka.

Teorie ejdetyczna i maniczna tkwią korzeniami w f. krytycznej, ponoszą więc z konieczności konsekwencje „małego błędu na początku”, czyli błędu w punkcie wyjścia poznania filozoficznego. Epistemiczny punkt wyjścia przesądził o tym, że traktują one sztukę kognitywnie, a więc jako źródło (organ) lub obraz wiedzy o bycie, wiedzy osiągalnej na drodze racjonalnej konstrukcji bądź irracjonalnej intuicji-ekspresji. Ten aprioryzm sprawia, że nie wyjaśniają faktu sztuki, lecz fakt ów projektują, a wyrosła z nich sztuka jest wyłącznie ilustracją błędności obu ujęć problemu sztuki i, ostatecznie, fałszywości suponowanych przez nie filozofii.

**Bibliografia:** S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Lo 1895, 1907<sup>4</sup>; J. Maritain, *Art et scolastique*, P 1920, 1965<sup>4</sup>; M. de Wulf, *L'oeuvre d'art et la beauté*, Lv 1920; K. Kowalski, *Teorie o pięknie i sztuce w tomizmie i neoplatonizmie*, Pz 1936; J. Steiss, *Outline of a Philosophy of Art*, Thom 2 (1940), 14–58; J. Collins, *Aristotle's Philosophy of Art and the Beautiful*, NSchol 16 (1942), 3, 257–284; E. Bruyne, *Études d'esthétique 12 médiévale*, I–III, Bg 1946; tenże, *L'esthétique du moyen âge*, Lv 1947; L. A. Callahan, *A Theory of Esthetic According to the Principles of St. Thomas Aquinas*, Wa 1947; W. J. Verdenius, *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Lei 1949; J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, NY 1953; É. Gilson, *Peinture et réalité*, P 1958, 1972<sup>2</sup>; Krąpiec Dz II; F. J. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, B 1961; Krąpiec Dz III; J. G. Warry, *Greek Aesthetic Theory. A Study of Callistic and Aesthetic Concepts in the Works of Plato and Aristotle*, Lo 1962; C. Barrett, *The Aesthetic of St. Thomas Aquinas Re-examined*, Philosophical Studies 12 (1963), 107–124; G. F. Greif, *The Relation between Transcendental and Aesthetical Beauty According to Saint Thomas*, Modern Schoolman 40 (1963), 163–182; Krąpiec Dz VII; G. Sörbom, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of the Aesthetic Vocabulary*, Sto 1966; M.-D. Philippe, *L'activité artistique. Philosophie du faire*, I–II, P 1969–1970; W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęściu pojęć*, Wwa 1975, 1988<sup>4</sup>; G. Pöltner, *Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin*, W 1978; J. Ries, *L'expression du sacré dans les grandes religions*, I–III, Louvain-la-Neuve 1978–1986; A. A. Maurer, *About Beauty. A Thomistic Interpretation*, Houston 1983; M. Barasch, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, NY 1985; Krąpiec Dz XV; P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Pz 1992; tenże, *Metafizyka i sztuka*, Wwa 1996; H. Kiereś, *Spór o sztukę*, Lb 1996; tenże, *Sztuka wobec natury*, Wwa 1997; tenże, *Co zagraża sztuce?*, Lb 2000.

Henryk Kiereś