

RYSZARD RÓŻANOWSKI  
Uniwersytet Wrocławski

## Ile estetyki w estetyce...?

„Szczęśliwe czasy, dla których niebo gwiazdziste jest mapą dróg otwartych, rozświetlonych, zapraszających do przebycia. [...] Świat tak rozległy wydaje się domem”<sup>1</sup>. Szczęśliwe czasy, w których niebo estetyki, mapę dróg otwartych i zapraszających do przebycia rozświetlały gwiazdy Platona, Arystotelesa, Plotyna, Augustyna, Tomasza z Akwinu, Burke’a, Lessinga, Baumgartena, Kanta, Schillera, Schellinga, Hegla, Kierkegaarda, Schopenhauera, Nietzschego, Deweya, Reada, Maritaina, Heideggera, Sartre’a, Gadamera, Ingardena... Wśród tych, a także wielu innych można było czuć się i bezpiecznie, i swobodnie. Cóż innego zresztą mogłoby być sensem ich obecności, ich prawdziwym powołaniem? „Filozofia — powiada Novalis — to właściwie tęsknota za domem, dążenie do tego, by wszędzie być jak u siebie”.

A przecież w pewnym, dającym się określić czasie zainteresowanie tą szczególną gałęzią filozofii, jaką jest estetyka, uległo wyraźnemu osłabieniu. Pod koniec lat 60., we *Wczesnym wprowadzeniu do nieukończonyj Teorii estetycznej* Theodor W. Adorno stwierdzał nie bez pewnej melancholii:

Pojęcie estetyki filozoficznej tchnie jakąś przestarzałością, podobnie jak pojęcie systemu czy moralności. To wrażenie nie ogranicza się bynajmniej do praktyki artystycznej ani do publicznej obojętności na teorię estetyczną. Nawet w kręgach akademickich od dziesięcioleci wyraźnie maleje liczba odnośnych publikacji. Zwraca na to uwagę jeden z nowszych słowników filozoficznych. „Żadna z dyscyplin filozoficznych nie opiera się na tak niepewnych podstawach, jak estetyka. Jak chorągiewka na dachu obraca się za każdym uderzeniem filozoficznego, kulturalnego, teoretyczno-naukowego wiatru, jest uprawiana już to metafizycznie, już to empirycznie, już to normatywnie, już to deskryptywnie, już to z perspektywy artystów, już to odbiorców, jeśli dzień dzisiejszy upatruje centrum tego, co estetyczne, w sztuce, wobec której piękno naturalne jest tylko wstępnym stopniem, to jutro dostrzega w pięknie sztuki tylko piękno

---

<sup>1</sup> G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. J. Goślicki, Warszawa 1968, s. 21.

naturalne z drugiej ręki”. Opisany w ten sposób przez Moritza Geigera dylemat estetyki — komentował cytowaną przez siebie wypowiedź Adorno — znamionuje jej sytuację od połowy XIX stulecia<sup>2</sup>.

Usprawiedliwia też w jakiejś mierze formułowane dekadę później wątpliwości Görena Hermerena, profesora filozofii na Uniwersytecie w Lund: „Po co zawracać sobie głowę teoriami estetycznymi? A teoriami na temat teorii estetycznych?”, opatrzonymi — jako szczególnie trafnymi w odniesieniu do owych teorii — słowami Mefistofelesa z dramatu Goethego: „Wszelka, mój bracie, teoria jest szara”<sup>3</sup>.

Paradoksalnie, temu osłabieniu zainteresowania problemami estetycznymi towarzyszył pluralizm teorii estetycznych. Prawdą jest, że dzisiaj także sztuka jest pluralistyczna<sup>4</sup>. Powody tego pluralizmu, nigdy nieopracowane zdaniem Adorna do końca, polegają przede wszystkim na pryncypialnej niemożności znalezienia dostępu do konkretności sztuki za pomocą ogólnych i abstrakcyjnych kategorii filozoficznych, jak również na tradycyjnej zależności wypowiedzi estetycznych od rozstrzygnięć teoriopoznawczych, które tworzą ich przesłankę. „Problematyka teorii poznania — podkreślał Adorno — powraca bezpośrednio w estetyce, gdyż to, w jaki sposób może interpretować swoje przedmioty, zależy od tego, jakie ma ona pojęcie przedmiotu”<sup>5</sup>. Znaczenie, istotność tych słów wykraczają poza bezpośredni kontekst Adornowskich rozważań. Są zapowiedzią jednej z głównych tendencji aktualnej refleksji estetycznej, rewitalizującej Baumgartenowską koncepcję *αἰσθησις* i postulującą rekonstrukcję estetyki jako „nauki pierwszej”. Ale dziś nie można uciec od zasadniczego pytania Morrisa Weitza: „Czy teoria estetyczna [...] jest w ogóle możliwa?”. Amerykański uczony znacznie wcześniej niż Adorno postulował, by sama historia estetyki (przynajmniej ona) postawiła w tym miejscu wielki znak zapytania. „Pomimo istnienia wielu teorii — stwierdzał — nie jesteśmy dziś bliżsi celu, niż byliśmy w epoce Platona”. Tradycyjne teorie estetyczne „popadają w błąd koła, są niepełne, nie dają się sprawdzić, mają pseudo-faktyczny charakter, stanowią ukryte zamierzenie zmiany sensu pojęć”. Stąd wniosek: „w przypadku estetyki teoria — w wymaganym, klasycznym sensie słowa — nigdy nie jest możliwa”<sup>6</sup>.

Panoramy współczesnej spluralizowanej estetyki, ukonstytuowanej — wbrew odnotowanemu przez Adorna słabnącemu nią zainteresowaniu czy konstатовanej przez Weitza jej niemożliwości — jako jedna z odmian wiedzy filozoficznej, jako odrębna dyscyplina wykładana na uniwersytetach, nie sposób krótko, a jednocześnie satysfakcjonująco przedstawić. Warto zauważyć jednak, że pierwszą na świecie uniwersytecką katedrę estetyki utworzono na uniwersytecie w Tokio w 1893 roku, w Europie zaś dopiero dwadzieścia sześć lat później, w 1919, na Sorbonie; że w 1906 roku Max Dessoir założył pierwsze fachowe czasopismo o międzynarodowym zasięgu — „*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*” — nieco później zaś zorganizował pierwszy kongres estetyki. Można naturalnie, podążając na przykład za miarodajnym w tym względzie Stefanem Morawskim,

<sup>2</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 605.

<sup>3</sup> G. Hermeren, *Natura teorii estetycznych*, tłum. P. Olszówka, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, M. Gołaszewska (red.), Kraków 1984, s. 361.

<sup>4</sup> Por. A.C. Danto, *Czym jest sztuka?*, tłum. A. Kunicka, Warszawa 2016, s. 13.

<sup>5</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 606.

<sup>6</sup> M. Weitz, *Rola teorii w estetyce*, tłum. M. Godyń, [w:] *Estetyka w świecie*, s. 347, 351, 348.

wskazać „rodziny poglądów estetycznych” najbardziej dla minionego stulecia typowe: estetyki filozoficzne — ukształtowane na podstawie pragmatyzmu, fenomenologii, neokantyzmu, neotomizmu, hermeneutyki, egzystencjalizmu, formalizmu, filozofii analitycznej; estetyki zorientowane naukowo — różne wersje psychologizmu, koncepcje socjologiczne, semiotyczne, strukturalistyczne, korzystające ze zdobyczy informatyki, interdyscyplinarne, z impetem wkraczające w obszary tradycyjnie rezerwowane dla literaturoznawstwa, językoznawstwa, nauk o kulturze, dla filmoznawstwa czy — *last but not least* — historii sztuki; estetyki sterowane ideologią, jak marksistowska czy — to już jest sprawa dyskusyjna — szkoła frankfurcka; wreszcie — estetyki artystów, czyli refleksję uprawianą na marginesie własnej twórczości lub — niekiedy — wręcz ją zastępującą<sup>7</sup>. Albo przyjąć opracowaną przez tego uczonego typologię stanowisk występujących wśród współczesnych estetyków, porządkującą obraz dyscypliny pod kątem pytania o jej aktualną kondycję. Morawski przedstawia ją w następującym porządku:

1 — estetyka jako dyscyplina trwała i w pełni sensowna, 2 — jako dyscyplina uprawiana dotąd w sposób zdecydowanie wadliwy, który da się jednak uratować, zmieniając nastawienia badawcze i znajdując dla niej inne niż dotąd postawy, 3 — jako dyscyplina przestarzała i w istocie rzeczy bezzasadna oraz bezsensowna, która winna ustąpić miejsca wiedzy innego typu<sup>8</sup>.

Przykładem pierwszego ze wskazanych tu stanowisk byłaby estetyka Györgya Lukácsa zakładająca, że sztuka jest trwałym fenomenem ludzkiego świata i wyrazem pełni ludzkiej egzystencji, także estetyka Hansa Georga Gadamera przyjmująca, że piękno nie straciło nic ze swej aktualności. Rzecznikiem głębokiej autokorekty estetyki był Adorno, później zwolennicy tak zwanej instytucjonalnej teorii sztuki (George Dickie, Arthur C. Danto), którzy za główny przedmiot refleksji estetycznej uważali „świat sztuki”, czyli społecznie ukształtowany system instytucji związanych ze sztuką, pozwalający określać i oceniać dzieła. Do grupy trzeciej, przekonanej o anachroniczności estetyki, o tym, że „rozpada się ona w oczach”, Morawski zalicza, oprócz Ottona Werckmeistra i Christiana Enzensbergera, również siebie. W Polsce był jednym z pierwszych, który jasno zdał sobie sprawę, że kategorie estetyczne zostały w radykalny sposób zakwestionowane i że z ogromnym trudem można je stosować wobec przejawów antysztuki.

Można też przyjąć, jak Krystyna Wilkoszewska, redaktorka tomu *Estetyki filozoficzne XX wieku*, że estetyka zawdzięcza swe istnienie filozofom, i zgodnie z tym założeniem prezentować najważniejsze nurty i stanowiska dwudziestowiecznej filozofii wraz z rozwijaną w ich obrębie problematyką estetyczną (fenomenologia, egzystencjalizm, psychoanaliza, hermeneutyka, pragmatyzm, marksizm, filozofia analityczna, strukturalizm i semiotyka aż po najnowsze inspiracje płynące ze strony postmodernizmu, teorii nowych mediów, ekologii czy feminizmu)<sup>9</sup>. Można, przekraczając granice tradycyjnej teoretycznej penetracji estetycznej, mianem „estetyki współczesności” opatrzyć refleksję nad charakterystycznymi i typowymi dla

<sup>7</sup> Por. S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wrocław 1992.

<sup>8</sup> S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?*, [w:] *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, S. Morawski (wyb.), Warszawa 1987, t. 1, s. 46.

<sup>9</sup> Por. *Estetyki filozoficzne XX wieku*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 2000.

XX wieku zjawiskami — nie tylko życiem artystycznym, lecz także wszystkim tym, co rozgrywa się w świecie człowieka poza sztuką lub względnie niezależnie od niej, w codzienności, w sferze indywidualnej i publicznej. Tak przedstawia estetykę Maria Gołaszewska, zaczynając od „przełomu” obu dwudziestowiecznych awangard artystycznych, który nie tylko rozpoczął i rozwinął epokę „izmów”, poszukiwania nowych definicji sztuki, jej sensów i konwencji, lecz także wstrząsnął samymi podstawami życia społecznego, aktualizując i urzeczywistniając nieprzeczuwane wcześniej możliwości, przypadki oraz swoisty, niefizyczny, determinizm<sup>10</sup>. W tej panoramie sąsiadują już to w dobroduszej komitywie, już to w mniej lub bardziej zacietrzewionych sporach, estetyka wychowania i estetyka rozrywki, ekoestetyka i estetyka kosmosu, estetyka matematyczna i feministyczna, faszystowska i marksistowska, estetyka artystów z estetyką konsumentów, wreszcie — jako „przykład uprawiania estetyki przez konkretnych ludzi o akademickim statusie profesjonalnym”<sup>11</sup> — koryfeusze teoretycznego myślenia: Harold Osborne, Evangelos Moutsopoulos, Mikel Dufrenne, Jean Paul Sartre, George Dickie, Wolfgang Iser, z rodzimego kręgu — Roman Ingarden oraz Władysław Tatarkiewicz. Można jeszcze, uzupełniając to grono kartografów porządkujących mapę estetycznej refleksji, podążyć za Bohdanem Dziemidokiem, rozważającym kwestie metaestetyczne (normatywne podstawy estetyki), kategorie estetyczne (*katharsis* i *mimesis*, postawa estetyczna i przeżycie estetyczne, wartości i wartościowanie, estetyzacja życia codziennego, deestetyzacja sztuki), śledzącym spory wokół istoty sztuki (esencjalizm i antyesencjalizm), szkicującym w końcu perspektywy rozwoju estetyki i filozofii sztuki w kontekście dokonujących się procesów estetyzacyjnych, rosnącej estetycznej rangi środowiska naturalnego i urbanistycznego, kultury popularnej oraz nowoczesnych mediów.

Rysujący się tu obraz, a właściwie tylko szkic obrazu, dopełniają skondensowane definicje estetyki i jej przedmiotu w filozoficznych leksykonach, encyklopediach i słownikach. Wzbogacają koloryt narodową specyfiką, lokalnymi tradycjami, kładą zróżnicowane akcenty w światłach i cieniach teorii. *Oksfordzki słownik filozoficzny* ujmuje estetykę jako „badanie przeżyć, pojęć i sądów wyrastających na podłożu świadomości estetycznej, w której dokonuje się rozpoznanie wartości dzieł sztuki czy też — szerzej — przedmiotów, które robią na nas wrażenie, wydają nam się piękne albo wzniosłe”<sup>12</sup>. Francuz Didier Julia traktuje ją jako naukę o pięknie i o odczuciach, jakie w nas wzbudza, zasadniczo jako teorię percepcji, sądu smaku i uczuciu przyjemności<sup>13</sup>. W popularnym niemieckim leksykonie pojawia się konwencjonalne ujęcie estetyki jako teorii piękna i sztuki, produkcji, recepcji i oceny zjawisk estetycznych<sup>14</sup>. Autorzy *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* definiują estetykę bardziej precyzyjnie i w zgodzie z uświęconym w niemieckojęzycznym obszarze zwyczajem jako „filozoficzną teorię, ew. dyscyplinę, która zajmuje się pozna-

<sup>10</sup> Por. M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001; eadem, *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, Kraków 2005.

<sup>11</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, s. 219.

<sup>12</sup> S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, tłum. C. Cieśliński et al., Warszawa 1997, s. 112.

<sup>13</sup> Por. D. Julia, *Słownik filozofii*, tłum. K. Jarosz, Katowice 1993, s. 96.

<sup>14</sup> Por. W. Henckmann, K. Lotter, *Lexikon der Ästhetik*, München 1992, s. 20.

niem zmysłowym, różnym od poznania pojęciowego, nie tyle po to, by także jemu pozwolić w naturalny sposób się rozwijać, lecz na własnym teoretycznym gruncie je unormować i w danym razie ulepszyć<sup>15</sup>. W ścisłym sensie estetyka, i w tym zawarte jest poznanie dokonujące się dzięki zmysłom, szczególnie zmysłowych przedmiotów, jest teorią sztuk dzielącą się w zależności od specyfiki środków, jakimi się posługują, na teorię sztuk plastycznych, literatury i muzyki. Rodzime słowniki mówią o „filozoficznej i normatywnej lub w pewnym zakresie szczegółowej nauce o pięknie i o tym, co piękne”<sup>16</sup>, o „dyscyplinie filozoficznej obejmującej zespół zagadnień dotyczących sztuki (zwł. dzieła), wartości, piękna, estetycznego przeżycia, wartościowania i oceny przedmiotów estetycznych”<sup>17</sup>, „nauce o poznaniu sztuki i jej wytworów; teorii twórczości artystycznej i wartości piękna przyrody”<sup>18</sup>.

Ów pluralizm, przy jednoczesnym słabnącym zainteresowaniu problemami estetycznymi, a nawet pewnej obojętności wobec teorii, uzasadnia stwierdzenie, że szczęśliwe czasy estetyki minęły. Jej postawa stała się niepewna, dyskusyjny jej przedmiot, status poznawczy, metodologia, racja jej istnienia. Pytanie o to, ile jest estetyki w estetyce, wydaje się jak najbardziej uzasadnione. Jedną z możliwych odpowiedzi — przekorną i ironiczną — jest stwierdzenie: tyle estetyki w estetyce, ile sztuki w dziele sztuki Roberta Rauschenberga *Erased de Kooning*<sup>19</sup>. Krytycy uznali gest artysty wymazującego gumką w 1953 roku rysunek Willema de Kooninga za przełomowe wydarzenie w sztuce nowoczesnej. Rauschenberg był świadom wagi koncepcji, na jakiej opiera się „dzieło sztuki”. Być może próbował nadać — na przekór wszechobecnej w sztukach wizualnych obsesji pokrycia każdej płaszczyzny, każdego centymetra papieru czy płótna naciągniętego na krosno — znaczenie pustce, brakom i ograniczeniom. Jego dzieło nie jest już — jak zauważył w związku z „niewidzialną nie-sztuką” Daniela Burena Jean-François Lyotard — niczym więcej niż dyskursem o dziele<sup>20</sup>. *Logos* wygrywa w nim z *aisthesis*. Tradycyjnej postawy kontemplacyjnej, jaką przypisywano estetyce, nie daje się w każdym razie pogodzić z zaawansowaną sztuką. Estetyka „tchnie przestarzałością”, ponieważ nie nadąża ze swymi kategoriami nie tylko i nie tyle za awangardową praktyką artystyczną, ile w ogóle za rzeczywistością. Do tych obiektywnych trudności — jak trafnie podkreślał Adorno — dochodzi jeszcze opór subiektywny: „Bardzo wielu uważa estetykę za coś zbędnego. Zakłóca im niedzielne przyjemności, do których sprowadziła się dla nich sztuka, dodatek do mieszczańskiego dnia codziennego w czasie wolnym”<sup>21</sup>. Wszystko to usprawiedliwia niemilknące i niesłabnące od lat głosy autorów przekonanych o głębokim i zasadniczym kryzysie dyscypliny. To

<sup>15</sup> *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, J. Mittelstraß (Hrsg.), Mannheim-Wien-Zürich 1980, t. 1, s. 191.

<sup>16</sup> A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 240.

<sup>17</sup> *Leksykon filozofii klasycznej*, J. Herbut (red.), Lublin 1997, s. 167.

<sup>18</sup> *Powszechna encyklopedia filozofii*, A. Maryniarczyk (red.), t. 3, Lublin 2002, s. 222.

<sup>19</sup> R. Rauschenberg, *Erased de Kooning* (1953), San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>.

<sup>20</sup> Por. J.-F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 59.

<sup>21</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 612.

przypadłość, która przytrafiała się estetyce często, nie tylko wtedy gdy opisywał ją Adorno. Słusznie zauważa zatem Grzegorz Dziamski, że choć retoryka kryzysu estetyki była „dość powszechna w latach siedemdziesiątych”, sam jej kryzys jest „zjawiskiem trwałym”<sup>22</sup>. I nie było przypadkiem, tylko konsekwencją zaistniałej sytuacji i — jednocześnie — wyrazem permanentnego stanu dyscypliny, że w 1979 roku w Krakowie odbyła się Międzynarodowa Konferencja Estetyczna pod hasłem: „Kryzys estetyki?”. Uczeni z dwudziestu jeden krajów zgodzili się, że estetyka znajdowała się wówczas w poważnym impasie. Różnie oceniano jego przyczyny, rozmiary, niejednakowo opisywano symptomy, rozmaicie kreślono perspektywy jego przezwyciężenia. Podsumowując dyskusję, Maria Gołaszewska stwierdziła: „Jeśli [...] estetyce brak ujęć i metod istotnie nowych, staje się oczywiste, że musi ona ulec gruntownej przebudowie, by nadawała się do wyjaśniania nowych zjawisk w sztuce, integralnie związanych z nowym obliczem kultury”<sup>23</sup>. Dziesięć lat później Stefan Morawski powtórzył formułowaną wcześniej diagnozę:

dyscyplina wydawałoby się na dobre uświęcona, niedawno wyemancypowana z filozofii i mająca przed sobą — jak powszechnie mniemano — znakomitą przeszłość, została za naszych dni zakwestionowana. Jej status okazał się kruchy nie tylko w świetle tzw. antyszuki, ale również w świetle wywodów przynajmniej części akademickich ekspertów zajmujących się tą dziedziną wiedzy. Paradoks uderzający: estetyka kwitnie instytucjonalnie, znaczna jest liczba czasopism jej poświęconych, sporo odbywa się konferencji i zjazdów, jej katedry trwają nienaruszone, ale coraz natarczywsze są pytania o sens jej istnienia<sup>24</sup>.

Wreszcie, już całkiem niedawno, niemal dosłownie powtórzył słowa Adorna Günther Pöltner: „Chyba żadna z tak zwanych dyscyplin filozoficznych nie podlega tak odmiennym ocenom i nie ma tak trudnego statusu jak estetyka”<sup>25</sup>.

Problem tkwi już w samej nazwie „estetyka”, pochodzącej — jak wiadomo — z języka greckiego i oznaczającej wiedzę o *aisthesis*, spostrzeżeniu zmysłowym. Jako samodzielna dyscyplina filozoficzna estetyka pojawia się w XVIII wieku. Celem, jaki postawił sobie jej twórca, Alexander Gottlieb Baumgarten — począwszy od dysertacji z 1735 roku, *Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus*, w której po raz pierwszy użył terminu „estetyka”, przez *Metafizykę* (1739) aż do *Estetyki* (1750–1758) — było włączenie poznania zmysłowego do filozofii, co umożliwiałoby właściwe rozpatrzenie problemu prawomocności różnych odmian poznania, wyrównanie i zharmonizowanie różnych władz poznawczych. Baumgarten ostatecznie zdefiniował estetykę w 1750 roku: „Estetyka (jako teoria sztuk wyzwolonych, jako niższa gnozeologia, jako sztuka pięknego myślenia i jako sztuka myślenia analogicznego do rozumu) jest nauką poznania zmysłowego”<sup>26</sup>. Pełna postać tego poznania miałyby mieć za swój przedmiot piękno: „Celem estetyki jest doskonałość (udoskonalenie) poznania zmysłowego jako takiego. Poprzez to

<sup>22</sup> G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 39, 48.

<sup>23</sup> Por. *Kryzys estetyki?*, M. Gołaszewska (red.), Warszawa-Kraków 1983, s. 13.

<sup>24</sup> S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, s. 114.

<sup>25</sup> G. Pöltner, *Estetyka filozoficzna*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2011, s. 11.

<sup>26</sup> A.G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die Grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“* (1750/58), tłum. H.R. Schweizer, Hamburg 1988, § 1, s. 2.

zaś rozumie się piękno<sup>27</sup>. Z chwilą przyporządkowania piękna doskonałej formie poznania zmysłowego położony został merytoryczny fundament pod standardowe określenie estetyki jako teorii piękna i sztuki. Ten akt nazwania i wydzielenia nowego obszaru wiedzy wsparli Johann Georg Sulzer i Friedrich Georg Meier, nieco później Friedrich Schiller. Kant w drugim wydaniu *Krytyki czystego rozumu* wspomniałomyślnie obdarza mianem „estetyki” obie rozwijające się po Baumgartenie dyscypliny.

Jedynie Niemcy — pisał w pierwszym — posługują się dziś słowem „estetyka” dla oznaczenia tego, co inni nazywają krytyką smaku. U podstaw kryje się tu zawodna nadzieja, którą żywił znakomity analityk Baumgarten, że uda się krytyczną ocenę tego, co piękne, podporządkować naczelnym zasadom rozumu i jej prawidła wnieść na poziom nauki. Lecz usiłowanie to jest daremne. [...] Z tego powodu jest wskazane, żeby albo ową nazwę ponownie zarzucić, a zatrzymać ją w tych badaniach, które są prawdziwą nauką [...], (albo też — uzupełniał w drugim wydaniu dzieła — podzielić się tym nazwaniem ze spekulatywną filozofią i słowo „estetyka” brać po części w sensie transcendentnym, a po części w znaczeniu psychologicznym)<sup>28</sup>.

Krytykę władzy sądenia słusznie odczytuje się więc jako „teorię” albo „autoreflexję różnicującego się systemu sztuki<sup>29</sup>. Twórcą systemu filozoficznego, w którym sztuka zajmuje wyraźnie wyróżnione miejsce, był Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. To za jego sprawą zainteresowanie estetyczne skoncentrowało się na dziełach, a estetyka stała się ostatecznie „filozofią sztuki” (tak nazwał swoje wykłady wygłoszone w Jenie w latach 1802–1803). Dobitniej formułował to Georg Wilhelm Friedrich Hegel, proponując, by estetyką nazywać już nie wiedzę o „rozległej krainie piękna”, lecz wyłącznie piękna stwarzanego przez człowieka:

„Estetyka” bowiem ściśle biorąc oznacza naukę o zmysłach, o odczuwaniu i w tym znaczeniu, jako nowa dyscyplina naukowa, a raczej jako coś, co miało stać się dopiero dyscypliną filozoficzną, wywodzi swój początek ze szkoły Wolffa, a zatem z okresu, kiedy dzieła sztuki rozpatrywane były w Niemczech z punktu widzenia uczuć, jakie powinny one budzić, np. uczucia przyjemności, podziwu, lęku, współczucia itp. Ponieważ nazwa ta była nieodpowiednia, a raczej powierzchowna, próbowano tworzyć też inne, np. taką jak kallistyka. Ale i ten termin nie okazał się zadowalającym, nauka bowiem, o której mówimy, nie zajmuje się pięknem w ogóle, lecz tylko pięknem w sztuce. 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. Właściwym jednak dla naszej nauki określeniem jest filozofia sztuki, a jeszcze ściślej filozofia sztuk pięknych<sup>30</sup>.

Na to istotne zawężenie, jeśli nie zafałszowanie, pola znaczeniowego pojęcia „estetyka”, dominujące w minionych dwóch stuleciach, zwrócił uwagę w 1996 roku Wolfgang Iser:

Po okresie niesłyszanej kariery, dzięki której estetyka awansowała na czołową pozycję w kręgu filozofii — okresie wyznaczanym przez *Krytykę władzy sądenia* (1790), *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu* (około 1796) oraz *System idealizmu transcendentnego* (1800) — niebawem

<sup>27</sup> *Ibidem*, § 14, s. 10.

<sup>28</sup> I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1986, t. 1, § 1, s. 96.

<sup>29</sup> Por. K. Disselbeck, *Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik*, [w:] *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Aufsätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, H. de Berg, M. Prangel (Hrsg.), Opladen 1993, s. 152.

<sup>30</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 3–4.

zaczęto estetykę pojmować wyłącznie jako filozofię sztuki. Przez dziesiątki lat fakt ten pozostawał dominującą koncepcją, którą podzielali tak odmienni filozofowie, jak Hegel i Heidegger czy Ingarden i Adorno<sup>31</sup>.

Welsch wskazywał wyjątki od tej tendencji. Baumgarten, planując nową dyscyplinę jako „kognitywne przedsięwzięcie, mające służyć ulepszeniu naszej władzy poznania zmysłowego”, nawet nie wspominał o sztuce. Były też nurty opozycyjne — od Friedricha Schillera, który rozwinął koncepcję „sztuki życia”, po Herberta Marcusego, z jego ideą nowej wrażliwości społecznej, od Sorena Kierkegaarda opisującego egzystencję estetyczną i Friedricha Nietzschego, który — fundamentalizując aktywność estetyczną — cały świat uczynił estetyczną, fikcjonalną konstrukcją, po Johna Deweya z jego hasłem integracji sztuki i życia. Nurty te nie były wszak zdolne odmienić wizerunku estetyki. „Współcześnie — konstatował Welsch — dyscyplina o nazwie »estetyka« w jeszcze większym stopniu skłonna jest ograniczać swój zakres do tego, co artystyczne”<sup>32</sup>.

Po upadku systemów idealistycznych będących gwarantem zgodności estetyki filozoficznej ze sztuką (dzięki temu, że w filozofii i sztuce panował jeden duch, filozofia mogła mówić o sztuce substancjalnie) estetyka znalazła się w chwili próby. „W tym, co nazywa się filozofią sztuki — zauważył kiedyś trafnie Friedrich Schlegel — zazwyczaj brakuje jednego z dwojga: albo filozofii, albo sztuki”<sup>33</sup>. Czy historia estetyki jest zatem historią walki wiedzy o sztuce z uniwersalistycznym roszczeniem filozofii oraz jej teologiczno-metafizycznym i idealistyczno-historiozoficznym nadopiekuństwem? Czy pozycję dzisiejszej estetyki określa sposób, w jaki rozwiązuje ona zadania rodzące się w tej walce, albo sposób, w jaki ją znosi?<sup>34</sup> Trudność estetyki — tłumaczył Adorno — polegała na konieczności połączenia „bliskości twórcy wobec fenomenów z siłą pojęcia, nie kierowaną żadnym nadrzędnym utrwalonym pojęciem, żadnym »zakłębieniem«”<sup>35</sup>. To dlatego, z intencją przewyciężenia owej trudności, w estetyce początku ubiegłego stulecia pojawił się radykalny nominalizm — za sprawą Benedetta Crocego, *Teorii powieści* Lukácsa, a także Waltera Benjamina krytyki *Powinowactw z wyboru* oraz jego niedosłej rozprawy habilitacyjnej *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Próby przejścia pod naciskiem nominalizmu do estetyki empirycznej nie spełniały oczekiwań, podobnie jak wcześniejsza, dziewiętnastowieczna „estetyka od dołu” Gustava Fechnera albo „estetyka wczucia” Theodora Lippsa i Johanna Volkelta.

Również sztuka bywała problematyczna. Jej egzystencja stała się niepewna po Heglu. W jego przepowiedni zanikania sztuki i w szczególności poezji wyraziły się znużenie, zniecierpliwienie i irytacja wobec współczesnego mu, „prozaicznego” świata kultury. Ale to Heinrich Heine ukuł formułę „końca”, „śmierci sztuki”

<sup>31</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guzalaska, Kraków 2005, s. 115.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, tłum. C. Bartl, Kraków 2009, s. 5.

<sup>34</sup> Por. K.H. Bohrer, *Filozofia sztuki czy teoria estetyczna. Problem uniwersalistycznego odniesienia*, [w:] *idem, Absolutna teraźniejszość*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 132–133.

<sup>35</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 611.



(„Das Ende der Kunstperiode”)<sup>36</sup>. Nastroje katastroficzne wyraźnie nasiliły się po doświadczeniach dwudziestowiecznej awangardy — klasycznej z początku wieku i późniejszej, nazwanej Neoawangardą (różnie opisywanych i ocenianych przez takich teoretyków, jak Clement Greenberg, Peter Bürger czy Stefan Morawski), po artystycznych manifestach, naukowych rozprawach i esejach, po konstatacjach epoki „wyczerpania” (John Barth, Umberto Eco).

We wszystkich tych wypowiedziach — pisał Morawski — podkreślano nonsensowny w rezultacie status sztuki i jej zbyteczność. Sztukę uznano za narkotyki, za zjawisko odcięte od węzłowych problemów naszych dramatycznych czasów. Zarzucano jej, że ulega dyktatowi mass-mediów i pozwala zdławić się przez establishment kulturowy. Sztuka, krótko mówiąc, skazana na to, by podążać za modą, skomercjalizowana bądź posłuszna wobec totalitarnych reżimów, albo usycha w tradycjonalizmie, albo powtarza praktyki starej awangardy, albo sięga po tematy, które znacznie bardziej przekonująco i znacznie bardziej dokładnie poruszane są przez dziennikarzy, polityków, filozofów etc.<sup>37</sup>

Krytycy zwracali uwagę na dwoistość sztuki, manifestującą się z jednej strony w postulowanym w jej obszarze ograniczeniu roli artysty w procesie tworzenia, rzemiosła i kunsztu artystycznego, roli i znaczenia dzieła. Kluczowe znaczenie miał tutaj Marcel Duchamp i dadaizm, późniejszy pop-art, gesty ważne i spektakularne, pomimo ich znikomości, jak wspomniane wymazanie rysunku de Kooninga przez Rauschenberga, znany utwór 4'33" Johna Cage'a (1952), „wystawiona” w 1958 roku w galerii Iris Clert w Paryżu wystawa *La Vide (Pustka)* Yves'a Kleina. Ostatecznym rezultatem owych manifestacji była deestetyzacja sztuki, aktualna i radykalna odpowiedź na dziewiętnastowieczną ideę *l'art pour l'art*, którą Walter Benjamin nazwał kiedyś „teologią sztuki”<sup>38</sup>. Za sprawą Hansa Roberta Jaußa po 1968 roku w powszechnym obiegu znalazło się hasło: „Die nicht mehr schönen Künste”<sup>39</sup>. Swoistym odzwierciedleniem na tę deestetyzację była koncepcja „świata sztuki”. Z drugiej strony wskazywano na procesy estetyzacyjne (Wolfgang Welsch, Mike Featherstone), rozszerzenie sfery estetyczności absorbującej to, co uprzednio było dalekie, obce lub wręcz wrogie wobec tradycyjnie rozumianej sztuki (sfera

<sup>36</sup> Pojęcie „epoki (wieku) sztuki” („Kunstperiode”) pojawia się w rozważaniach Heinego o twórczości Goethego i zdominowanej przez jego estetykę epoce w 1828 roku w pracy *Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel (idem, Sämtliche Schriften, K. Briegleb (Hrsg.), t. 1, München 1968, s. 455)*. W późniejszej (1835) *Szkole romantycznej* Heine pisze o „zakończeniu arystokratycznego wieku literatury” i „schyłku goetheańskiego wieku sztuki” (*idem, Szkoła romantyczna, tłum. T. Zatorski, „Literatura na Świecie” 9–10 (2014), s. 20–21*).

<sup>37</sup> S. Morawski, *Refleksje nad motywem „śmierci sztuki”*, [w:] *Kryzys estetyki?*, s. 156.

<sup>38</sup> Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca*, H. Orłowski (wyb.), Poznań 1975, s. 74. Benjamin traktuje teorię *l'art pour l'art* jako reakcję sztuki na pojawienie się fotografii, ale także jako „przecucie” zbliżającego się kryzysu w sztuce, „który po upływie dalszych stu lat nie ulegał już najmniejszej wątpliwości”. W innym miejscu przeciwstawia się nieporozumieniom związanym z określeniem *l'art pour l'art*: „Owego *l'art pour l'art* prawie nigdy nie należało przecież brać dosłownie, niemal zawsze stanowiło ono banderę, pod którą żeglując towar nie zgłoszony w deklaracji, bo jeszcze nie ma nazwy. Byłby właściwy moment po temu, by zabrać się do dzieła, jak żadne inne rzucającego światło na kryzys sztuki, którego jesteśmy świadkami” (*Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, tłum. J. Sikorski, [w:] *Twórca jako wytwórca*, s. 267).

<sup>39</sup> Por. *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, H.R. Jauß (Hrsg.), München 1968.

codzienności, polityka, religia, moralność, obyczajowość, seksualność). „Procesu estetyzacji takich rozmiarów i takiego zasięgu — pisał Stefan Morawski — jak dzisiaj nigdy dotąd nie było”<sup>40</sup>. Z entuzjazmem, ale też z równie gorącym oporem reagowano na formuły: „wszystko jest sztuką”, „sztuka jest życiem”, „każdy artystą” (Joseph Beuys). Jeśli więc chodziło tu o kryzys tradycyjnego pojmowania sztuki, „kryzys, względem którego estetyka musiała się określić”<sup>41</sup>, proroczo, zarazem niezwykle trafnie nazywał rzecz po imieniu Adorno:

Estetyka wydaje się milcząco implikować w ogóle możliwość sztuki, z góry nastawia się bardziej na „jak” niż na „że”. Tego rodzaju postawa stała się niepewna. Estetyka nie może nadal wychodzić od faktu sztuki, tak jak niegdyś Kantowska teoria poznania wychodziła od matematycznego przyrodoznawstwa. To, że sztuka, która obtuje przy swojej definicji i wzbrania się przed konsumpcją, przechodzi w antyszukę; jej niezadowolenie z siebie, po realnych katastrofach i w obliczu przyszłych, wobec których jej dalsza egzystencja pozostaje w moralnej dysproporcji, wszystko to udziela się teorii estetycznej<sup>42</sup>.

W pytaniach o „koniec” sztuki chodzi więc nie tylko o jej możliwość, rozchwiany, by nie powiedzieć: rozsypujący się fundament, ale i o niepewność postawy, jaką wobec sztuki zajmuje estetyka. A wreszcie, raz jeszcze należy to mocno podkreślić — o niepewność samej estetyki.

Praktyka artystyczna i związana z nią katastroficzna historiozofia stawiały na porządku dziennym jako pilne i domagające się rozstrzygnięcia kwestie ontologiczne oraz epistemologiczne, status dzieła sztuki — co decyduje, że jakiś przedmiot staje się dziełem sztuki, gdy sama sztuka została zastąpiona czymś, co Allan Karpow określił pojęciem „postsztuki”? W 1996 roku Jean Baudrillard zbulwersował środowiska artystyczne, oświadczając, że sztuka pozbawiona jest już racji bytu: „zajmuje się przywłaszczaniem banalności, odpadów, miernoty jako wartości i jako ideologii”<sup>43</sup>. Jest nie tylko pozbawiona znaczenia, jest „niczym”. W reakcji na tę pustkę i stagnację upatruje szansę dla twórców („Nowych Dawnych Mistrzów”) i estetyki Donald Kuspit:

Dzisiaj wciąż tworzy się arcydzieła, których urok przetrwa ślepe załki rozrywkowej postsztuki. Wydaje się, że antyestetyka, antytwórczość, antynieświadomość zniszczyły możliwość tworzenia estetycznego dzieła sztuki. Jednak wciąż istnieją artyści, którzy wierzą w inwencję twórczą — w jej moc [...] ulepszania surowego materiału społecznego i fizycznego, tak by powstawała sztuka estetycznie wznosząca się ponad codzienne życie. Są to bastiony obrony przed postsztuką<sup>44</sup>.

Wśród tak odmiennych opinii i niepokojących prognoz mnożą się głosy o renesansie, spektakularnym powrocie estetyki w różnych postaciach, w związku z różnymi dziedzinami przedmiotowymi, z kwestią nowego postrzegania, fenomenów estetycznych zrodzonych przez audiowizualne i telekomunikacyjne media. Estetyka rezygnuje z pojęć tradycyjnie wiązanych z pięknem zastępując je kategorią wznio-

<sup>40</sup> S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Warszawa 1996, s. 36.

<sup>41</sup> L. Bieszczad, *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki Th.W. Adorna, H.G. Gadamera, A.C. Danto*, Kraków 2003, s. 7.

<sup>42</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 617.

<sup>43</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 79.

<sup>44</sup> D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. 179.

słości (Jean-François Lyotard), dokonując spektakularnej rehabilitacji zlekceważonej przez romantyków alegorii (Peter Bürger, Craig Owens) czy też koncentrując się wokół kategorii „doświadczenia estetycznego” (Rüdiger Bubner). Przeżycie fazy postmodernistycznego dyskursu estetycznego, który świadomie i zdecydowanie zrezygnował z ujęć metafizycznych, nie może zastąpić rzetelnej dyskusji estetyki z filozofią ani rozpatrzenia problemów wynikających ze zderzenia konkretnego estetycznego z uniwersalną interpretacją. Dlatego lapidarną uwagę Karla Heinza Bohrera: „im więcej filozofii i metafizyki, tym mniej teorii estetycznej”<sup>45</sup>, nawiązującą do słów Schlegla, należy traktować właściwie jako zachętę do pogłębionej refleksji. Przed estetyką stoi zadanie przewyciężenia pochopnych i symplicyjących redukcji różnorodnych form estetyczności do dających się określić generalnych zasad. Musi pracować równocześnie nad pozytywnym rozwinięciem tkwiącego w niej potencjału pojęciowego. Bohrer pisał o „dojrzewaniu procesu estetycznej argumentacji”<sup>46</sup>. Przywoływał dwie koncepcje, którym — mimo ich zdecydowanej ideologicznej odrębności — wspólna jest intencja określenia fenomenu estetycznego bez metafizycznych referencji: *Teorię estetyczną* Adorna i wczesne szkice Heideggera o Hölderlinie.

W obliczu kryzysu pojęcia dzieła i wszystkich związanych z nim kategorii można poddać transformacji dziedzinę zainteresowań, podjąć — jak proponowała niedługo Anna Zeidler-Janiszewska:

tradycyjne zobowiązania estetyki kryjące się w nazwie „nowoczesna teoria estetyczna” (nawet w czasach określanych jako po-nowoczesne); a jeśli tak — próbować w jej kategoriach odpowiedzieć na obustronne wyzwania: praktyki artystycznej (rozwijającej się wszak całkiem „pomyślnie”) i towarzyszącej jej myśli estetycznej (która być może zginie, jeśli nie przestanie tłumaczyć własnej niemożności w perspektywie permanentnego „kryzysu sztuki”, który stał się już czymś na kształt obiegowej monety)<sup>47</sup>.

Wolfgang Welsch uważa, że „przeżywamy boom estetyki, że żyjemy w dobie estetyzacji — od zachowań konsumenckich przez indywidualną stylizację po wystrój wielkich miast, a więc na całej przestrzeni świata przeżywanego”<sup>48</sup>. Mówi o estetyzacji poznania, epistemologii i filozofii w ogóle, estetykę zaś, którą proponuje rozwijać „poza estetyką”, podnosi do rangi „filozofii pierwszej”. Również Norbert Bolz formułuje koncepcję estetyki jako nowej, a to u niego oznacza — cyfrowej, „nauki pierwszej”. Estetyka — twierdzi — „od dawna nie jest już teorią sztuk (pięknych) i rozpada się dzisiaj na teorię *aisthesis* (teoria mediów) oraz technologię cyfrowej produkcji obrazów (grafika komputerowa)”<sup>49</sup>. Estetyka cyfrowa „wiedzie nas po nici Ariadny znaczenia możliwego ku zaświatom znaczenia znaku, sensu i przedmiotu. [...] Sztuka uwarunkowana przez komputer konstruuje »labirynty

<sup>45</sup> K.H. Bohrer, *Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit*, „Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken” 10–11 (1990), s. 851–865.

<sup>46</sup> K.H. Bohrer, *Filozofia sztuki czy teoria estetyczna*, s. 134.

<sup>47</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Collage — forma, która „pomieści bałagan”?*, [w:] *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, A. Jamroziakowa (red.), „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” (1993), z. 13, s. 190.

<sup>48</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1996, s. 524.

<sup>49</sup> N. Bolz, *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München 1992, s. 7.

estetyczne«, w których bez trudu i na zasadzie zabawy wprawiamy się w rzeczywistość pozoru”<sup>50</sup>.

Problematiczna sztuka, tak jak problematyczna rzeczywistość, wymaga komentarza, który czyniłby je zrozumiałymi. Od estetyki powinno się oczekiwać — w zgodzie z przesłaniem Adorna — „aby wydobywała fenomeny z ich czystego istnienia, nakłaniając do refleksji, aby była refleksją nad tym, co stało się skamienia w naukach, nie zaś nauką dla samej siebie, niezależną od innych”<sup>51</sup>. Głównym przesłaniem niedawnego jubileuszowego 19. Światowego Kongresu Estetyki, który pod hasłem „Aesthetics in Action” odbył się w Krakowie w 2013 roku, była restauracja autentycznej i bezpośredniej więzi estetyki z twórczością artystyczną (na tę konieczność zwracała uwagę Zeidler-Janiszewska dwadzieścia lat wcześniej).

W tej formule — podsumowywała obrady kongresu Alicja Kuczyńska, wyznaczając jednocześnie zadania przyszłej estetyce — na plan pierwszy wysuwają się dwie kwestie: po pierwsze, budowanie indywidualnej tożsamości poprzez określenie stosunku do historii traktowanej jako niepodważalny system wartości, po drugie poszukiwanie wartości w intensywnym współtworzeniu teoretycznych uzasadnień dla podmiotowości i poprzez te działania nadawanie sensu własnej jednostkowej egzystencji. Problem pierwszy kieruje uwagę badaczy w stronę wartości historii (historii estetyki) a drugi — zainteresowanie dynamiczną formą bytu i intensyfikacją procesów upodmiotowienia jednostki — skupia się na sztuce<sup>52</sup>.

Tylko czy „skupianie się na sztuce” wzmacnia i potwierdza obecność teorii estetycznej w estetyce?

## How much aesthetics in aesthetics...?

### Summary

The pluralism of aesthetic theory does not exempt aesthetics from the answer to the question about its status as a philosophical discipline. The possibility of an aesthetic theory, which in the past two centuries was understood, significantly narrowing, if not falsifying, the meanings of the term “aesthetics” as a philosophy of art, became problematic in the face of the crisis of traditional understanding of art itself. Discussions about its “end” revealed not only the unstable, not to say: falling foundation, but also the uncertainty of the attitude that aesthetics, the uncertainty of aesthetics and the reason for its existence in relation to art. Artistic practice and the catastrophic historiosophy associated with it placed on the agenda as urgent and demanding solutions ontological and epistemological issues, the status of a work of art. Is the history of aesthetics therefore the history of the struggle of knowledge about art with the universalist claim of philosophy and its theological-metaphysical and idealistic-historiosophical overprotection? Does its present position determine the way in which it solves the tasks arising

<sup>50</sup> N. Bolz, *Estetyka cyfrowa*, tłum. J. Ostaszewski, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja — wideo — komputer*, A. Gwóźdź (wyb. i oprac.), Kraków 1997, s. 358.

<sup>51</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 477.

<sup>52</sup> *W dziesięciolecie istnienia PTE. Rozmowa z profesorem Alicją Kuczyńską*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” (jesień 2012–lato 2013), nr 21–22 (1–2), s. 45.

in this fight? The spectacular renaissance of aesthetics as “the first science” — in connection with the issue of perception, aesthetic experience, new media, the category of sublimity or allegory neglected by romantics — determines that the question of how much aesthetics there is in aesthetics seems to be the most relevant.