



Fundusze Europejskie
Wiedza Edukacja Rozwój

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



Projekt „I Ty możesz zostać Sokratesem – program wzrostu kompetencji ogólnorozwojowych wśród uczniów gimnazjum i szkół ponadgimnazjalnych poprzez udział w kursie z zakresu filozofii”, współfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego

Filozofia – moduł VI

Łukasz Zaorski-Sikora

Estetyka

Wstęp	2
1. Piękno	3
2. Sztuka	5
3. Psychoestetyka	7
4. Estetyka semiotyczna	10
5. Estetyzacja	12
Słownik	14
Bibliografia	17

Wstęp

Pojęcie *estetyka* pochodzi od greckiego słowa *aisthesis*, oznaczającego zdolność odczuwania. Najogólniej możemy powiedzieć, iż estetyka to wiedza o pięknie i innych kategoriach z nim związanych, takich jak komizm, tragizm czy wzniosłość. Ponadto przedmiotem estetyki jest sztuka i łączące się z nią przeżycia. Podstawą wiedzy estetycznej jest także refleksja, która współtowarzyszyła pojawieniu się twórczości artystycznej i jej odbiorowi.

Sam termin *estetyka* został wprowadzony do języka filozofii dopiero w połowie XVIII wieku przez **Aleksandra Baumgartena** (1714–1762) w pracy *Aesthetica*. Mianem estetyki Baumgarten określił naukę o pięknie odbieranym przez zmysły i związanym bezpośrednio ze swoistymi wrażeniami zmysłowymi. Za sprawą Kanta zaczęto później łączyć estetykę z teorią percepcji, a także teorią sądu o smaku czy też o uczuciu przyjemności.

Współcześnie estetyka na pewno nie jest dyscypliną jednolitą. Zakres badań podejmowanych w jej obszarze, dotyczących procesu twórczego, odbioru dzieł sztuki, kształtowania się ocen itp. wymaga wykorzystania metod różnych nauk szczegółowych, takich jak psychologia, socjologia czy semiologia.

Czy pojęcia *sztuka* i *piękno* można jednak zadowalająco zdefiniować? Co sprawia, że dany przedmiot jest godny miana dzieła artystycznego? Dlaczego pewnych ludzi nazywamy artystami? Czy wiedza naukowa jest komukolwiek potrzebna, aby zachwycać się dziełami sztuki?

1. Piękno

Estetyka określana jest mianem nauki o pięknie i o odczuciach, jakie ono w nas wzbudza. Ale czym jest owo piękno? Czy piękno można zdefiniować?¹

Starożytni Grecy nazwą *piękno* obejmowali nie tylko piękne rzeczy, kształty, barwy, dźwięki, ale także piękne myśli i obyczaje. Dla **Platona** piękny może być ludzki charakter czy też stworzone przez człowieka prawo. Co więcej, Platon nie wiązał wcale tematyki piękna z zagadnieniem sztuki, bo tę pojmował jako naśladowanie świata pozoru, a nie ujawnianie piękna samego w sobie. Dlatego też łączył on piękno z tematyką Erosa i miłości, którą pojmował jako siłę pośredniczącą pomiędzy tym, co zmysłowe i nadzmysłowe, czyli pomiędzy światem zjawisk a światem stałych i niezmiennych idei. Piękno było bowiem w takiej perspektywie tożsame z ideą dobra, tym, co duchowe, moralne i umysłowe. Eros opisany w *Uczcie* jest właśnie siłą, która wznosi człowieka ku dobru, szczęściu, mądrości, Absolutowi i pięknu.

Już w V w. p.n.e. pojawiła się jednak definicja alternatywna w stosunku do platońskiego **obiektywizmu** i absolutyzmu. Jej autorami byli znani nam starożytni relatywiści — **sofiści**, którzy stwierdzili, że piękne jest to, „co przyjemne dla wzroku i słuchu”. Było to więc ujęcie **subiektywistyczne** i zarazem sensualistyczne.

Pomimo takich różnic, starożytnym Grekom udało się jednak skonstruować ogólną — „klasyczną” teorię piękna, która przetrwała aż do XVIII wieku. Mówiła ona, iż piękno polega na proporcji części, a dokładniej mówiąc — polega na doborze proporcji i właściwym układzie części. Do powstania owej teorii niewątpliwie przyczynili się **pitagorejczycy**.

Zauważyli oni, iż doskonała proporcja daje się ustalić za pomocą liczb. Punktem wyjścia była w tym przypadku obserwacja harmonii dźwięków: struny współdźwięczą harmonijnie, jeśli stosunek ich długości jest stosunkiem prostych liczb. Odkrycie to dokonane na gruncie teorii muzyki przeniesiono później na plastykę, architekturę, rzeźbę, a także piękno żywych ciał. Konsekwencją takiej teorii było poszukiwanie doskonałej proporcji dla każdej ze sztuk. I tak w muzyce greckiej pewne melodie były nazywane *nomoi*, czyli prawa, podobnie w plastyce pewne proporcje zostały powszechnie przyjęte i nazwane kanon, czyli miara.

Kryzys przedstawionej powyżej teorii był związany z istotną zmianą smaku, która towarzyszyła pojawieniu się całkowicie „nieklasycznej” sztuki późnobarokowej, a potem romantycznej. Już **Aleksander G. Baumgarten** twierdził w 1750 roku, iż piękno jest dostępne zmysłom, a nie umysłowi. Ponadto w osiemnastowiecznych analizach psychologicznych codziennych doświadczeń starano się pokazać, iż piękno nie polega na jakiejś określonej proporcji i regularnym układzie części. Romantycy twierdzili, że jest wręcz przeciwnie niż chce tradycyjna teoria, gdyż piękno polega właśnie na braku regularności — jest wyrazem uczuć, pełni i żywotności.

Osiemnasty wiek zapoczątkował także krytykę samego pojęcia piękna jako wyrazu wieloznacznego, który odsyła jedynie do najróżniejszych rzeczy, byle się w ten czy inny sposób podobały.

Do opinii krytycznych dołączył się także Immanuel Kant, który zauważył, iż wszystkie sądy o pięknie są jedynie indukcyjnymi uogólnieniami twierdzeń jednostko-

¹ Zob. W. Tatarkiewicz, 1988: *Dzieje sześciu pojęć*.

wych i — jak każde takie uogólnienia — mogą się okazać błędne. Według Kanta nie musi to jednak wcale prowadzić do czysto subiektywnego rozumienia przeżyć estetycznych. Jak twierdził, przeżycie i upodobanie estetyczne nie jest wywoływane ani przez samo wrażenie, ani przez sam sąd, lecz przez ich łączne działanie — jest wywołane przez rzecz, która potrafi pobudzać działanie obu, a może do tego doprowadzić tylko taka, która zbudowana jest odpowiednio do naszej natury.

Dlatego też, gdy rzecz taka działa na nas, to działanie jest konieczne i powszechne, umysły ludzkie mają bowiem te same władze, a zatem można oczekiwać, że przedmiot, który oddziałwał estetycznie na jeden podmiot, oddziałwał podobnie na inne. Innymi słowy, piękne jest to, co się podoba z subiektywną koniecznością, w sposób powszechny, bezpośredni i ponadto całkowicie bezinteresownie.

W dwudziestym wieku wielu teoretyków zaczęło bronić subiektywizmu i twierdzić, iż piękno zależy głównie od układu społecznego czy też sytuacji historycznej. Zaczął też upowszechniać się pogląd, wedle którego piękno nie jest wcale rzeczą tak cenną, jak przez wieki sądzono. Co więcej, nie jest też istotnym zadaniem dla sztuki — według awangardowych artystów jeśli dzieło sztuki wstrząsa, „silnie uderza odbiorcę”, to jest to ważniejsze niż gdyby zachwyciło swym pięknem. A wstrząs osiąga się nie tylko przez piękno — jego źródłem może być brzydota czy też po prostu zaskoczenie. Jak pisał francuski przywódca awangardy poetyckiej i inspirator surrealizmu — Guillaume Apollinaire (1880–1918): „Brzydotę lubimy dziś równie jak piękno”.

Przekonaniu o zbyteczności pojęcia piękna dobitnie dał wyraz pisarz William S. Maugham (1874–1965):

Nie wiem, czy inni są tacy jak ja, ale o sobie wiem, że nie mogę długo kontemlować piękna. Sądzę, że żaden poeta nie napisał większego fałszu niż Keats w pierwszym wierszu *Endymiona*. Rzecz piękna działa na mnie magicznie; ale potem umysł mój prędko od niej odbiega; słucham nieufnie tych, którzy mogą w zachwyceniu godzinami patrzeć na obraz. Piękno to ekstaza, to coś prostego jak drut. Cóż o nim można by jeszcze powiedzieć? Jest jak zapach róży: można je wąchać, i to już wszystko.

Dlatego też teoria sztuki jest czymś nużącym, chyba że nie traktuje o pięknie, a więc także o sztuce. Wszystko, co krytyk może powiedzieć o *Złożeniu do grobu* Tycjana, które bodaj ze wszystkich obrazów świata ma w sobie najwięcej czystego piękna, to tylko: idź i zobacz. Wszystko inne, co ma do powiedzenia, to historia, biografia i co kto chce. Ludzie skłonni są dodawać do piękna inne zalety — wzniosłość, ludzkie potrzeby, czułość — a to dlatego, że piękno ich nie zadowala. Piękno jest doskonałe — taka już jest nasza natura — na krótko zatrzymuje tylko naszą uwagę (...).

Nikt nigdy nie umiał wyjaśnić, dlaczego dorycka świątynia w Paestum jest piękniejsza od szklanki zimnego piwa, chyba że brał pod uwagę rzeczy nic z pięknem niemające wspólnego. Piękno jest jak ślepa ulica. Jest jak góra, na której szczyt można wejść, ale dalej nie ma już drogi².

Kategorii piękna używa się dzisiaj częściej w języku potocznym niż na gruncie estetyki. Współcześni artyści podchodzą do piękna z dystansem i ironią. Stąd estetyka jest dzisiaj raczej filozofią sztuki, a nie nauką o pięknie. Ale czy sztukę można zdefiniować łatwiej niż piękno?

² W. Tatarkiewicz, 1988: *Dzieje sześciu pojęć*, s. 69–170.

2. Sztuka

Co sprawia, że ten, a nie inny przedmiot jest godny miana dzieła sztuki? Dlaczego pewnych ludzi nazywamy artystami? Czym różni się sztuka od innych form ludzkiej aktywności? Pytania tego typu wydają się szczególnie aktualne dzisiaj, kiedy w galerii wystawia się — jako dzieła sztuki — takie przedmioty, jak sterta cegieł czy odkurzacz.

Ludzie średniowiecza określali sztukę mianem ars, a wcześniej, w starożytnej Grecji — techne. Techne w starożytnej Grecji, a później ars w Rzymie, w średniowieczu, a nawet jeszcze w początkach ery nowożytnej, w dobie odrodzenia, znaczyły tyle, co umiejętność zrobienia jakiegoś przedmiotu: domu, posągu, okrętu, garnka, ubrania, a ponadto także umiejętność dowodzenia wojskiem, mierzenia pola czy też skutecznego przekonywania słuchaczy.

Wszystkie te umiejętności były nazywane sztukami i polegały na znajomości określonych reguł: inne reguły rządziły pracą architekta, krawca, stratega, geometry czy retora. Dlatego też pojęcie **reguły** łączyło się wówczas nierozzerwalnie z pojęciem sztuki — sztuką była nie tylko umiejętna produkcja, ale przede wszystkim znajomość reguł, czyli fachowa wiedza. Tak więc w zakresie sztuki mieściło się zarówno rzemiosło, jak i nauka. Co ciekawe, za sztukę długo nie uznawano poezji, sytuacja mogła odmienić się dopiero wtedy, kiedy Arystoteles w swojej *Poetyce* określił jej reguły i potraktował jako umiejętność.

Taki zakres znaczeniowy dla pojęcia sztuka stosowany był jeszcze w dobie odrodzenia, ale właśnie w tym okresie rozpoczęła się też jego przemiana. Z zakresu sztuki wyeliminowano wówczas rzemiosło i naukę. W XVIII wieku popularność zdobyła definicja **Charlesa Batteux** (1713–1778), który stwierdził, iż wspólną cechą sztuk jest to, że naśladują one rzeczywistość i wydobywają z niej piękno. Batteux wymienił ponadto pięć „sztuk pięknych”: malarstwo, rzeźbę, muzykę, poezję i taniec oraz dwie do nich zbliżone: architekturę i wymowę.

Już na początku XX wieku definicja taka budziła wiele wątpliwości. **Benedetto Croce** (1866–1952) zauważył, iż cechą swoistą sztuki jest ekspresja. Artyści przestali jedynie naśladować świat, który ich otaczał. Wraz z powstaniem fotografii i filmu pojawiło się pytanie: czy nie są one również sztuką? Podobne wątpliwości towarzyszyły rozwojowi plakatu, reklamy, sztuki użytkowej i najnowszych komercyjnych środków komunikowania się z ludźmi³.

Według **Władysława Tatarkiewicza** (1886–1980), aby definicja sztuki przystawała do zachodzących na gruncie twórczości artystycznej zmian, musi ona mieć „alternatywny charakter”. Jak pisze:

Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć — jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać⁴.

Ale czy jest to odpowiednia definicja w sytuacji, kiedy artyści uprawiający „sztuki piękne” sami odrzucają jako nieistotne kategorie piękna i sztuki?

Już powstały na początku dwudziestego wieku dadaizm określa się mianem „antyszuki” negującej estetyczny charakter sztuki. W ramach takiej negacji **Marcel Duchamp** (1887–1968) wysłał na konkurs rzeźby współczesnej kupiony wcześniej w sklepie pisuar, który zatytułował *Fontanna* i sygnował nieswoim nazwiskiem.

³ Por. W. Tatarkiewicz, 1988: *Dzieje sześciu pojęć*.

⁴ Tamże, s. 52.

Co ciekawe, owe „dzieło” już wkrótce, podobnie jak inne prowokacyjne propozycje Duchampa, było analizowane i rozpatrywane przez teoretyków jako przejaw sztuki, a on sam pytał: „Czy można by wreszcie wykonać dzieło, które by nie było dziełem »sztuki«?” Jak pisze **Timothy Binkley** (ur. 1943):

Sztuka uświadomiła sobie, iż do swojej dziedziny zaliczyć może znacznie więcej niż tworzenie przedmiotów estetycznych. Sztuka jest pewną praktyką i dlatego żart na temat sztuki stać się może sztuką, tak samo jak żart na temat filozofii może być filozofią⁵.

Współczesną próbą wyjaśnienia, w jaki sposób rzeczy tak różne, jak V Symfonia Beethovena, obrazy Picassa czy pisuar podpisany Fontanna mogą być uważane za dzieła sztuki jest **estetyka instytucjonalna**.

Jeden z głównych jej przedstawicieli — **George Dickie** (ur. 1926) — ujmuje to w sposób następujący:

Dziełem sztuki w klasyfikacyjnym sensie jest 1) artefakt, 2) któremu ze względu na pewne cechy jakaś osoba lub osoby działające w imieniu świata sztuki nadały status kandydata do oceny⁶.

A zatem każde dzieło sztuki jest artefaktem, czyli wynikiem pracy istot ludzkich — według Dickie’ego nawet wyrzucony na brzeg morza kawałek drewna można uznać za artefakt, jeśli ktoś go podniesie i wystawi w galerii sztuki. Innymi słowy, umieszczenie kawałka drewna w galerii, tak aby inni ludzie mogli go obejrzyć, będzie się w pewien sposób liczyć jako praca nad nim. Jeśli chodzi zaś o osoby działające w imieniu „świata sztuki”, to mogą nimi być sami artyści, producenci finansujący przedsięwzięcia artystyczne, pracownicy instytucji artystycznych, krytycy, teoretycy, historycy sztuki, a także publiczność.

Nadanie statusu kandydata do oceny nie musi wiązać się z żadną określoną formułą czy ceremonią, oznacza ono tylko tyle, że dana osoba chce, aby inni członkowie świata sztuki spojrzeli na wybrany przez nią przedmiot jak na dzieło sztuki i poddali ten przedmiot ocenie.

Ocena ta może być korzystna lub niekorzystna dla kandydata, to znaczy, iż może on zostać zaakceptowany lub odrzucony, oceniony lepiej lub gorzej. Co więcej, może to łączyć się również z osłabieniem lub wzmocnieniem pozycji w świecie sztuki osoby zgłaszającej kandydata. Dlatego też artysta, który nadaje status kandydata do oceny wytworom nisko ocenianym przez świat sztuki, uchodzi za miernego artystę. Podobnie kurator wystaw, który nadaje status kandydata źle ocenianym przedmiotom uważany będzie za słabego kuratora.

Jak widzimy, teoria instytucjonalna dopuszcza, aby niemalże każdy przedmiot stał się dziełem sztuki — nie ma tutaj mowy o jakimś specjalnym rodzaju oceniania, chodzi po prostu o ocenę, która wynika z instytucjonalnego kontekstu, w jakim dany przedmiot został umieszczony.

Z pewnością estetyka instytucjonalna wolna jest od prostego wartościowania na zasadzie „dobre” i „złe”. Można jej zarzucić kłistość, wydaje się bowiem głosić, że sztuką jest cokolwiek, co pewna grupa ludzi — świat sztuki — zechce nazwać sztuką. Z kolei tym, co sprawia, że człowiek należy do świata sztuki, jest zdolność nadawania dowolnym rzeczom statusu dzieła sztuki.

Tak też „dzieło sztuki” i „człowiek należący do świata sztuki” definiują się jedno w kategoriach drugiego. Tym niemniej definicja instytucjonalna przynajmniej przypomina nam, że tym, co czyni jakąś rzecz dziełem sztuki nie jest żaden uniwersalny kanon — czy nam się to podoba, czy nie, sztuka wszak jest uzależniona od czynników kulturowych i istniejących w określonych czasach instytucji społecznych.

⁵ G. Dziamski, 1996: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, s. 73.

⁶ Tamże, s. 69.

3. Psychoestetyka

Przyglądając się dziejom pojęć, takich jak piękno i sztuka, musimy dojść do wniosku, że estetyka miała niewielkie szanse na ukonstytuowanie się w postaci nauki autonomicznej. Właśnie dlatego estetyka zawsze była otwarta na badania dokonywane przez dyscypliny szczegółowe, takie jak psychologia.

Wśród mnóstwa szkół psychologicznych najbardziej inspirująca dla estetyki okazała się **psychoanaliza**. Jej twórca, **Sigmund Freud** (1856–1939), analizując ludzką psychikę, stwierdził, iż składa się ona z trzech struktur: id, ego i superego.

Id (ono) to sfera pierwotnych popędów — Freud wymienia ich dwa rodzaje: są to **popędy życia**, czyli przede wszystkim nasza seksualność, oraz **popędy śmierci** — skłonność do autodestrukcji, która zwykle jest jednak agresją zwróconą na zewnątrz przeciw obiektom zastępczym.

Innymi słowy — id to subiektywna rzeczywistość umysłu dążąca do zaspokojenia instynktownych i biologicznych potrzeb ciała, pozostająca w ścisłym związku z procesami fizjologicznymi, z których czerpie swoją energię.

Ego (ja, jaźń) tworzy się, ponieważ zaspokojenie potrzeb organizmu wymaga stosownych działań w obiektywnym, rzeczywistym świecie, musi tutaj zatem zachodzić odróżnienie tego, co w umyśle od tego, co w świecie zewnętrznym.

Trzeci poziom to **superego** (nadjaźń) — wewnętrzna reprezentacja tradycyjnych wartości i ideałów społeczeństwa, przekazywanych dziecku w interpretacji rodziców i wpajanych mu za pomocą systemu nagród i kar. Id funkcjonuje nieświadomie, ego — świadomie, zaś superego — podświadomie lub świadomie. Superego jako kodeks aksjologiczny umysłu hamuje wszystkie potrzeby, które nie są z nim zgodne. Stąd rodzą się konflikty psychiczne — marzenia senne, czynności zastępcze różnych rodzajów, zachowania neurotyczne, ale także niezliczone formy przedsięwzięć twórczych i artystycznych są właśnie ich wyrazem.

Według Freuda rozwój cywilizacji stał się możliwy dzięki hamowaniu instynktów i skierowaniu energii popędowej ku celom społecznie akceptowanym i kulturotwórczym. Takie zjawisko nazywał **sublimacją**. W świetle psychoanalizy zainteresowanie Leonarda da Vinci malowaniem obrazów Matki Boskiej było wysublimowanym wyrazem jego tęsknoty za bliskim kontaktem ze swą matką, z którą został rozdzielony w młodym wieku.

Dlatego też Freud podkreślał, iż treść dzieł sztuki interesuje go bardziej od technicznych i formalnych jakości. A zatem możemy powiedzieć, że psychoanaliza bada „siły napędowe” twórczości, nie dociekając piękna i form zdolności twórczej.

Z typową dla siebie „skromnością” Freud pisał:

Estetyczna ocena dzieł sztuki i wyjaśnianie daru artystycznego... nie należą do zadań stawianych psychoanalizie. Lecz wydaje się, że psychoanaliza może powiedzieć decydujące słowo we wszystkich kwestiach, która dotyczą wyobraźni człowieka⁷.

⁷ J. Fizer, 1991: *Psychologizm i psychoestetyka*, s. 92.

W ujęciu Freuda artysta wydaje się podobny do neurotyka, który dąży do zaspokojenia swych jawnych bądź stłumionych pragnień poza istniejącymi konwenansami.

Jak czytamy:

Artysta, podobnie jak neurotyk, wycofał się z niezadowolającej rzeczywistości w świat wyobraźni, lecz w odróżnieniu od neurotyka, wiedział, jak odnaleźć z niego drogę powrotną i ponownie stanąć pewnie w rzeczywistości. Jego twory, dzieła sztuki, były imaginacyjnymi spełnieniami podświadomych pragnień, podobnie jak sny; i podobnie jak one, były rodzajem kompromisów, ponieważ one także zmuszone były unikać otwartego konfliktu z siłami tłumienia. Lecz różniły się od aspołecznych, narcystycznych produktów snu tym, że były obliczone na wzbudzenie w innych ludziach rozumiejącego zainteresowania i potrafiły także uśmierzać i zaspokajać te same ich podświadome popędy pragnieniowe⁸.

Zatem, w odróżnieniu od neurotyka, artysta świadomie tworzy swe wyobrażenie nie tylko po to, żeby zaspokoić swe własne popędy, lecz także po to, by zaspokoić popędy innych ludzi. Innymi słowy, artysta jest neurotykiem pozytywnym — w neurotycznym poszukiwaniu zaspokojenia artysta, jak typowy neurotyk, ucieka od ograniczającej rzeczywistości, lecz w odróżnieniu od tamtego — powraca do niej, aby dopełnić aktu tego zaspokojenia publicznie.

Źródła aktu twórczego należy więc szukać w dramatycznych przeżyciach i napięciach rodzących się ze sprzeczności między utajonymi pragnieniami artysty oraz adaptacyjnymi i zarazem cenzorskimi działaniami ego i superego.

Podjmując rekonstrukcję interpretacyjnej estetyki Freuda, można wykazać ponadto, który ze składników psychiki twórcy dominuje w procesie artystycznym. I tak z dominacją id będzie się wiązać ekspresjonizm artystyczny rozmaitych typów, z dominacją ego — realizm, zaś dominacja superego będzie prowadzić do powstania sztuki o charakterze dydaktycznym i moralizatorskim.

Czy jednak dzieło sztuki, jego narodziny, jego semantyczną i estetyczną wielowymiarowość można wytłumaczyć w pełni przez odwołanie się do ludzkich popędów, zaburzeń, lęków i hysterii? Inaczej uważał uczeń Freuda i twórca psychologii analitycznej — **Carl Gustav Jung** (1875–1961).

Podobnie jak Freud, Jung zajmował się źródłem i przyczynami twórczości artystycznej, ale w odróżnieniu od swego nauczyciela rozszerzył zakres dociekań, włączając do niego także badanie natury i funkcji symboli artystycznych. Takie założenia łączą się z Jungowską teorią osobowości. Twierdził on, iż ludzka osobowość składa się z trzech warstw: świadomej, nieświadomej indywidualnej i nieświadomej ponadindywidualnej czy też zbiorowej.

Pierwsza z nich stanowi ośrodek rozbieżnych elementów płynących z czynności zmysłów, które transmitują bodźce zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne.

Druga — jak pisał Jung — to:

...zbiornik wszelkich zagubionych wspomnień i treści, które są póki co zbyt słabe, aby zostać uświadomione⁹.

Przynależą tutaj również celowo stłumione sprzeczne i przykre myśli.

Trzecia:

...obejmuje instynkty, to znaczy impulsy działania, bez świadomej motywacji, a także preegzystujące formy rozumienia albo wrodzone warunki intuicji, mianowicie archetypy apercpepcji, które *a priori* determinują warunki wszelkiego doświadczenia¹⁰.

Treść dwóch pierwszych warstw jest przez ludzi nabywana, natomiast treść trzeciej dziedziczymy po naszych przodkach.

⁸ Tamże, s. 96–97.

⁹ Tamże, s. 105.

¹⁰ Tamże, s. 105.

Aktywność twórcza rodzi się w ramach takiej troistej struktury osobowości. Prawdziwie wizjonerska sztuka rodzi się w trzeciej, ponadindywidualnej warstwie — artysta może w tym przypadku stać się swoistym medium, uczestnikiem wydarzeń, które nie wynikają z jego świadomego wyboru.

Jak pisze Jung:

...nie jest on osobą obdarzoną wolną wolą, osobą, która dąży do swych własnych celów, lecz kimś, kto tylko dopuszcza, aby sztuka realizowała swój cel za jego pośrednictwem¹¹.

Według Junga artysta wizjoner staje się „człowiekiem zbiorowym”, który wyraża nieświadome życie psychiczne rodzaju ludzkiego. **Sztuka wizjonerska**, jak czytamy:

...polega (...) na nieświadomym ożywieniu archetypu, na rozwinięciu go i wykształceniu w pełne dzieło. Nadanie kształtu praobrazowi oznacza w pewnym sensie „przełożenie” go na język współczesności, dzięki czemu niejako każdy może uzyskać dostęp najgłębszych źródeł życia, które w przeciwnym razie pozostałyby przed nim zakryte¹².

Archetypy to nieświadomione wzorce zachowania, które służą także jako powszechne wzorce ekspresji symbolicznej. Archetyp, jak pisze Jung:

...wyraża się w identyczności lub podobieństwie mitów i baśni całego świata; tak że Murzyn z południa Ameryki śni motywami mitologii greckiej, a terminator szwajcarskiego sklepikarza powtarza w psychozie wizje egipskiego gnostyka¹³.

Dlatego właśnie sztuka wizjonerska wyzwala w nas wszystkie zbawcze siły, „które zawsze pozwalały ludzkości uratować się w każdym niebezpieczeństwie i przetrwać nawet najdłuższe noce”.

Oczywiście, nie każda twórczość ma swe źródło w nieświadomości zbiorowej. Obok sztuki wizjonerskiej istnieje sztuka, która całkowicie wywodzi się ze świadomych doświadczeń życiowych. Według Junga do kategorii tej należą zarówno dzieła sztuki literackiej: liczne gatunki traktujące o miłości, środowisku, rodzinie, zbrodni i społeczeństwie, jak i poezja dydaktyczna czy też większa część liryki oraz dramatu. Jest to **sztuka psychologiczna**, gdyż nie wykracza ona poza to, co daje się opisać za pomocą języka psychologii — istotę tej sztuki możemy odnaleźć w pamiętnikach artysty.

Tak więc oznacza to, iż psychologia nie powinna się spodziewać, że ta czy inna kategoria sztuki da się sprowadzić do neurotycznych patologii czy też kłopotów z seksem. Jak pisze Jung, psychologia:

...musi całkowicie wyzbyć się medycznych przesądów, ponieważ dzieło sztuki nie jest chorobą, a zatem wymaga podejścia zupełnie innego niż medyczne¹⁴.

¹¹ Tamże, s. 106.

¹² Tamże, s. 107.

¹³ Tamże, s. 109.

¹⁴ C. G. Jung, 1993: *Archetypy i symbole*, s. 362.

4. Estetyka semiotyczna

Semiotyka to ogólne badania nad systemami znaków, w tym także nad językiem. Tradycyjnie tę dyscyplinę dzieli się na trzy dziedziny: **syntaktykę**, czyli abstrakcyjne badanie znaków i relacji między nimi, **semantykę**, czyli badanie związków między znakami a przedmiotami, do których nas odsyłają, oraz **pragmatykę** — badającą związki między użytkownikami a systemem, jakim jest na przykład język polski.

Na gruncie **estetyki semiotycznej** istotnym okazuje się problem rozumienia sztuki jako formy komunikacji międzyludzkiej. Ale czy dzieła sztuki są po to, by je rozumieć? Czyż nie są w tym przypadku ważniejsze nasze odczucia i przeżycia? W perspektywie estetyki semiotycznej **rozumienie** dzieł sztuki jest jednak właśnie niezbędnym warunkiem ich właściwego odczuwania i przeżywania.

Ale czy rozumienie poezji ma taki sam charakter, jak rozumienie instrukcji obsługi suszarki do włosów? Czy rozumienie znaków drogowych można porównać z rozumieniem obrazów van Gogha? Aby pokazać, na czym polega swoistość komunikatu, jakim jest dzieło sztuki (jeśli założymy, że każda sztuka jest formą komunikacji), zaczniemy od przedstawienia podziału funkcji języka zaproponowanego przez **Romana Jakobsona** (1896–1982), według którego język (komunikat) może pełnić następujące funkcje:

- funkcję referencyjną — komunikat ma denotować (oznaczać) rzeczywiste obiekty, np. „To jest stół”;
- funkcję emotywną — komunikat ma wywołać reakcję uczuciową, np. „Kocham cię”, „Idioto!” itd.;
- funkcję imperatywną — komunikat jest rozkazem, np. „Padnij!”, „Zrób to”;
- funkcję fatyczną, czyli kontaktową — komunikat pozornie coś mówi lub apeluje do uczuć, ale w rzeczywistości ma tylko sprawdzić i potwierdzić kontakt między rozmówcami. A zatem komunikatami kontaktowymi są wyrazy „słucham”, „dobrze”, które wymawiamy w toku rozmowy telefonicznej, podobnie jak większość formułek grzecznościowych, powitań i życzeń;
- funkcję metajęzykową — komunikat ma za przedmiot jakiś element języka bądź komunikacji, np. „Wyrażenie jak się masz jest komunikatem o funkcji kontaktowej”;
- funkcję estetyczną — komunikat przedstawia się tak, jak gdyby był zbudowany w sposób wieloznaczny i jak gdyby był samozwrotny, tzn. ma zwracać uwagę adresata przede wszystkim na swą właściwą formę.

Oczywiście wszystkie wymienione wyżej funkcje mogą występować w jednym komunikacie, w większości tekstów potocznych możemy obserwować ich wzajemne związki, nawet jeśli jedna z funkcji przeważa.

Umberto Eco (ur. 1932) zauważa, iż **komunikat estetyczny** jest przede wszystkim zbudowany w sposób niejasny w świetle systemu oczekiwania, jakim jest kod. Komunikat całkowicie niejasny, mimo iż skłania do bardzo różnorodnych interpretacji, może graniczyć z szumem informacyjnym, czyli całkowitym nieładem i chaosem. Niejasność jest „płodna” dopiero wtedy, gdy pobudza naszą uwagę, zmusza do wysiłku interpretacyjnego i następnie pozwala nam odnaleźć wskazówki dotyczące rozumienia. Pozwala ponadto odnaleźć właśnie w owym nieładzie (nieoczywistości) porządek o wiele doskonalszy od tego, który cechuje większość innych komunikatów.

Innymi słowy, odbiór komunikatu estetycznego wymaga od odbiorcy określonego wysiłku intelektualnego — niezbędnego, aby mogło zachodzić rozumienie poprzedzające estetyczne doznania. Odbiór tego rodzaju komunikatów jest tutaj widziany jako swoisty dialog zachodzący pomiędzy autorem, dziełem (tekstem) i odbiorcą (czytelnikiem).

Jak pisze Eco:

Zrozumienie komunikatu estetycznego opiera się również na dialektycznym związku między akceptowaniem i odrzucaniem kodów i słowników nadawcy z jednej strony a wprowadzaniem i odrzucaniem kodów i słowników osobistych z drugiej. Jest to dialektyczny związek między wiernością a swobodą interpretacji, przy czym adresat z jednej strony usiłuje iść za wskazówkami tkwiącymi w niejasności komunikatu i wypełniać niepewną formę przy pomocy własnych kodów, z drugiej zaś strony na skutek związków kontekstowych widzi komunikat takim, jakim został skonstruowany, a tym samym spełnia akt wierności wobec autora i momentu nadania.

W tym dialektycznym związku formy z otwartością (na poziomie komunikatu) oraz wierności z inicjatywą (na poziomie adresata) rozwija się działalność interpretacyjna każdego odbiorcy oraz typowa czytelnicza działalność krytyka — zarazem ściślejsza i bardziej pomysłowa, swobodniejsza i bardziej wierna. Działalność ta polega na archeologicznym odtwarzaniu okoliczności nadania i kodów nadawcy; na wypróbowaniu formy znacznikowej w celu sprawdzenia, do jakiego stopnia dzięki kodom wzbogacającym dopuszcza ona wprowadzenie nowych znaczeń; na odrzuceniu kodów nieuzasadnionych, narzucających się w toku interpretacji, ale niezdolnych do złania się z pozostałymi¹⁵.

Według Eco nie tylko utwór poetycki jako wypowiedź metaforyczna pozwala na interpretację otwartą i stopniową — każde dzieło sztuki jest w większym lub mniejszym stopniu „otwarte”. Mówiąc inaczej, każde dzieło sztuki posiada taką formę i strukturę, które zmuszają odbiorcę do dokonywania kolejnych reinterpretacji. Sens wybitnych dzieł sztuki nie będzie więc nigdy ostatecznie określony — zawsze będą się pojawiały ich nowe odczytania.

Na pewno sztuka abstrakcyjna (asemantyczna) jawi się jako bardziej „otwarta” od sztuki odtwarzającej, naśladującej naturę, podobnie jak sztuka baroku jest bardziej „otwarta” od sztuki wieków średnich, ale właściwie nie możemy mówić o całkowicie „zamkniętym” dziele sztuki — interpretacja każdego dzieła zależy na przykład od nastawienia, przygotowania i predyspozycji odbiorcy.

Nawet „jednoznaczne” dzieła sprzed tysięcy lat mogą być odczytane „na nowo”. Dlatego też Eco uważa, iż estetyka semiotyczna jest nam w stanie zawsze powiedzieć, czym może stać się dane dzieło sztuki, ale nigdy — czym się stało. Jak pisze:

Czym stał się utwór, to może nam powiedzieć co najwyżej krytyka będąca sprawozdaniem z przeżycia, jakim jest odczytanie utworu¹⁶.

¹⁵ U. Eco, 1996: *Nieobecna struktura*, s. 97–98.

¹⁶ Tamże, s. 88.

5. Estetyzacja

Procesy szeroko rozumianej estetyzacji rzeczywistości są uznawane za zjawiska powszechne czy wręcz typowe dla naszych czasów. Bez wątpienia we współczesnym świecie możemy obserwować boom estetyczny obecny tak w indywidualnej stylizacji, jak też w organizowaniu otoczenia. Najbardziej widoczna jest estetyzacja przestrzeni miejskiej, gdzie w ostatnich latach praktycznie wszystko, na miarę możliwości finansowych, poddawane jest kosmetyce.

Najłatwiej dostrzegalna jest zatem estetyzacja powierzchniowa, polegająca na wyposażaniu rzeczywistości w elementy estetyczne, czyli nadaniu jej „estetycznego połysku”.

Według **Mike'a Featherstone'a** człowiek ponowoczesny dokonuje nieustannej hedonistycznej i zarazem paraartystycznej „karnawalizacji” życia codziennego — przeżycie i rozrywka stały się w ostatnich latach wytycznymi dla kultury. Źródła takiej estetyzacji Featherstone odnajduje już u Kanta, dla którego cechą wyróżniającą estetyczny sąd smaku jest bezinteresowność, a co za tym idzie — estetyczne podejście jest możliwe w stosunku do wszystkiego, także wobec wszelkich napotkanych w świecie przedmiotów.

Donioślejszą rolę przypisuje tym procesom **Wolfgang Welsch** (ur. 1946), według którego estetyzacje nie rozprzestrzeniają się współcześnie jedynie na powierzchni, a sięgają coraz częściej także głębszych warstw rzeczywistości. W przypadku **estetyzacji głębokiej** procesy estetyczne mają przekształcać nie tylko zastaną realność, ale też kreować jej nowe struktury. Wiąże się to na przykład ze zmianami procesów produkcyjnych, w których — dzięki nowym technologiom, mikroelektronice czy symulacji komputerowej — również materia w coraz większym stopniu staje się czymś estetycznym.

Tak rozumiana estetyka nie jest jedynie domeną sztuki czy rozrywki, dotyka ona wszak samej materialności, a w konsekwencji kształtuje naszą świadomość i ogólne pojmowanie świata. Niezależnie od tego, czy zgodzimy się z Welschem co do tego, że estetyczność jest osadzona w źródłowym doświadczeniu naszej egzystencji, musimy przyznać, iż rzeczywistość społeczna od czasu, kiedy jest przekazywana przez media, podlega głębokim procesom odrzeczywistnienia i estetyzacji.

Jest to szczególnie widoczne na gruncie strategii ekonomicznych i reklamy. Jak pisze Welsch:

Wiele przejawów estetyzacji służy celom ekonomicznym. Dzięki połączeniu z estetyką można sprzedać coś niepokupnego, a towar zakupny sprzedać dwa albo trzy razy. Ponieważ mody estetyczne są szczególnie krótkotrwałe, nigdzie popyt na nowości nie pojawia się tak szybko i niezawodnie, jak w przypadku produktów stylizowanych estetycznie: artykuł przeznaczony na śmietnik jest estetycznie przestarzały, zanim stanie się niezdalny do użytku.

Ponadto produkty, które ze względów moralnych albo zdrowotnych stają się coraz mniej popularne, dzięki estetycznej nobilitacji powracają do łask i znowu cieszą się popytem. Konsument nabywa przede wszystkim estetyczną aurę, a dopiero potem sam produkt. Rozpoznał to najlepiej przemysł tytoniowy, który od dawna można nazwać zaawansowanym estetycznie. Kiedy w latach osiemdziesiątych zakazano bezpośredniej reklamy produktów tytoniowych, wymyślono formy reklamy, które, nie podając nazwy towaru ani firmy, kusily jedynie estetycznym wyrafinowaniem¹⁷.

¹⁷ W. Welsch, 1999: *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, [w:] *Sztuka i estetyzacja*, (red.) K. Zamiara, M. Golka, s. 14.

W handlu artykuł jest dzisiaj jedynie dodatkiem, a głównym przedmiotem i wartością staje się estetyka. Innymi słowy, jeśli w reklamie uda się połączyć produkt z interesującą dla konsumenta estetyką, to zostanie on kupiony niezależnie od swych realnych właściwości. Jak twierdzi Welsch, tak naprawdę nie kupujemy bowiem towaru, lecz dzięki niemu wkupujemy się w pewien styl życia:

Ponieważ zaś styl życia jest dzisiaj w przeważającej mierze nacechowany estetycznie, estetyka jako całość jest już nie tylko nośnikiem, lecz stała się istotą¹⁸.

Welsch zauważa, że kontakty międzyludzkie są coraz bardziej nacechowane estetycznie — w świecie zanikających norm moralnych najdłużej zdają się utrzymywać zasady zachowania przy stole i formy grzecznościowe, takie jak wybór odpowiedniego kieliszka i właściwego powiedzenia na każdą okazję.

Estetyzacja sięga nie tylko rzeczywistości materialnej i społecznej, podobne zjawisko możemy obserwować także na poziomie rzeczywistości jednostkowej. Na pierwszym planie estetyzacja oznacza tutaj oczywiście stylizację ciała, która dokonuje się w gabinetach kosmetycznych, siłowniach, solariach. Być może już wkrótce nową branżą takiej estetyzacji będzie rozwijająca się dzisiaj dynamicznie inżynieria genetyczna. W wyniku tych procesów kształtuje się współczesny *homo aestheticus* — człowiek wrażliwy, wykształcony, hedonista, narcyz, a przede wszystkim posiadający wysublimowany gust.

Zjawiska estetyzacji nie można jednak, jak było to powiedziane wcześniej, zredukować jedynie do powierzchownego upiększania, można tutaj dostrzec także znacznie głębsze konsekwencje. Według Welscha prawdziwie zestetyzowana kultura byłaby wrażliwa nie tylko na różnorodność sztuki, ale również na różnice obecne w życiu codziennym.

Pisze on:

Współczesne społeczeństwa charakteryzuje wielość zmieniających się form życia w obrębie każdego z nich. Nie tworzą one jednolitego zespołu, lecz stanowią luźną sieć wysoce zróżnicowanych form życia, których uznanie jest gwarantowane przez demokrację i podstawowe prawa. W praktyce chodzi o to, aby dostrzegać własną logikę owych form życia i przestrzegać ich praw własności, a nie mierzyć każdej tą samą miarą i przykrawać do jednego formatu. Taka struktura problemów i zadań społecznych z pewnością przypomina sytuację w sztuce.

Sztuka XX wieku jest bowiem również naznaczona wielością bardzo zróżnicowanych paradygmatów (...). Obiektów *ready made* Duchampa nie można traktować tak samo jak kubizmu Picassa, który trudno porównywać z suprematyzmem Malewicza lub abstrakcjami Kandynsky'ego.

Sądy estetyczne z pozycji nowoczesności wymagają szerokiej znajomości i adekwatnej praktyki owych paradygmatów i różnorodnych zestawów kryteriów. Próba oceny dzieła surrealistycznego według kryteriów konstruktywistycznych lub odwrotnie: dzieła konstruktywistycznego według kryteriów surrealistycznych, w ogóle jakiegokolwiek dzieła według zestawu kryteriów obcego dlań typu albo wszystkich dzieł według jednego tylko zestawu kryteriów, byłaby elementarnym błędem kategorialnym. Takie postępowanie to małostkowość¹⁹.

Nowa refleksyjna świadomość estetyczna powinna być zatem wyczulona na bogactwo i pluralizm. Co więcej, świadomość uwrażliwiona estetycznie może być skuteczna jako oświecenie i pomoc w wyjaśnianiu świata, bowiem rzeczywistym warunkiem tolerancji jest właśnie wrażliwość na różnice.

¹⁸ Tamże, s. 15.

¹⁹ Tamże, s. 50.

Absolutyzm etyczny — pogląd przyjmujący, że dobro ma charakter niezmienny, obowiązujący zawsze i wszędzie, niezależnie od subiektywnych nastawień jednostek i interesów grup społecznych czy procesów historycznych.

Anamneza — według Platona jest to proces poznawania przez przypominanie sobie świata idei, w którym dusza człowieka przebywała na zasadzie preegzystencji przed połączeniem się z ciałem.

Antropologia filozoficzna — dział filozofii zajmujący się człowiekiem.

A priori — to, co poprzedza wszelkie doświadczenie; przeciwieństwo *a posteriori* – tego, co nabyte drogą doświadczenia.

Arche — zasada bytu, element tworzący świat.

Archetyp — element nieświadomości zbiorowej, zmuszający jednostkę do zachowań odpowiadających psychologicznej konieczności z pominięciem świadomości.

Ateizm — doktryna czy też pogląd negujący przedstawienie Boga osobowego i żywego.

Dedukcja — rozumowanie polegające na zastosowaniu ogólnej zasady do pojedynczego przypadku.

Deizm — doktryna zakładająca, że Bóg stworzył wszechświat, ale nie ingeruje w losy świata, pozostawiając przyrodę jej własnemu biegowi.

Demokracja — pojęcie to pochodzi od greckich słów *demos* — „lud” i *kratein* „rządzić”, oznacza więc „rządy ludu”. Demokracja to system polityczny, w którym zapewnione jest prawo do powszechnego głosowania bez żadnego przymusu moralnego czy fizycznego.

Determinizm — teoria uznająca, iż wszystkie zdarzenia są przyczynowo uwarunkowane przez zdarzenia wcześniejsze. A zatem nic nie zdarza się „przez przypadek” — wszystko podlega niezmiennym prawom.

Determinizm boski — przeświadczenie, iż Bóg jest jedynym podmiotem przyczynowości we wszechświecie i że On określa wszelkie działania ludzkie oraz zdarzenia w przyrodzie. Wiąże się to z założeniem, że Bóg jest wszechmocny i zdolny do kontroli wszystkich wydarzeń i przewidywania wszystkiego, co się stanie w przyszłości.

Determinizm psychologiczny — teoria zakładająca, że wszystkie psychiczne (mentalne) stany i zdarzenia są zależne od poprzedzających je psychicznych czynników.

Dialektyka — w filozofii starożytnej terminu „dialektyka” używano na określenie sztuki dyskusowania, a zwłaszcza umiejętności dochodzenia do prawdy przez ujawnienie i przezwyciężenie sprzeczności w rozumowaniu przeciwnika. Dialektyka to jednak także metoda ujmowania rzeczywistości, w której akcentuje się wieczny ruch, zmienność i rozwój związany z walką przeciwieństw.

Dualizm — pogląd zakładający istnienie dwóch niesprowadzalnych do siebie czynników, np. duszy i ciała.

Elenktyczna metoda — stosowana przez Sokratesa metoda zbijania głoszonej przez kogoś tezy, wykazująca, że przyjęcie jej prowadzi ostatecznie do przyjęcia innej tezy, jawnie fałszywej.

Empiryzm — doktryna głosząca, iż całe poznanie i wiedza pochodzą z doświadczenia.

Epistemologia — filozofia poznania, badanie metod poznania stosowanych w nauce.

Estetyka — nauka o pięknie i wytworach działalności artystycznej człowieka.

Etyka — nauka o zasadach moralnych. Na gruncie etyki rozważane są takie pojęcia, jak dobro, cnota, sprawiedliwość, obowiązek, powinność, wolność, racjonalność wyboru czy odpowiedzialność.

Falsyfikacjonizm — teoria zakładająca, iż podstawowym walorem, jakim w odróżnieniu od pseudonauki odznacza się nauka, nie jest to, że dostarcza ona hipotez silnie potwierdzonych świadectwami, ale to, że jej hipotezy mogą być przez doświadczenie obalone, czyli że są rzetelnie wystawione na próbę doświadczenia i muszą upaść, gdy nie przystają do świadectw. W konsekwencji metoda naukowa polega na śmiałym wysuwaniu hipotez, które podlegają następnie surowym próbom.

Fatyczny — słowo pochodzi z języka greckiego (*phatis* — „mowa”). Komunikat służący samemu podtrzymaniu kontaktu między rozmówcami, nie zaś wymianie informacji.

Idealizm — kierunek filozoficzny, na gruncie którego głosi się, iż idea, myśl, świadomość są pierwotne w stosunku do wszelkiego bytu.

Imperatyw kategoryczny — zasada mająca charakter nieodwołalnego nakazu, stanowczy nakaz moralny wyrażający się w nas poczuciem niemożności postąpienia w inny sposób. Naczelna zasada etyki Kanta: „postępuj wedle takiej tylko zasady, co do której mógłbyś chcieć, aby była prawem powszechnym”. Przeciwstawiany imperatywowi hipotetycznemu, który nie jest całkowicie obligatoryjny i odnosi się do określonej kalkulacji, np. „Nie kłam, jeśli chcesz by cię szanowano”.

Indukcja — rozumowanie polegające na przejściu od faktów jednostkowych do uogólnień.

Komunizm — doktryna społeczna głosząca wspólną własność wszelkich dóbr i zanik prywatnej własności. Ideę takiego życia wspólnoty możemy odnaleźć już w filozofii politycznej Platona.

Majeutyka (metoda majeutyczna) — sztuka „rodzenia” wiedzy, pomagająca rozmówcy odkryć noszone w nim prawdy. Według Sokratesa, zadając człowiekowi odpowiednie pytania, można sprawić, iż przypomni on sobie elementarne prawdy moralne.

Materializm — stanowisko filozoficzne zakładające, iż wszelka rzeczywistość posiada naturę materialną. Materializm na gruncie metafizyki przeciwstawia się spirytualizmowi głoszącemu, że prawdziwa rzeczywistość jest natury duchowej — istnieje jedynie substancja duchowa (dusza indywidualna i absolut boski), natomiast świat cielesny jest przejawem owego pierwiastka duchowego.

Metafizyka — słowo „metafizyka” pochodzi z języka greckiego i znaczy: „to, co następuje po fizyce”. Przyjmuje się, że termin ten wszedł do słownika filozoficznego za sprawą starożytnego greckiego myśliciela — Arystotelesa. Pod tym tytułem zgromadzono bowiem wszystkie pergaminy, które były umieszczone po jego dziele zatytułowanym *Fizyka* (meta znaczy po grecku tyle co „po”). A zatem rozważania obecne na gruncie metafizyki wykraczają poza obszar dociekań dotyczących problemów czysto fizykalnych i przynależą do „nauki o pierwszych zasadach bytu”.

Monizm — pogląd zakładający, iż natura bytu (rzeczywistości) jest jednorodna, istnieje zatem tylko jedna substancja: materialna bądź duchowa.

Oligarchia — forma rządów polegająca na sprawowaniu władzy przez niewielką grupę ludzi wywodzącą się najczęściej z arystokracji rodowej lub najbogatszych warstw społeczeństwa.

Panteizm — doktryna utożsamiająca Boga ze światem, przyrodą, naturą rozumianą jako jedna całość bytowa.

Politeizm — doktryna zakładająca istnienie wielu bogów (wielobóstwo).

Pragmatyka — dziedzina semiotyki, badająca związki między użytkownikami a znakami, jakimi się posługują.

Psychoanaliza — metoda analizy i teoria osobowości stworzona przez Zygmunta Freuda. Według klasycznej psychoanalizy główną siłą napędową ludzkiego działania jest energia istniejącego od urodzenia popędu seksualnego.

Racjonalizm — system opierający się na rozumie, filozofia przypisująca samodzielnie działającemu rozumowi dużą rolę w zdobywaniu i uzasadnianiu wiedzy.

Realizm — jest to pogląd zakładający, że nasze poznanie zmysłowe sięga prawdziwej rzeczywistości. Realizm metafizyczny zakłada istnienie realnych bytów, niezależnych w bytowaniu od poznającego podmiotu i jego świadomości.

Relatywizm — teoria głosząca, iż wszelkie wartości mają charakter względny. W etyce jest to stanowisko, na gruncie którego zakłada się, że oceny moralne są zmienne historycznie i społecznie: to, co dla jednych jest dobre, dla innych może być złe.

Semantyka — dziedzina semiotyki badająca związki pomiędzy znakami a przedmiotami, do których odsyłają.

Semiotyka — ogólne badania nad systemami symboli, w tym także językiem.

Sublimacja — termin psychoanalityczny oznaczający przekształcenie skłonności albo popędów w uczucia wyższe i wzniosłe. Hamowanie instynktów i kierowanie energii popędowej ku celom społecznie akceptowanym i kulturotwórczym — np. skłonności seksualne mogą być przekształcone w skłonności estetyczne.

Sofistyka — ruch umysłowy stworzony w V w. p.n.e. w Grecji, charakteryzujący się indywidualizmem oraz relatywizmem. Metoda argumentacji polegająca na wykorzystaniu wieloznaczności słów oraz stosowaniu trudnych do wykrycia nieścisłości w celu udowodnienia fałszywej tezy.

Sylogizm — to rozumowanie dedukcyjne, w którym występuje jeden wniosek i dwie przesłanki, np. „Wszyscy ludzie są śmiertelni, Sokrates jest człowiekiem, a zatem Sokrates jest śmiertelny”.

Teizm — wiara w jednego, osobowego i żywego Boga, który jest ponadto wszechmocny, wszechwiedzący i doskonale łaskawy. Teiści wierzą, iż ów Bóg jest stwórcą świata i, co więcej, nieustannie ingeruje w swe stworzenie. Pogląd taki jest wyznawany zarówno przez chrześcijan, żydów, jak i muzułmanów.

Teologia — dziedzina filozofii, której przedmiotem jest istnienie i natura Boga.

Timokracja — forma rządów polegająca na sprawowaniu władzy przez ludzi najbogatszych. Według Platona w timokracji sprężyną życia społecznego jest żądza zaszczytów, czyli ambicja.

Tyrania — rządy jednostki oparte na przemoc i terrorze.

Utylitaryzm — doktryna głosząca, iż „pożyteczne, czyli to, co może dostarczyć najwięcej szczęścia”, powinno być najwyższą zasadą naszego działania. Czyn jest dobry, gdy przyczynia się do stanowienia szczęścia powszechnego, rozumianego jako wzrost przyjemności i redukcja cierpień na świecie.

Bibliografia

1. Ajdukiewicz K., 2003: *Zagadnienia i kierunki filozofii*, Wydawnictwo Antyk, Kęty-Warszawa.
2. Blackburn S., 1997: *Oksfordzki słownik filozoficzny*, Książka i Wiedza, Warszawa.
3. Czaplewski W., 2000: *Filozofia z przyległościami. Skrypcik szkolny dla użytkowników mózgu*, Książka i Wiedza, Warszawa.
4. Dziamski G., 1996: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań.
5. *Estetyka w świecie*, 1984: (red.) M. Gołaszewska, Wydawnictwo UJ, Kraków.
6. Fizer J., 1991: *Psychologizm i psychoestetyka*, PWN, Warszawa.
7. *Filozofia dla szkoły średniej. Wybór tekstów*, 1987: (red.) B. Markiewicz, WSiP, Warszawa.
8. *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu. Wybór tekstów*, 1970: (red.) J. Legowicz, PWN, Warszawa.
9. Freud S., 2000: *Poza zasadą przyjemności*, PWN, Warszawa.
10. Graham G., 1997: *Philosophy of the Arts*, Routledge, London.
11. Jung C. G., 1976: *Archetypy i symbole*, Warszawa.
12. McInerney P. K., 1998: *Wstęp do filozofii*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
13. Magee B., 1987: *Great Philosophers*, Oxford University Press, Oxford.
14. Platon, 1958: *Uczta*, PWN, Warszawa.
15. Reale G., 2001: *Historia filozofii starożytnej*, RW KUL, Lublin.
16. Sheppard A., 1987: *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, Oxford.
17. Sikora A., 2001: *Od Heraklita do Husserla*, OPEN, Warszawa.
18. *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, 1999: (red.) K. Zamiara i M. Golka, Poznań.
19. Tatarkiewicz W., 1988–92: *Historia estetyki*, t. 1–3, PWN, Warszawa.
20. Tatarkiewicz W., 1972: *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa.
21. Tatarkiewicz W., 1988: *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa.
22. Tatarkiewicz W., 1958: *Historia filozofii*, t. 1–3, PWN, Warszawa.
23. Umberto E., 1996: *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
24. Warburton N., 1999: *Filozofia od podstaw*, Aletheia, Warszawa.
25. Warburton N., 1999: *Philosophy: the Basics*, Ruotledge, London.