

ANDRZEJ DROHOMIRECKI

(UNIwersytet Wrocławski)

## POZÓR JAKO ZJAWISKO ESTETYCZNE

Celem niniejszego tekstu jest określenie, sprecyzowanie oraz próba definicji interesującego mnie zjawiska estetycznego, które nazywam pozorem. Artykuł ten wkracza na swój sposób w domenę historii myśli o sztuce, nie ograniczając się wyłącznie do estetyki, którą rozumiem jako naukę, dziedzinę filozofii powstałą w XVIII wieku. Pragnę również dodać, że nie tyle interesuje mnie odtworzenie po raz kolejny myśli o sztuce w kontekście pozoru estetycznego takich autorów jak Platon, Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche czy Theodor W. Adorno, ile skonstruowanie podstaw rozumienia pojęcia pozoru; czegoś, co mogę nazwać typem pierwotnym, konstrukcją umożliwiającą rozwój dalszych badań. Chciałbym to uczynić w oparciu o lekturę dzieł wymienionych autorów. Jednak przedmiotem moich badań nie jest myśl starożytna, renesansowa czy romantyczna, lecz myśl współczesna, która ponownie odkrywa problem pozoru, objawiający się w minionych epokach. Nie będę podporządkowywał w prezentowanym tekście swoich analiz historycznej rekonstrukcji poglądów przywołanych myślicieli. Sposób, w jaki czytam ich dzieła, jest raczej dialogiem z historią niż historyczną analizą w wąskim rozumieniu. Na wstępie pragnę również zaznaczyć, że nie będę ograniczał rozważań nad pozorem estetycznym do zjawiska zachodzącego „na powierzchni” dzieła, lecz – w oparciu o dobitne i najbardziej wymowne spostrzeżenia wymienionych autorów – postaram się wykazać, w jaki sposób napędza on siły poruszające dziełami sztuki, których filozoficzna refleksja nie może przechytryć.

Powyższe uściślenia ukazują plan labiryntu, po którym będę się poruszał. „Labirynt – pisał Jorge Borges – jest domem wzniesionym, aby zmylić ludzi; jego architektura, szastająca symetriami, jest podporządkowana temu celowi”<sup>1</sup>. Labirynt, który nazywam pozorem estetycznym, jest szczególnym przypadkiem budowli budzącej trwogę, a zarazem budowli złudnej. Rozciąga się ona bowiem przed nami w przestrzeni pozbawionej granic historyczno-sztucznych. Rodzi się z każdym poszczególnym narodzeniem nowej sztuki i umiera z każdą jej śmiercią. Budowla ta, pozbawiona centrum, środka, niezgodna z zasadą złotego podziału i „boskiej proporcji”, podejrzana była przez filozofię o kuglarstwo od czasów starożytnych. Moim celem nie mogą być zatem próby zdekonstruowania labiryntu, rozwiązania zagadki, stworzenia jego planu, udzielenia odpowiedzi na wszystkie pytania, jakie on stawia. Jestem wobec niego bezsilny.

„Ludzkość – stwierdza Susan Sontag – wegetuje niezmiennie w jaskini Platona i, zgodnie z odwiecznym zwyczajem, wciąż znajduje upodobanie w samych tylko obrazach prawdy”<sup>2</sup>. Słowa te są wypisane na strukturze myślenia, która od czasów Filostrata Starszego (a może i wcześniej?), przez deklarację Paula Cézanne’a z osławionego listu do Émile’a Bernarda, aż po czasy nam współczesne zamaskowana jest w jedynie hipotetycznej opowieści o prawdzie w sztuce. Słowa te jednocześnie pozwalają autorce w sposób precyzyjny przedstawić fotografię jako fragmenty miniaturowego świata, przemieniające rzeczywistość w nieśmiertelny obraz teraźniejszości, ikonę obecności świadomego ja. Tym samym Sontag poszukująca prawdy utwierdza nas, że metamorfoza estetycznej fascynacji dziełem w niepokój wywołany powtórzeniem jest wyłącznie złudzeniem nieśmiertelności. Czy autorka książki *O fotografii* nie przemyca zbyt ryzykownego uproszczenia? Być może utożsamia ona „obrazy prawdy” z „fotografiami prawdy”? Sontag próbuje przebyć drogę niemożliwości – drogę niemożliwą do przebycia. Dlaczego? Odpowiedź pierwsza: ponieważ należy do grona filozofów i nie ma innego wyjścia. Odpowiedź druga: dlatego, że myśli o dziele w kategoriach zjawiska, które zmusza nas do zaakceptowania twierdzenia, że nadal tkwimy w grocie cieni-obrazów, dostrzegając w tym, co widzialne, to, czego tam nie ma. Skazani jesteśmy na przekonanie, wedle którego dzieła podobne są do λόγος ψευδής, mowy fałszywej, retorycznej, pozbawionej pierwiastka prawdy. Być może problem poruszany przez Sontag leży w sposobach czytania i odczytywania dialogów Platona – filozofa patrzącego absolutnym okiem najwyższej Idei, okiem oślepionym przez prawdę. Pośrednie pytanie brzmi następująco: w blask jakiej prawdy patrzył Platon?

Zdolność rozpoznania przypisywali Grecy Heliosowi, bogu, który, oświetlając przedmioty, czynił z nich widziadła rzeczy materialnych. Dzięki słońcu przedmioty wyłaniały się z ciemności, naśladowując prawdę, stając się tym samym

<sup>1</sup> J. Borges, *Nieśmiertelny*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] idem, *Alef*, tłum. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972, s. 15.

<sup>2</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 9.

widzialnymi dla oczu śmiertelników. Czy w platońskim oku odbija się refleks spojrzenia Heliosa w formie wyobrażenia o idealnym, niepopadającym w złudzenie sposobie patrzenia, widzenia zjawisk niezmiennych, nieśmiertelnych? Zmuszony do ponownej lektury Greków uświadamiam sobie, że przyświeca im skrycie ten sam cel: obsesja reprezentacji. W modelu opartym na logosie mamy do czynienia z rozbiciem wyobrażenia o prawdzie (ἀλήθεια) na pojęcie jej idei, bytu, „tego, czym ono (lub inaczej: *ona*) jest”, i na to, czym nie jest. Prawda zostaje więc poddana działaniu szczególnego rodzajowi dialektyki. Na ten moment trafnie zwrócił uwagę Hegel: „tym, co utrudnia studiowanie Platońskiej dialektyki, jest okoliczność, że punktem wyjścia dla owego rozwijania i ukazywania tego, co ogólne, są wyobrażenia”<sup>3</sup>. Pęknięcie zwierciadła obrazu (γραφή) wywołuje u Platona rozczarowanie niemożliwością uobecnienia. Jego dialektyka w obliczu poetyckiego, malarskiego φανταστική τέχνη („stwarzania złudnych wyglądków”) zostaje przekształcona w narzędzie do walki z poetami. Czy jednak Platon mógł wyobrazić sobie taki porządek świata, w którym nie istniałyby formy zniewolone pozorem? „Porządek świata” – raczej nie, ale „porządek *polis*” – zdecydowanie tak.

Pytanie o oddalenie poezji od prawdy oraz o dystans pomiędzy naśladownictwem (μιμήμασι) a rzeczą, która istotnie jest ὄντως οὐσης, to pytanie złożone i niejednoznaczne. W dialogu *Fajdros* pisze Platon, że „wedle świadectwa starożytnych, piękniejsze jest szaleństwo od rozsądku, bo tamto od boga pochodzi, a ten jest od ludzi”<sup>4</sup>, a następnie dodaje: „kto bez tego szału Muz do wrót poezji (ποιητικὰς) przystępuje, przekonany, że dzięki samej technice (τέχνης) będzie wielkim artystą (ποιητής), ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną”<sup>5</sup>. Słowo, jakiego Grecy używali na określenie poezji, ποιητικὰς, należy do tej samej grupy semantycznej, co słowo na określenie pracy, wytwarzania, ποιεῖν. Poezja i wytwarzanie znajdują się niezwykle blisko siebie. Potwierdza to również wypowiedź Gościa z Elei z *Sofisty*. Platon każe mu mówić, że „ten, co przyrzeka, że potrafi z pomocą jednej umiejętności wykonać wszystko (δυνατὸν εἶναι μᾶ τέχνη πάντα ποιεῖν) (...) że on za pomocą umiejętności malarskiej wykonywa imitacje, noszące te same nazwy, co i rzeczy istniejące, i potrafi w oczach niemądrych młodych chłopców, którym z daleka malowane obrazki pokazuje, ujść za takiego niesłychanie zdolnego, co potrafi w rzeczywistości wykonać wszystko, cokolwiek by zechciał zrobić”<sup>6</sup>. Jak stwierdził uważny czytelnik Platona, Martin Heidegger, ποιεῖν należy „od początku myśleć w greckim sensie *wy-twarzania*. Takiego *wy-twarzania* wyglądu dokonuje lustro, pozawala ono wszelkiemu bytowi być obecnym tak, jak on wygląda”<sup>7</sup>. Heidegger wikła się w paradoks. Chociaż trafna

<sup>3</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 1996, t. II, s. 62.

<sup>4</sup> Platon, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, 244 D-E, Kęty 2005.

<sup>5</sup> Ibidem, 245 A.

<sup>6</sup> Platon, *Sofista*, tłum. W. Witwicki, 234 B, Kęty 2005.

<sup>7</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk et al., Warszawa 1998, t. I, s. 200.

uwaga niemieckiego filozofa nakazuje nam ostrożność w sięganiu po tekst Platona, to jednak myślenie słowa w greckim sensie wydaje się obietnicą nie do spełnienia. Artysta – tak poeta z *Fajdrosa*, jak malarz z *Sofisty* – może być zatem rozumiany wyłącznie jako wytwórca (ποιητής), posługujący się specyficznym rodzajem wytwarzania, robienia, ποιεῖν. Poezja jest zatem wytwarzaniem wyglądu, jest μίμησις (*mimesis*), które uwalnia podobiznę tego, co już obecne. Zaproponowane przez Heideggera pojęcie *wy-twarzania* może być przydatne jedynie w momencie, w którym przyjmujemy, że zadaniem poety (artysty) jest wyzwalenie, uwalnianie wyglądom, t w o r z e n i e kopii (μιμήματα), odrzucając tym samym Benjaminowski pomysł „twórcy jako wytwórcy”.

Przytoczony wyżej fragment z *Sofisty* ukazuje jeszcze jeden wymiar Platońskiej „niechęci” wobec artystów. Poeta, który „za pomocą umiejętności malarzkiej wykonywa imitacje”, staje się podobny sofście, a ten nie był nigdy „między tymi, co mają wiedzę (εἰδότες), ale był pośród tych, co imitują (μιμουμένους)”<sup>8</sup>. Poeta i sofista są nieświadomymi imitatorami, wytwórcami złudnych wyglądom, którymi mają „młodych naiwnych chłopców”. A imitacje te nie są tym samym, co podobieństwa. Platon odróżnia te pojęcia w sposób jasny w *Sofiscie*<sup>9</sup>. Czy zatem, skłaniając się ku Platonowi, stanowimy zagrożenie dla „upodobania w przedstawieniu jakiegoś przedmiotu”<sup>10</sup>?

Świat pozoru estetycznego jawi się jako imitacja pierwowzoru, artysta zaś jest wytwórcą obrazów, a nie przedmiotów rzeczywistych. Wyobcowuje, a zarazem zafałszowuje prawdę o rzeczy. W Platońskim micie jaskini z VII księgi *Państwa* „świat obrazów (przedstawień, cieni) jest ontologicznie podrzędny nie tylko wobec Idei, ale też wobec samych rzeczy: rzemieślnik wykonujący łożko jest doskonalszy od malarza to samo łożko przedstawiającego, gdyż dzieli go mniejszy dystans od prawdziwych prototypów”<sup>11</sup>. Sztuka jest zatem obecnością „cieni (σκιάς, *skiàs*), które ogień rzuca na przeciwległą ścianę jaskini”<sup>12</sup>. Wobec żywego ognia prawdy wszystko to, co oświetlone, przemienia się w nieprawdę, a w konsekwencji w fałsz, ψευδής. Dystans jest warunkiem koniecznym w Platońskiej relacji model-reprezentant. „Platońscy więźniowie (siedzący w jaskini – A. D.) widzą zatem «skiograficznie», widzą cienie z ludzkiego punktu widzenia niezrozumiałe, nieokreślone i nie dające się przewidzieć. *Skiografia* podkreśla ontologiczny dystans między przedmiotem i widzeniem. Cień jest czymś «rzuconym», jest – by tak rzec – «odrzutem»”<sup>13</sup>. W metafizyce platońskiej pozór został utożsamiany z czymś niedoskonałym, „oddalonym” od swego

<sup>8</sup> Platon, *Sofista*, 267 E.

<sup>9</sup> Por. Ibidem, 236 A-D.

<sup>10</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałeczki, Warszawa 1964, s. 62. „Interesownym nazywamy upodobanie, jakie łączymy z przedstawieniem istnienia pewnego przedmiotu”.

<sup>11</sup> M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999, s. 34.

<sup>12</sup> Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, 515 A, Kęty 2003.

<sup>13</sup> M. Salwa, *Iluzja w malarstwie*, Kraków 2010, s. 82.

pierwowzoru. To, co tworzy artysta, stało się widzialnym po-obrazem wzoru, jego widziadłem. Zadaniem artysty-sofisty jako naśladowcy jest „stwarzanie złudnych wyglądów”, a nie przedstawień *innego*, jego podobizn. „Jak pamiętamy, Sokrates uczynił Homera arcymimetykiem w momencie, kiedy ten naśladować zaczął słowa kogoś innego, wypowiadał się jak ktoś inny, *stał się* kimś innym. Od tej chwili mimetyk skazany jest na bycie czymś lub kimś innym, a nie samym sobą. Owo «ja» skazane jest jednak równocześnie na poszukiwanie siebie/swego «ja» w kimś innym, a poszukiwanie to odbywa się mimetycznie, przez naśladownictwo”<sup>14</sup>. Ontologiczna nadbudowa z *innym* w tle napędza dynamikę odbicia i uczestnictwa prawdy w dziełach poetów, co pozwala Platonowi umieścić je nie tyle obok wytworu rzemieślnika, stolarza naśladowującego ideę łóżka, lecz w najgłębszej części jaskini, w miejscu najbardziej oddalonym od prawdy bytu, jak i od rzeczy istniejących. Pozór jako „podwójne kłamstwo” zatrzymuje się na pojęciu *mimesis*, ekwilibrystycznej próbie przedstawienia tego, co obecne, stałe, tożsame ze wzorem ponadrzeczywistym. Tym samym zatrzymuje się on na próbie niemożliwego uobecnienia. Zostaje pomyślany jedynie jako cień na ścianie jaskini, jako odbicie, obrys. Nie może jednak być używany w odniesieniu do tego, co w trakcie stawania się, pojawiania. Chyba że zostanie sprowadzony wyłącznie do *mimesis*, a tym samym przestanie dotyczyć całej sztuki. Innymi słowy, redukcja zaznaczenia pozoru estetycznego do symulacji obrazu malarstwa *trompe-l'oeil* wrzuca go w otchłań rozbudowanego mitu jaskini, przemilczając sztukę niemimetyczną. Obraz podwojony przez zasadę *mimesis* jest podobny do odbijanego przedmiotu, jednocześnie jest nietożsamy z przedmiotem odbijanym<sup>15</sup>. Ceremonie te są nieodłącznie związane z naszą recepcją sztuki i literatury; obecne w dyskursie filozoficznym, w rytuale polemik konferencyjnych, w wymieniających się poglądami krytykach i artys-

<sup>14</sup> A. Melberg, *Teorie mimesis*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 22. Melberg zauważa interesującą dialektykę w Platońskiej krytyce *mimesis*. Píše on, „że dialog filozoficzny to forma udramatyzowanego przedstawienia mimetycznego, całkowicie zgodnie z Sokratesowskimi definicjami odrzucającymi *mimesis*, dialog filozoficzny to także forma wymyślona przez Platona, by móc stać się kimś innym i wcielać się w innych”.

<sup>15</sup> „Nawet najbardziej innowacyjny, rewolucyjny tekst – pisze Steiner – płótno, kompozycja tonalna wyrasta z czegoś: z fizjologii, z potencjału środków językowych czy materialnych, ze społeczno-historycznej atmosfery. Głęboko w centrum każdego ‘aktu sztuki’ leży marzenie o absolutnym skoku z nicości, o inwencji o tak nowym kształcie objawienia, tak wyjątkowym dla swego twórcy, że pozostawiłby, dosłownie, dotychczasowy świat z tyłu”. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 166. Naturalnie, z perspektywy Steinera każde działanie opiera się o zasadę naśladownictwa, sprowadzalną do pojęcia *mimesis*. Pogląd ten, dotyczący twórczości artystycznej, funkcjonuje równoległe z innymi, szerszymi bądź węższymi interpretacjami problemu *mimesis*. Mówiąc o naśladownictwie, powołują się jednak na pojęcie o charakterze prototypu dla późniejszych interpretacji, wpisujące się w relację wzór-odzworowanie. Jest to dowodem wyłącznie na to, że ścieżki re-prezentacji, naśladownictwa, *imitatio* czy w końcu *mimesis* wielokrotnie zbiegają się w jednym punkcie, jednocześnie rozchodząc się na różnych płaszczyznach pojęciowych.

tach. Współcześnie w szczególny sposób na ten problem zwrócił uwagę Roman Ingarden w rozważaniach dotyczących problemu prawdziwości jako wierności reprezentowania. Autor *Książeczki o człowieku* stwierdza, że „o reprezentowaniu przez przedmiot przedstawiony w dziele sztuki jakiegoś przedmiotu pozartystycznego i w stosunku do dzieła transcendentnego mówimy tam, gdzie pierwszy z nich dzięki pewnym własnościom «udaje» drugi przedmiot: podaje się jak gdyby za kogoś innego, niż sam jest, i w następstwie tego, gdy mu się to powiedzie, uchodzi za ten inny przedmiot. Zazwyczaj dzieje się to dzięki mniejszemu lub większemu podobieństwu jednego przedmiotu do drugiego, ale samo podobieństwo jeszcze nie wystarcza do «reprezentowania» jednego przedmiotu przez drugi”<sup>16</sup>. Następnie Ingarden zmierza w kierunku problemów trapiących Jeana Baudrillarda z okresu pracy nad teorią symulaków. Polski estetyk pyta zatem o fenomen ludzkiego podobieństwa, konstytuującego zasadę reprezentacji: czy polega ona na „zdolności co do bardzo wielu cech obu przedmiotów [reprezentującego i reprezentowanego – A.D.], czy też tylko na takozsamości cech szczególnie charakterystycznych i narzucających się w percepcji, czy wreszcie na odtworzeniu cech istotnych, czy jeszcze na czym innym”<sup>17</sup>?

Podsumowując, w obrębie poglądu opartego na logosie nie sposób przyjąć odpowiedniej metody przydatnej w rozważaniach nad kwestią pozoru estetycznego. Stanowisko to ma dwie wady: po pierwsze, wyszczególnia to, co nieprzedstawialne, zakładając jego istnienie nie tylko poza dziełem (co jest uzasadnione w przypadku dzieł przedstawiających), lecz poza realnością świata rzeczy i zjawisk, następnie zaś – po drugie – ontologizuje, substancjalizuje czy w końcu hipostazuje nieprzedstawialne, które zostaje nazwane wzorem, ideą, prawdą, ἀλήθεια etc. W konsekwencji zjawisko pozoru estetycznego zostaje określone mianem złudzenia nieprzedstawialnego (logosu?) i staje się czymś w stylu optycznego złudzenia, anamorfozy rozciągającej się pomiędzy prawdziwym bytowaniem a podległą mu sferą skiagraficznych odbić. Co bowiem znaczy słowo „przedstawić”? Nadać „obecność temu, co poza-przedstawieniem”? Imitować? Zagwarantować podobieństwo do tego, co przestawiane?

Zanim filozofia sztuki, a później estetyka odważyły się udzielać odpowiedzi na powyższe pytania, śmiałości, który domagał się zatarcia różnicy pomiędzy światem sztuki a przestrzenią rzeczy i zjawisk należących do świata natury był Don Kichot w osobie Cervantesa. „Cervantes był wielkim pisarzem – jak stwierdza Karl Heinz Bohrer – bo owo przekroczenie granicy ironicznie uczynił tematem i patetycznie go zrealizował. Surrealiści, a nawet w ogóle awangarda, ulegali pewnej sentymentalnej słabości, gdy przekraczając granice i wśląc sztukę w życie ogłaszali, że życie jest sztuką. W tym momencie, gdy nie wytrzymywali już pozorów tego, że coś robią, pozbywali się swej najsku-

<sup>16</sup> R. Ingarden, *O różnych rozumieniach „Prawdziwości” w dziele sztuki*, [w:] *Studia z estetyki*, Warszawa 1966, t. I, s. 398.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

tecniejszej broni”<sup>18</sup>. Nadobny mąż z czytelnika rycerskich lektur, które „przyprawiłyby go o zjałczenie mózgu”, staje się twórcą własnych przygód we własnym świecie. O ile wcześniej nie wątpił w istnienie potworów i dzielnych szlachciców, z którymi obcował w świecie wyobraźni, o tyle pozostaje przekonany, że jest szczęśliwym znalazcą hełmu Mambrina, mimo że wszyscy inni, spoza „jego świata”, wydają się sądzić, że na głowie przemyślny jeździec ma jedynie misę. Co spowodowało, że Don Kichot uległ tak potwornej metamorfozie? Czyżby obawy Platona miały swoje potwierdzenie w klinicznym przypadku Don Kichota? Dlaczego z czytelnika w przestrzeni własnej wyobraźni, w której mogą się rozgrywać jego własne przygody, przemienia się w jegomościa, o którym sam czyta? Czy jest to ofiara, jaką ponosi Don Kichot, stając się archetypem nowoczesnego bohatera, zgodnie z czym ma on przed oczyma „raczej granice sztuki niż jej wyzbywanie się granic, raczej jej pozór niż jej prawdę”<sup>19</sup>? *Don Kichot* wyznacza przestrzeń artystyczną, w której charakter bohaterów i ich działania opierają się na innych dziełach poetyckich. W związku z czym przedstawienie istnieje o tyle, o ile istnieje bezdenność relacji modelu, który jest re-prezentowany i zarazem radykalnie zakwestionowany przez sztukę. Rozpaczliwe przygody przedziwnego Don Kichota uświadamiają nam tę trudność; niemożność przekroczenia granicy pozoru, która jest źródłem wszelkiego odniesienia do obrazu i nieobecności tego, co nieobecne poza przedstawieniem, odniesienia, którego rozpoznanie oznacza pojawienie się przyjemności.

Konieczność rozwiązania powyższej antynomii reprezentacji, rozciągającej się pomiędzy Platonem a Arystotelesem, a może nawet pomiędzy Platonem a Cervantesem, która przemocą zagarnia doświadczenie sztuki na poczet odrębnych kategorii, powołuje do życia estetykę jako ogólną naukę o postrzeżeniu zmysłowym, którą trzecia *Krytyka* Immanuela Kanta sprowadza do „upodobania w przedstawieniu jakiegoś przedmiotu”. Przedstawienie to jednak nie wskazuje na ontologię nieprzedstawialnego, nie jest przedłużeniem zjawiania się tego, co re-prezentowane, lecz stanowi paradygmat piękna, płynący z uczucia przyjemności przedstawiania tego, co nieobecne. Paradygmat ten – jak to precyzyjnie określił Jacques Derrida – opiera się „na idei rozumu, na racjonalnej i całkowicie nieokreślonej idei pewnego «maksimum» – to wyrażenie Kanta – zgodności sądów. Owo maksimum nie może być przedstawione za pomocą pojęć, lecz jedynie wyobrażone w jednostkowym przedstawieniu uobecniającym

---

<sup>18</sup> K.H. Bohrer, *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. 118.

<sup>19</sup> Ibidem. Warto również pamiętać o stwierdzeniu G. Lukácsa: „Oto pierwszy wielki bój wnętrza duchowego przeciw prozaicznej niedoskonałości zewnętrznego życia, jedyna walka, z której wnętrza nie tylko udaje się wyjść bez skazy, ale nawet i przeciwnika okryć blaskiem własnej, zwycięskiej, choć – naturalnie – autoironicznej poezji”. G. Lukács, *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, Warszawa 1968, s. 96-97. Don Kichot jako czytelnik ponosi klęskę w próbie nieustannego poszukiwania rzeczywistości. Jednak *Don Kichot* zmienia świat, przezwy-  
cigając rzeczywistość. Nie dokonał tego nikt przed Cervantesem.

(*in einzelner Darstellung vorgestellt*). Paradygmat nie jest ideą, lecz czymś jednostkowym, co wytwarzamy w nas samych w zgodzie z tą ideą. Kant proponuje nazwać to coś ideałem. O tyle, o ile jest wytwarzany w uobecniającym przedstawieniu jednostkowej rzeczy – tego, co egzemplaryczne – ideał taki może mieć jedynie postać ideału wyobraźni<sup>20</sup>. Wyobraźnia oznacza „twórczą władzę poznawczą”, jest ona „bardzo wielką potęgą w tworzeniu niejako drugiej przyrody z materiału dostarczonego jej przez przyrodę rzeczywistą”<sup>21</sup>. Wyobraźnia zostaje określona przez Kanta jako zdolność umożliwiająca swobodne doświadczenie obrazu uzyskanego na drodze doświadczenia zmysłowego. Innymi słowy, „druga przyroda” – owo przedstawienie na mocy wyobraźni (reprezentacja) – staje się przedmiotem doświadczenia estetycznego dzięki możliwości intelektu oraz jego zdolności sprowadzenia do charakteru pojęciowego „upodobania w przedstawieniu jakiegoś przedmiotu”; „druga przyroda” pobudza Kanta do tego stopnia, że nazywa on sztukę wytworem genialności, przyrodzonego talentu artysty<sup>22</sup>. Tym samym figura przyjemności wypiera z przestrzeni pozoru to, co nieprzedstawialne, znajdujące się na antypodach sztuki i religii, na rzecz przedstawienia uobecniającego grozę<sup>23</sup> – właściwie efekt grozy. Czy zatem Kant chce poskromić to, czego obawiał się Platon? Czy buduje on klatkę na Don Kichota?

Kantowska analiza wzniosłości w kategoriach przeżycia estetycznego otwiera jeśli nie współczesny, to z pewnością nowoczesny dyskurs, w którym groźba tego, że nic w dziele się nie wydarzy, zostaje połączona z zagrożeniem podważania wywołującym przyjemność. „To, co wzniosłe, można opisać w następujący sposób: Jest to przedmiot (przyrody), którego wyobrażenie skłania umysł ku temu (*das Genüt bestimmt*), by nieosiągalność przyrody ujmował myślowo

<sup>20</sup> J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 129.

<sup>21</sup> I. Kant, op. cit., s. 242.

<sup>22</sup> „Władzami umysłu zatem – pisze Kant w trzeciej *Krytyce* – których połączenie (w pewnym stosunku) stanowi genialność, są wyobraźnia i intelekt. Wobec tego jednak, że przy używaniu wyobraźni dla poznania pozostaje ona pod przymusem intelektu i polega takim ograniczeniu, że musi stosować się do jego pojęcia, natomiast [użyta] w zamiarze estetycznym jest ona swobodna, by jeszcze ponad ową zgodność z pojęciem dostarczyć, chociaż w sposób niezamierzony, intelektowi bogatego, nierozwiniętego materiału, którego on w swym pojęciu nie uwzględniał i który stosuje jedynie nie tyle obiektywnie w celu poznania, ile subiektywnie w celu nadania życia władzom poznawczym, a zatem pośrednio przecież także w celu poznania; wobec tego wszystkiego genialność polega właściwie na pewnym szczęśliwym stosunku, jakiego żadna nauka nie może nauczyć (...).” I. Kant, op. cit., s. 246-247.

<sup>23</sup> *Notabene* powoduje to rozczarowanie przedstawieniem; to, co nieprzedstawialne, nie istnieje i zostaje zastąpione zjawiskiem dającym satysfakcję z tego, co uobecnione. Problem ten zostaje poruszony przez Kanta w paragrafie 27. trzeciej *Krytyki*: „Umysł, wyobrażając sobie to, co jest wzniosłe w przyrodzie, czuje się poruszony, podczas gdy w estetycznym sądzie o pięknie w przyrodzie trwa w spokojnej kontemplacji. Poruszenie to (szczególnie z samego początku) można porównać ze wstrząsem, tj. z szybko na przemian po sobie następującym odtrącaniem i przyciąganiem przez jeden i ten sam przedmiot”. I. Kant, op. cit., s. 153.



jako unaoczniające przedstawienia idej”<sup>24</sup>. Uczucie wzniosłości, które towarzyszy doświadczeniu sztuki, przeobraziło się w estetyce Kantowskiej z roszczenia do przedstawienia nieprzedstawialnego w zjawisko szczególnej satysfakcji, płynącej właśnie z przeżycia, doświadczenia „sztuki pięknej” lub „wzniosłej”. Z tego też punktu widzenia to, co historia malarstwa nazywa *trompe-l’oeil*, co bliskie jest ekwilibrystycznej twórczości artystów – o czym wspomina już Pliniusz Starszy – może przemienić się w przedmiot teoretycznego dyskursu, w obrębie którego estetyka XVIII wieku przeczuwa doświadczenie idei oraz jej przejaw jako zapośredniczenia. Jednakże przewrót, którego dokonał Kant, nie odnajduje się w podziale sztuki na awangardę i kicz, pod którym podpisywał się Theodor W. Adorno i jemu współcześni. Dzieje się tak za sprawą awangardy, która porzuciła atrybuty „pięknego pozoru”, pozostawiając go na „pożarcie” kulturze masowej. Zdaniem Adorna, „estetyka przekształca się u Kanta dość paradoksalnie w wykastrowany hedonizm, w rozkosz bez rozkoszy, równie nieadekwatną wobec doświadczenia estetycznego, w którym upodobanie gra uboczną rolę, w żadnym razie nie stanowiąc o całości, jak wobec osobistego zainteresowania, tłumionych i niezaspokojonych potrzeb, które współwibrują w jej estetycznej negacji i czynią wytwory czymś więcej niż tylko pustymi wzorami”<sup>25</sup>. Sztuka, która zdecydowała się porzucić poczucie przyjemności związane z *mimesis* (w rozumieniu Arystotelesa) i przeciwstawiła się tradycji pozoru, pozbywając się obrazów-ekranów, poprzez które przemawia scena plastycznego przedstawienia, staje się miejscem panowania ideologii. Innymi słowy, zerwanie awangardy z przeświadczeniem, wedle którego powierzchnia płótna posiadała moc odbijania tego, co przedstawialne, Adorno nazwie „kryzysem pozoru”. Nie oznacza to jednak rezygnacji twórczości artystycznej z re-reprezentacji nieprzedstawialnego, a jedynie rezygnację i rozczarowanie przedstawieniem, porzucenie sztuki „pięknej” na rzecz „prawdziwej”, krytycznej.

Adornowskie rozważania nad „kryzysem pozoru” związane są ze sztuką, która przemienia przedstawienie w obrazy pomyślane jako sfera, „którą można by określić mianem ejdetycznej, jak Mondrian eliminuje stopniowo z rejestru malarskiego określone elementy – dotknięcie pędzla, fakturę, a nawet przez jakiś czas samą barwę – uznane przez niego za podległe subiektywizmowi, by ograniczyć się wyłącznie do danych «obiektywnych», a mianowicie *panneau* oraz kreski dzielącej je i zarazem powielającej”<sup>26</sup>. Pojawia się w tym punkcie całkiem uzasadnione pytanie: po co zaczynać od Platona, skoro pojęcie pozoru zaczyna robić karierę wraz z powstaniem estetyki jako nauki? Czy może istnieć jakikolwiek związek poza czystym wegetarianizmem filozoficznym, nakazującym tworzenie przypisów do Platona? Wątpliwości te rozwiewa Jerzy Prokopiuk we wstępie do polskiego wydania wyboru pism estetycznych Friedricha

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>25</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1991, s. 23.

<sup>26</sup> H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej*, tłum. M. Prosowska, Gdańsk 2006, s. 50.

Schillera. Pisze on mianowicie: „(...) dla Schillera antyk był nie tylko ideałem artystycznym, lecz także modelem człowieka i jego świata. W modelu tym antyk był światem harmonii, kulturą wspartą na jedności między człowiekiem, naturą i bóstwem (...). Ta wizja antyku miała dla Schillera także wartość aktualną jako alternatywa kultury współczesnej godząca przeciwieństwa rozdzierające jego własną epokę (...). Rodzi się w nim ideał «Nowej Grecji», kultury przyszłej, będącej syntezą najcenniejszych wartości antyku i czasów nowych, których wkładem w tę syntezę jest nieznaną Grekom samowiedza: rozum, wolność i wielkość moralna człowieka (...)»<sup>27</sup>. W celu utworzenia „Germańskiej Grecji” Schiller musi stworzyć nowy program wychowawczy, musi stać się autorem nowej Πολιτεία. Jedyne, czego nie może, to powtórzenie błędu Platona. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* są właśnie taką próbą, która prezentuje się wyjątkowo niewdzięcznie w odniesieniu do *Państwa* – przede wszystkim ze względu na rolę, jaką pozór odgrywa w programie ideału „państwa estetycznego”.

W swoim projekcie Schiller ogranicza „pozór” do sfery estetycznej, w której „rzeczywistość rzeczy jest rzeczy tych dziełem; pozór rzeczy jest dziełem człowieka, a umysł, który rozkoszuje się pozorem, nie delectuje się już tym, co odbiera, lecz tym, co robi”<sup>28</sup>. Piękne kłamstwo sztuki w państwie Schillera – pozornie, w sposób odwrotny niż w *polis* Platona – staje się portalem przemieniającym człowieka-troglodytę w istotę postępującą według zasad moralnych, która rozkoszuje się zmysłem wzroku. A jeśli tylko to uczyni, „widzenie nabierze dla niego samoistnej wartości, wówczas staje się wolny estetycznie, a jego popęd gry już się rozwinął”<sup>29</sup>. Upodobanie w pozorze, popęd gry i naśladownictwa kryją za sobą autonomię sfer kultury i przynoszą zarazem wyzwolenie człowieka z okowów „skrępowanej natury”. Dlatego pozór estetyczny zostaje przez Schillera nazwany „pozorem prawdziwym”, samodzielnym, który wyrzeka się praw do re-reprezentacji rzeczywistości. Zatem „pozór estetyczny nigdy nie może stać się niebezpieczny dla prawdziwości obyczajów, a tam, gdzie dzieje się inaczej, bez trudności da się wskazać, że pozór ów nie jest estetyczny”<sup>30</sup>. Wydaje się, że celem poety jest odsłonięcie tego, co filozofia sztuki obserwowała z perspektywy braku, reprezentacji prezentującej coś innego, coś poza nią. „Gra” i „pozór”, zabawa i iluzja, odgrywanie roli przez aktora i obcowanie ze „zmyśleniem” są głównymi figurami, których broni Schiller. Broni ich w jakimś celu czy jako „same dla siebie”? Czy przedmiot jego obrony nie sprowadza się do widowiska, jakiegoś *salto mortale*, po którym artysta upada bez-

<sup>27</sup> J. Prokopiuk, *Utopia i profecja, czyli dwie dusze Friedricha Schillera*, [w:] F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2011, s. 11-12.

<sup>28</sup> F. Schiller, op. cit., s. 154.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 158.

piecznie na ziemię *polis* i pewnym krokiem wyzwala, wyswobadza i przeprowadza bezmyślny lud przez dolinę troglodytów ku najwyższemu jestestwu romantycznej εἶδος?

Kiedy wracam teraz do lektury *Państwa*, odkrywam zaskakujące podobieństwo do *Listów* Schillera. Platon, podobnie jak poeta, umieszcza początek procesu osławiania się ze światłem prawdy w głębi jaskini, wśród obrazów. Proces „wychodzenia z jaskini” przebiega etapami. Człowiek, który chciałby wyjść ku światłu, „naprzód by mu najłatwiej było dojrzeć cienie (σκιάς), potem w wodach odbicia (εἶδωλα) ludzi, i innych przedmiotów, ciała niebieskie i niebo samo po nocy łatwiej by mógł oglądać patrząc na światło gwiazd i księżyca, niż po dniu widzieć słońce i światło słoneczne”<sup>31</sup>. Podsumowując, w projekcie Platona, aby wydostać się z jaskini, musimy najpierw nakierować nasz wzrok na *skiàs*, cienie (być może malarstwo skiagraficzne, jak sugerował w *Iluzji w malarstwie* Mateusz Salwa), potem *eidola*, odbicia, by następnie po zmroku wydostać się na zewnątrz, pamiętając podczas całego procesu, że *skiàs* są dziełem poety-sofisty, wprowadzają w błąd, rodzą fałszywe mniemania, są szczególnie niebezpieczne dla oka filozofa. W *Listach* Schiller zadaje pytanie, które mogłoby pochodzić od Platona: „Na pytanie więc – pisze poeta – «O ile pozór może istnieć w świecie moralności?» damy taką oto krótką i zwięzłą odpowiedź: O tyle, o ile pozór ten jest estetyczny, tj. o ile nie zechce zastępować rzeczywistości ani nie musi być przez nią zastępowany”<sup>32</sup>. Trudno się zatem nie zgodzić z uwagą Bohrera, że Schillerowski projekt pozoru zostaje obciążony teleologią wychowania estetycznego, a zatem postulowany „pozór” nie jest czysty. „Tak oswojone, pojęcie pozoru pozostaje funkcją moralnego postępu historii, a estetyka w ostatecznym rachunku nic nie zyskuje w tej kwestii: Co właściwie czyni piękno pięknem, przy czym nie powinno się z góry zakładać różnicy między pięknem sztuki i pięknem natury”<sup>33</sup>. Zdaniem Bohrera, to nie Schiller jest apologetą czystego pozoru, lecz autor *Poza dobrem i złem*, dla którego pozór zgodnie z tradycją retoryczną jest zjawiskiem oddziaływania, pozbawionym konotacji z „prawdą” i wszelkiej teleologicznej determinacji. Nietzsche trafnie rozpoznaje zjawisko doświadczenia estetycznego, kiedy decyduje się „odwrócić” platoński model znany z metafory jaskini, jednak ten sam Nietzsche odnosi „wprawdzie pozór estetyczny do metaforycznie pojętego «bytu», byt wszakże wycofuje się poza ten «pozór», staje się, by tak rzec, własną funkcją, funkcją wybawiania”<sup>34</sup>. Chociaż Nietzsche odrzuca platońską ideę stwierdzeniem „Bóg umarł”, to w jej miejsce wpisuje pozory. *Idem per idem?* Nietzscheańskie „wywrócenie” tradycyjnego modelu jest gruntowną modyfikacją pojęcia pozoru, przypomina retoryczne założenie przeźroczywej mowy, która zakłada całkowitą nieobecność rzeczy, o której mówi. Pozór ten nie służy zachowaniu czy prze-

<sup>31</sup> Platon, *Państwo*, 516 A.

<sup>32</sup> F. Schiller, op. cit., s. 147.

<sup>33</sup> K.H. Bohrer, op. cit., s. 144.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 158.

świecaniu prawdy, lecz pozbawieniu jej funkcji wzorca. Pozór ten staje się pozorem samego siebie, nie pozwalając na przedstawienie obecności rzeczy. „Kontrast między tą rzeczywistą prawdą natury – pisze Nietzsche – a podającym się za jedyną realność kłamstwem kultury jest podobny jak między odwiecznym jądrem wszelkich rzeczy, rzeczą w sobie, a powszechnym światem zjawiskowym. I tak jak tragedia wskazuje swą metafizyczną pociechą na wieczne życie tego jądra bytowania przy postępującym zanikaniu zjawisk, tak też symbolika chóru satyrowego wypowiada już przenośnią ową prarrelację między rzeczą w sobie a zjawiskiem. Ów sielankowy pasterz nowoczesnego człowieka jest tylko wizerunkiem uchodzącej dlań za naturę sumy kulturowych iluzji; dionizyjski Grek pragnie prawdy i natury w ich najwyższej sile – widzi siebie przeobrażonym mocą czaru w satyrę”<sup>35</sup>. Grek dzięki pozorowi wydobywa to, co Hegel później nazwie „prawdziwą treścią zjawisk”, a więc ruch wyobrażeniowego wzorca, *aletheia*. Z tej perspektywy pozór estetyczny nie może być czymś „autonomicznym” analogicznie jak retoryczny pozór w rozumieniu Nietzschego. I podobnie jak u Nietzschego sztuka rozściela się pomiędzy pierwiastkiem „dionizyjskim” a „apolińskim”, tak dla Hegla sztuka jest czymś pomiędzy „bepośredniością przedstawienia” a „pojęciowością myśli”. „Pozór” w filozofii Hegla ma podwójne znaczenie. Z jednej strony prowadzi on do wywołania prawdy, ruchu ducha, z drugiej oznacza rozbłysk, podobnie jak przeświecanie pozorów, którym włada „światłisty Apollo”. Ten dynamizm fascynował Adorna.

Na przekór Nietzschemu Louis Marin twierdzi, że „nie należy mylić efektu rzeczywistości z efektem obecności. (...) W pewnym sensie *trompe-l'oeil* – dynia Crivellego<sup>36</sup>: wskazuje na prosty fakt, że mogę nazwać ją bez wahania – przechodzi z domeny *mimesis*, ale ponieważ wykazuje ona służebną podległość wobec rzeczy samej, takiej jaka pojawia się przed oczami, rzecz namalowana nie jest już przedstawieniem rzeczy «realnej», ale przedstawieniem siebie w swoim sobowtórce: *trompe-l'oeil* lub *mimesis* w nadmiarze. Imitacja przedstawieniowa utrzymuje dystans między modelem i kopią, jednocześnie poddając kontroli umysłu prawo panowania nad *mimesis*, prawo wytwarzania i opanowywania przedstawień w otwartej głębi płaszczyzny płótna. *Trompe-l'oeil*, znosząc dystans między modelem i kopią, zawieszając referencję, „chwytą wrażliwe oko w pułapkę czegoś, co nazwałbym pozorem-istotą w zjawisku, i wystawia oko cielesne na fascynację sobowtorem, na zdumienie, a jednocześnie efektem nie jest kontemplacja czy teoria, powrót do niezmałowanej prawdy przedstawienia, rzeczy nieobecnej w rzeczywistości (...), ale nadrealność, nieczysta mieszanka lęku i oszołomienia: efekt obecności”<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009, s. 88-89.

<sup>36</sup> Chodzi o detal obrazu *Zwiastowanie ze św. Emidiuszem* Caela Crivellego, który znajduje się w National Gallery w Londynie.

<sup>37</sup> L. Marin, *Przedstawienie i pozór*, tłum. P. Mościcki, [w:] idem, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 368-369.

Podsumowując, pojęcie pozoru związane jest z trzema historycznymi wykładniami: Platońską, Schillerowską i Nietzscheańską. W każdej z tych wykładni pełni on inną funkcję. Platon wykorzystuje go do walki z sofistami, Schiller chce za jego pomocą ukonstytuować nowe romantyczne *polis*, a Nietzsche – obalić platonizm. Być może niesamowitość pozoru nie tkwi w przedstawieniu plastycznym – czy nazwiemy je mimetycznym, symulakrycznym, czy też przedstawieniowym – lecz w samym piśmie. Z jednej strony bowiem pozór zaciera ślady swojego wytworzenia, z drugiej strony domaga się on reprezentowania czy skrywania jakiejś prawdy, którą wyfantazjowuje z elementów świata rzeczy i zjawisk.

#### ABSTRACT

The article deals with the issue of semblance in art, being only a sketch of the aesthetical problem which would need a detailed description. I concentrate on a few aspects of the following question: “how a philosophy recognize semblance in art?”. Although philosophers as different as Plato, Hegel or Nietzsche had remarked on it, the semblance as an aesthetic appearance did not become the topic of sustained philosophical attention in its own right until past few decades – for example in Adorno’s thought.

In my essay I attempt to theorise the semblance “as an appearance”, that is assuming that the semblance is present without an ontological “superstructure” or a distinctive kind of representation of *logos*, or truth. In my opinion, traditional thought (including Nietzsche’s aesthetics) identifies the idea of *mimesis* and illusion in art. These two concepts correspond to two different kinds of semblance, which create different aesthetical experience.

In fact, we think about the semblance through the prism of these ideas and our philosophical depiction of semblance is still deeply rooted in the traditional perspective, yet we experience it at many levels and dimensions.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Abrams M.H., *The Mirror and the Lamp*, New York 1953.
2. Adorno T.W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemiń-Ojak, Warszawa 1990.
3. Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemiń-Ojak, Warszawa 1991.
4. Adorno T.W., *O literaturze. Wybór esejów*, tłum. A. Wołkiewicz, Warszawa 2005.
5. Aragon L., *Wieśniak paryski*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1971.
6. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław – Kraków 1984.
7. Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 2004.
8. Baltrušaitis J., *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009.
9. Barasch M., *Theories of Art from Plato to Winckelmann*, New York 1985.
10. Baudelaire C., *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.
11. Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
12. Baudrillard J., *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
13. Bell J., *What Is Painting? Representation and Modern Art*, London 1999.

14. Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
15. Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.
16. Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2006.
17. Berger K., *Potęga smaku*, tłum. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.
18. Berman M., *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Sztuster, Kraków 2006.
19. Bielik-Robson A., *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
20. Blunt A., *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1978.
21. Bohrer K.H., *Absolutna terażniejszość*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003.
22. Bohrer K.H., *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005.
23. Bolz N., *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München 1992.
24. Borges J., *Alef*, tłum. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972.
25. Bourdieu P., *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2007.
26. Bubner R., *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005.
27. Danto A.C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.
28. Danto A.C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.
29. Damisch H., *Oko w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, tłum. M. Proowska, Gdańsk 2006.
30. Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
31. Dziamski G., *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984.
32. Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Warszawa 2010.
33. Foucault M., *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 1996.
34. Frydryczak B., *Estetyki oporu*, Zielona Góra 1995.
35. Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981.
36. Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002.
37. Hegel G.W.F., *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. II, Warszawa 1958.
38. Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, t. I, Warszawa 1963.
39. Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. I-III, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964-1967.
40. Heidegger M., *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997.
41. Hocke G.R., *Świat jako labirynt*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003.
42. Juszcak W., *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009.
43. Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1964.
44. Kuryluk E., *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1983.
45. Lukács G., *Teoria powieści*, tłum. J. Goślicki, Warszawa 1968.
46. Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.
47. de Man P., *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Gdańsk 2000.
48. Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
49. Markowski M.P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001.
50. Mansfield E.C., *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth and Mimesis*, Minneapolis – London 2007.
51. Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
52. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.

53. Pliniusz, *Historia naturalna*, tłum. I. i T. Zawadzcy, Wrocław 1961.
54. Potolsky M., *Mimesis*, New York 2006.
55. Salwa M., *Iluzja w malarstwie*, Kraków 2010.
56. Sauerland K., *Od Diltheya do Adorna*, Warszawa 1986.
57. Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
58. Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.
59. Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997.