

EWA CHOJECKA

CZY PIĘKNO MOŻE BYĆ ZAGROŻONE? POMIĘDZY OBIEKTYWNYM A SUBIEKTYWNYM POJMOWANIEM DZIEŁA SZTUKI

Pojęcie piękna stało się współcześnie terminem niepokojąco niejasnym. Posługujemy się nim z jednej strony w życiu potocznym, z drugiej traktujemy jako określenie należące do teorii sztuki i estetyki. Określenie „piękno” jawi się zatem w rozmaitych kontekstach i układach intencjonalnych znaczeń. Skutek jest taki, że mamy do czynienia z wieloma nieporozumieniami i nieścisłościami. W rzeczy samej nie mamy dzisiaj jednoznacznie nakreślonej definicji piękna. Pojęcie to stało się dla wielu mało znaczącym terminem retorycznym, tak dalece, że niektórzy podają w wątpliwość dalszą jego przydatność w nauce. W historii sztuki pojęciem tym nie posługujemy się wcale, zastępując je innymi, do czego poniżej powrócimy.

Spróbujmy wszakże spojrzeć na sprawę z perspektywy nieco szerszej, mając na uwadze, że pojęcie piękna podlegało historycznie zmieniającym się przekształceniom. W różnych momentach dziejów obejmowano nim rozmaite treści, rozszerzano lub zawężano jego zakres.

Pojęcie piękna należy do podstawowych wartości, jakie zdefiniowała filozofia u samych swoich początków. Dla potrzeb naszych rozważań przypomnieć trzeba, że najdawniejsza definicja piękna, taka, jaką pozostawiła nam filozofia grecka, niewiele miała wspólnego ze sztukami, które od XVIII wieku zwykliśmy nazywać pięknymi. W rozumieniu Platona piękno (gr. *kalón*, łac. *pulchrum*) tworzyło wraz z prawdą i dobrem słynną triadę, wyznaczającą sam szczyt wszelkich wartości w świecie wiecznych idei.

Natomiast w sferze ziemskich zjawisk, postrzeganych zmysłami, piękno znalazło wyraz w pitagorejskiej tzw. wielkiej teorii. Zakładała ona, że piękno polega na należytych proporcjach wyrażalnych w liczbach, matematycznie. Z tych proporcji wywodzi się zarówno harmonia dźwięków w muzyce, jak symetria w rzeźbie i architekturze. Klasyczne piękno podług wielkiej teorii miało zatem charakter racjonalny i normatywny zarazem. Nikomu jednak nie przyszłoby do głowy, aby malarstwo, rzeźbę i architekturę zbiorczo nazwać sztukami pięknymi. Dokonano tego dopiero w chwili, gdy tradycyjne definicje piękna poddane zostały krytyce, do czego powrócimy.

Wróćmy jeszcze do starożytności. Platońsko-pitagorejska teoria piękna doznaje już wtedy pewnego przesunięcia akcentów. Dokonuje tego filozofia Plotyna. Pojmuje on świat jako dualizm idei i materii. Ta ostatnia zaś, zawierając element piękna, staje się dzięki temu niejako „przezroczysta”, niczym szkło, przejrzysty kryształ czy drogi kamień. Przeświecać poczyną przez nie blask ponadmaterialnego piękna wiecznych idei. Tu po raz pierwszy pojawia się nowy termin: *claritas* – blask, jasność, lśnienie, pojmowany dosłownie i w przenośni.

Myśl plotyńska została u progu wieków średnich przejęta na grunt myśli chrześcijańskiej przez Pseudo-Dionizego. Świat, dzieło Stwórcy, jawi się jako materia w blasku *claritatis*, odzwierciedlenia doskonałego piękna Boga.

Wiek średni posługuje się w rzeczy samej dwiema definicjami piękna: racjonalnie-obiektywnego, zasadzającego się na tradycji pitagorejskiej, oraz metafizycznego idącego z Plotyna i Pseudo-Dionizego. W obu piękno pojmowane jest jako wartość obiektywna, istniejąca poza człowiekiem niezależnie od jego poznania.

W czasach nowożytnych pojawi się zjawisko nowe: stopniowy proces relatywizacji

i subiektywizacji pojęcia piękna. Etap końcowy tego procesu, jak sądzę, dokonuje się współcześnie.

W dobie renesansu dokonano najprzód odkrycia piękna natury jako wartości samistne. Dzieło sztuki, twierdzono, będzie tym piękniejsze, im wierniej i dokładniej powtórzy wygląd natury. Inspirowało to potężnie rozwój nauk przyrodniczych: botaniki, zoologii, anatomii człowieka. Leonardo zwykł mawiać, że aby namalować doskonale pięknego człowieka, trzeba wiedzieć, jak jest zbudowany. W tym samym czasie dokonuje się odkrycie matematycznych zasad perspektywy zbieżnej. Umożliwia ona stworzenie iluzji trójwymiarowej przestrzeni na płaskim polu obrazu. Włosi skupiali się na matematyczno-racjonalnym wymiarze piękna, podczas kiedy Niderlandczycy ukazywali niemal dotykálną realność przedmiotu jako zjawiska koloru i światła, rysowanego i malowanego z precyzją dokumentalisty.

W ten świat radosnego odkrywania piękna natury, wiary w jej obiektywnie poznawalne kształty zaczyna się jednak wkraść wątpliwość. Jej korzenie tkwią nie w samej sztuce, ale w sferze ówczesnych odkryć matematyczno-przyrodniczych, ściślej astronomicznych. Teoria Mikołaja Kopernika, wspomagana neopłatońską wizją, pokazywać poczyniała inny obraz natury, która w swej istocie jest inna niż to, co jawi się naszemu zmysłowemu poznaniu. Podane zostało w wątpliwość piękno wizualne jako tożsame z prawdą w naturze.

Inne wątpliwości wyrażać poczynali włoscy manieryści początku XVI wieku. Dla nich termin „piękno” staje się niedokładny, poczynają go różnicować, zastępować innymi, jak „wdzięk” (*grazia, subtilitas*). Ponadto wprowadzili pojęcie nieznanie dotąd jako wartość estetycznie pozytywną: „dysharmonia”. Tym samym zakwestionowane zostało tradycyjne antyczne pojęcie harmonii jako istoty piękna.

Jakie były źródła tych nowości? Manieryści jakby w przeczuciu przyszłych badań nad ludzką podświadomością dostrzegli, że piękno nie musi być oparte na przesłankach racjonalnych. Wręcz przeciwnie, może zawierać spory ładunek irracjonalności. Piękno – powiadali – zawarte jest w układach rzeczy nie tyle poznawalnych rozumem, co intuicją, w sposób tajemny – *occultamente*.

Lekcja manierystów była bardzo ważna. Wynikało z niej, że piękno wyrosło z pozarozumowej tajemnicy nie musi podlegać żadnej normie.

Rodzi się myśl o pięknie względnym, do czego nawiążą racjaliści pokroju Thomasa Hobbesa, który stwierdzi, że piękno zależy od naszej wyobraźni, wychowania, także doświadczenia, jest sprawą naszych przyzwyczajęń i sposobów kojarzenia wrażeń. Odtąd nie próbowano już przywracać dawnego obiektywnego pojęcia piękna. Poddaje się natomiast racjonalnej analizie zjawisko, uznane z istoty swej za irracjonalne. Otwarto tym samym rozległe perspektywy przyszłych studiów i eksperymentalnych badań w zakresie psychologii sztuki.

Na przełomie XVIII i XIX wieku dochodzi do ostatniej konfrontacji dwóch skrajnych postaw. Jedni pojmowali piękno w wymiarze racjonalnym i normatywnym, np. Winkelman, inni hoładowali racjom emocjonalno-intuicyjnym. Jest to znany spór klasyków z romantykami. Ci ostatni głosili ideę piękna wyrastającą z uczucia, intuicji, ze subiektywnego „zmysłu piękna”, gardząc „mędrca szkiełkiem i okiem”.

Hasła romantyków znalazły szczególny rezonans w malarstwie początku XIX wieku. Tymczasem architektura skłaniała się bardziej ku postawom racjonalnym, sięgającym korzeniami dawnej wielkiej teorii, choć i tutaj pojawia się innowacja: dawne pojęcie proporcji zastąpiono pojęciem „forma”, daleko pojemniejszym. Do sprawy tej powróćmy za chwilę.

Romantyzm pozostawił w spadku definicję piękna opartego na doświadczeniu uczuć, uprawnionego do przełamywania barier wzorców i kanonów, piękna nieskrępowanego nakazami, programowo szukającego nowości i oryginalności. Tak rozumiane piękno zaczyna przeistaczać się w nową jakość, jaką jest ekspresja.

Dyskursy wokół definicji piękna przesuwają swój punkt ciężkości z zagadnienia obiektywności na pytanie o subiektywne odczucia twórcy i odbiorcy, na definicję jed-

nostkowego przeżycia estetycznego. Znamienne przy tym, że samym terminem piękna posługiwano się odąd coraz rzadziej.

Podwaliny dla opisanych przemian stworzył Imanuel Kant. Odrzuca on dawną koncepcję o uniwersalizmie piękna twierdząc, że o tym, czym jest piękno, decyduje jedynie i wyłącznie jednostkowy sąd smaku. Wszelkie sądy o tym, czym jest piękno, są sądami jednostkowymi nie podlegającymi jakimkolwiek normom. Piękno odąd jest zależne od indywidualnego, subiektywnego smaku, pluralistyczne, za każdym razem definiowane na nowo. Nie trzeba wyjaśniać, jak znaczące wyrastały stąd konsekwencje.

Tak oto wiek XIX przywołał na pamięć wątki myślowe zapoczątkowane w manieryzmie. Sztuka poszukiwać poczyniała coraz to nowych środków wyrazu, spotęgowanego wyrazu, stawiała się ekspresyjna.

W poszukiwaniu wartości ekspresji uznano za wartość estetyczną także to, co dotąd uchodziło za przeciwieństwo piękna – brzydotę. W tym rozumieniu brzydota jako wartość ekspresyjna pojawia się już u Baudelaire'a. Z interesujących rozważań na ten temat przypomnieć warto wydany w roku 1851 traktat Franza Rosenkrantza pod tytułem *Die Ästhetik des Häßlichen*. Autor dokonał w nim systematyzacji kategorii brzydoty wzorem dawnych kategorii piękna. Odkrywanie nowych wartości wyrazowych w różnorodnych fenomenach brzydoty czyni cały dawny spór o definicję piękna bezprzedmiotowym.

Ekspresja czerpie bowiem swoje inspiracje z jednego i drugiego, a jej celem nadrzędnym jest wyrażenie maksymalnej prawdy o świecie, prawdy doświadczenia, często gorzkiego, katastroficznego, nierzadko naznaczonego swoistym manichejskim pesymizmem.

W naszych czasach nie dziwi już prowokacyjne powiedzenie Somerset Maughama: „Nikt nigdy nie potrafi wyjaśnić, dlaczego dorycka świątynia w Paestum jest piękniejsza od szklanki zimnego piwa”. Autor celowo posłużył się kontrastem między klasyczną wzniosłością a trywialną przyziemnością w stylu pop-artu.

Spadkobiercą doświadczeń ubiegłego stulecia stał się nasz wiek dwudziesty. Sztuka awangardy początku stulecia dostrzegła w nowatorstwie i oryginalności nowe jakości piękna, zarazem zachłystnęła się swoją totalną wolnością. Przed zdumioną, czasami zirytowaną publicznością dokonano kubistycznego rozkawałkowania obrazu świata, otwierając niepojęte perspektywy inwencji i pomysłów, tworząc nowy, wspaniały świat form i treści.

Odąd wszelkie próby wtłoczenia sztuki z powrotem w ramy tradycyjnych reguł nieuchronnie prowadziły do dyktatu totalitarnych mecenasów, a narzucone formy i treści wiodły w ślepą uliczkę braku autentyczności.

Sztuka wolna, pluralistyczna ujawnia dzisiaj także swoje drugie oblicze: ona nie tylko jest wolna, lecz na wolność skazana. Od dziesięcioleci obserwujemy dramat sztuki poszukującej nowego „archimedesowego punktu oparcia”.

Powróćmy jednak do wspomnianej uprzednio koncepcji formy. Wiąże się ona w sposób szczególny z nowoczesną architekturą. Wiemy, że w XIX wieku architektura nakierowana była na inspiracje idące ze sztuki dawnej, przeżywanej na nowo i przemodelowanej w neostyle. Stąd i początkowo nie zauważone zostały wypowiedzi amerykańskiego architekta Henry Greenougha i jego traktat pt. *Form and Function* (1851). Była to zapowiedź wyobrażeń o ideale estetycznym sztuki budowania równoznacznym z jej prawdą materiałową i funkcjonalnością. Greenough użył określenia „majesty of the essential”, przez co rozumiał przestrzenną bryłę bez udziału dekoracji, architekturę będącą artystyczną organizacją przestrzeni. Po tej drodze pójść architekci Bauhausu i wiele zjawisk wieku XX.

Piękno funkcjonalności wiedzie prostą drogą do uznania wartości zawartych w cywilizacji przemysłowej: w kształcie i ruchu maszyny, w szkieletcie żelaznej konstrukcji, nawet produkcji taśmowej. Wartości techniki i sztuki poczynają zazębiać się w złożonych układach wzajemnych odniesień. Przyjmie je za swoje np. optymistyczny maszynizm Picabii i Tatlina, także Légera, zareaguje subtelną ironią melancholijny Max Ernst.

Kryzys pojęcia piękna w sztuce XX wieku objawia się nierzadko w postaci nurtu antyestetycznego lub szoku estetycznego. Składają się nań zaniechanie iluzyjności (tj. uka-

zywania podobieństwa zewnętrznego rzeczy – lekcja kopernikańska), dekompozycja, rezygnacja z wirtuozerii warsztatu, ulotność materiału.

A jednak sztuka naszego wieku nie zrezygnowała z ambitnej próby stworzenia artystycznej wizji świata nowych form. Wiek XX jak żaden inny tworzy kolejną eschatologiczną wizję sztuki, nową Szlarafię, nowe Jeruzalem, ziemski Raj i Utopię, pozostając, podobnie jak podobne poczynania wieków poprzednich, do końca niespełnieniem, artystyczną kompensacją niedostatków rzeczywistości.

Rozgrywa się jeszcze jeden dramat. Oto artystyczna wizja w zderzeniu z rzeczywistością społeczną natrafia na potężne bariery: konflikt z masowym odbiorcą, oznaczający konieczność wchodzenia w kompromisowe układy z obcym dysponentem, często totalitarnym mecenasem. W rezultacie artysta we własnym mniemaniu degradowany zostaje do roli „urzędnika bądź błazna, bądź konspiratora”. Dzieje powojennej sztuki choćby w naszym kraju dostarczają przykładów wielu.

Na tym tle pytanie o autentycznie własny osąd estetyczny, w tym także pytanie o piękno, staje się jednym z najtrudniejszych, na jakie przychodzi nam odpowiadać. Chwilami odnosimy wrażenie, że owa totalnie wolna sztuka próbuje ponownie sięgnąć do źródeł, do myśli najdawniejszej. Bo czymże jeśli nie ponowionym pytaniem o starodawną triadę piękna, dobra i prawdy jest współczesne poszukiwanie ethosu sztuki, poszukiwanie dróg wyrażania w niej i poprzez nią prawdy o świecie, prawdy niewyraźnej innymi środkami? Plotyn i Dionizy mieli bodaj rację – po raz kolejny próbujemy oporną materię dzieła sztuki uczynić „przeźroczystym tworzywem” i dojrzeć prześwitujące przez nią piękno.

Tytuł zaś naszej sesji o zagrożonym pięknie odczytałabym inaczej, inspirowane bowiem do postawienia pytania, czy zagrożonym nie jest piękno, ale człowiek?

Bibliografia (wybrane pozycje)

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978 (rozdział: Dynamika i ekspresja, s. 409-458)
- Białostocki J., *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959.
- Białostocki J., *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966 (rozdział: Potęga piękna. O utopijnej idei Albertiego, s. 59).
- Chojcka E., *Renesansowa myśl o sztuce i naukowe dzieło Kopernika* (w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, Kraków 1972, s. 97-124).
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976, s. 136-288.