

JACEK ROGUCKI

ŹRÓDŁA  
ROZCZAROWANIA  
PIĘKNEM;

„KLASYCZNE”  
ROZUMIENIE  
PIĘKNA

*Pojęcie piękna [...], które w ciągu XIX w. estetyczna krytyka klasycyzmu zupełnie wyeliminowała<sup>1</sup> i które współcześnie, tj. począwszy od pierwszych modernistycznych awangard wieku dwudziestego, zostało sztuce i jej najwyższym postulatam przeciwstawione, jest dziedzictwem dość selektywnym. Jego ostatnia ugruntowana formuła, będąca owym punktem negatywnego odniesienia dla sztuki awangardowej (w jej masie), całkowicie pomija bardzo istotną płaszczyznę refleksji nad pięknem; jest wręcz możliwa za cenę rezygnacji (świadomej lub nie) z jej uwzględniania.*

*Nikt oczywiście nie będzie chciał odwracać tej ewolucji i dążyć do odbudowy metafizycznej rangi piękna, jaką znajdujemy np. w greckiej filozofii, przez odświeżenie ostatniej postaci tej tradycji, osiemnastowiecznej estetyki doskonałości. Choć rozpoczętą przez Kanta ewolucję ku subiektywizmowi w nowszej estetyce uznaliśmy za niewłaściwą, to jednak Kant przekonywająco pokazał, że estetyczny racjonalizm nie da się utrzymać<sup>2</sup>.*

Powyższy cytat z *Prawdy i metody* zwraca uwagę na dwa wątki: głębokim deficytem ustalonego i dziś obowiązującego poglądu na naturę piękna jest jego transcendentny, nieskończonościowy wymiar. Następnie, dla fenomenu piękna (jakkolwiek stanowi ono początek drogi filozofii, a także wszelkiego poznania prawdy<sup>3</sup>) nie jest w tradycyjnym sensie tego słowa wiążąca dyskursywność, która w tym szczególnym przypadku oznacza ograniczenie i regres. Być może – i tak właśnie jest w koncepcjach tu przytaczanych – są do uniknięcia (by nie powiedzieć: powinny zostać uniknione) zarówno ta spływająca jego istotę empiryzacja piękna, jak odbierająca mu oddech instrumentalizacja. Wszystko to ostatecznie upoważnia do postawienia pytania o to, czy piękno jest istotnie do końca już prześnionym snem kultury, a dla sztuki – minioną, przebrzmiałą i bezużyteczną „strategią”?

W próbach odpowiedzi na to pytanie należy jednak najpierw cofnąć się do bliższego określenia zjawiska, którego ono dotyczy. Wspomniany na początku wybiórczy charakter schedy po estetyce klasycznej kształtuje pojęcie piękna w trzech aspektach: wewnętrznej struktury tego, co piękne; jego związku z całością duchowej aktywności człowieka oraz w aspekcie związków z rzeczywistością, z bytem. Przekłada się to odpowiednio i konkretnie na koncepcję piękna jako: 1) czysto formalnego (przy określonym rozumieniu *formy*); 2) sensualnego, którego doświadczenie wyczerpuje się w percepcyjnej, „kulinarnej” satysfakcji; 3) autonomicznego („wolnego”) względem rzeczywistości, tym samym wyobcowanego z jej napięć, sugerującego natomiast – fałszywie – perspektywę „pojednania” i spełnienia.

## A. Formalny charakter piękna

Jak stwierdza H. G. Gadamer, sztuka domaga się nowego uprawomocnienia, ilekroć „wymóg nowej prawdy przeciwstawia się tradycyjnej formie”<sup>4</sup>. Cały wiek XX charakteryzuje jednak sytuacja, w której *śmiało samowyzwolenie się z historycznych więzów wieku XIX w innym, odważnym sensie nada prawdziwość zdaniu, że wszelka dotychczasowa sztuka jawi się jako coś minionego*. Jest to sytuacja z gruntu nowa – warunkiem ewolucji sztuki staje się bezkompromisowe zanegowanie wszelkich jej form dotychczasowych. Proces ten ogarnia szeroki obszar wszystkich dyscyplin artystycznych od ruchu *dada* i *ready-mades* Duchampa, aż po akcje Fluxusu (Cage’a, Kaprowa czy Yves’a Kleina) oraz późny konceptualizm i *minimal art* w sztukach plastycznych; od serializmu i atonalizmu po dodekafonię w muzyce; od literackiej awangardy w wydaniu Becketta i Joyce’a po poezję konkretną. Czytelność formy zewnętrznej traci pozycję uprzywilejowaną (jako celu twórczości) także w ostatnich projektach teatru Grotowskiego, tj. *teatru jako wehikułu*, w którym ostateczny „montaż” odbywać się ma nie w umyśle widza, lecz aktora.

W odniesieniu do samego piękna: zostaje ono zmarginalizowane *tak dalece, iż przez niektórych artystów uważane jest za kategorię negatywnie wartościową*<sup>5</sup>. Nie dzieje się tak tylko dzięki włączeniu w obręb sztuki skrajnego dysonansu, szoku, brzydoty – a co za tym idzie, na drodze eliminacji „przyjemności” estetycznej. Nawiasem mówiąc, np. dla M. Gołaszewskiej pociąga to za sobą nieuchronnie rezygnację z przestrzegania wszelkich kryteriów technicznych i wykonawczych pozwalających orzec stopień doskonałości osiągniętego wyrazu. Klasycznym zadaniem piękna w sztuce była zawsze realizacja ładu i układów harmonijnych, która wiąże się z różnego rodzaju zabiegami kompozycyjnymi i stosowaniem „poprawnych” form. W tym sensie już wszelki akt dekomponowania znajdujących się w użyciu rozwiązań formalnych stanowi swoiste wyzwanie dla piękna. Wyzwanie nie czyniące jednak piękna niemożliwym – co najwyżej „trudnym”.

W sposób znacznie bardziej fundamentalny, tj. całkowicie wykluczający możliwość realizacji piękna w sztuce, dokonuje się to poprzez intencję eliminowania z dzieła strony „morfologicznej” i oglądowej w ogóle, z czym ewidentnie mamy do czynienia w przypadku konceptualizmu lub pewnych utworów muzycznych (np. osławione Johna Cage’a *4’33’’*). Do, jak można sądzić, ostatecznych konsekwencji intencję tę doprowadza Joseph Kosuth, czołowy reprezentant, a zarazem teoretyk, sztuki konceptualnej. Wedle propozycji Kosutha sztuka nie jest żadnym „fizycznym *residuum* idei artysty”. Tworzone w tradycyjnym tego słowa znaczeniu dzieła nie pełnią najmniejszej estetycznej funkcji: *Od owego samodzielnego ready-made*

sztuka przesunęła środek ciężkości z formy języka na to, co się mówi. Znaczy to, że natura sztuki zmieniła się, odbiegła od kwestii morfologii ku kwestiom funkcji. Zmiana ta – przejście od „wyglądu” do „koncepcji” – stanowiło początek sztuki „nowoczesnej” i początek sztuki konceptualnej. Wszelka sztuka (po Duchampie) jest (z natury) konceptualna, ponieważ sztuka istnieje jedynie konceptualnie<sup>6</sup>. Dzieło sztuki jest natomiast „zdaniem analitycznym”, jest ono, ściślej mówiąc, autodefinicją sztuki, artykulacją artystycznego wyboru w jej definiowaniu. Ta tautologiczna, samozwrotna tematyzacja jako jedyna umożliwia swoiste *a priori* sztuki, jej warunek toteż tkwi w pojęciu i intencji powziętej zatem przed samym dziełem: *Artysta bowiem, jak analityk, nie zajmuje się bezpośrednio fizycznymi własnościami rzeczy. Chodzi mu wyłącznie o sposób (1), w jaki sztuka podlegać może pojęciowemu rozwojowi, oraz o to (2), jak głoszone przezeń twierdzenia logiczne wynikać mogą z owego rozwoju. Innymi słowy, zdania sztuki nie mają charakteru rzeczowego, lecz lingwistyczny – nie opisują zachowania obiektów fizycznych czy nawet psychicznych; wyrażają definicję sztuki czy też formalne konsekwencje takiej definicji*<sup>7</sup>.

W przeciwieństwie do języka tradycyjnej sztuki „formalistycznej” w wypadku dzieł nowych (tj. konceptualnych) „warunek artystyczności” [...] jest stanem koncepcyjnym [...] co jest nieuchronnym skutkiem wyzwolenia sztuki z więzów morfologicznych<sup>8</sup>. Oznacza to zerwanie z intencją formowania, z przedstawieniowością w ogóle. Forma w ogóle nie jest „znacząca”; oparta na niej sztuka myli „język” z „koncepcyjnym znaczeniem”, które ustanawia *idea w sztuce, a nie fizyczne czy wzrokowe jakości dostrzegane w poszczególnym obrazie, czy szczególny układ pewnych barw i kształtów*<sup>9</sup>.

To „morfologiczne nastawienie” jako podstawa ujęcia estetyczności rzeczy wartość najwyższą rezerwowało do tej pory właśnie dla piękna. Rozsmakowane w formach gubi ono jednak, zdaniem Kosutha, właściwą, tj. konceptualną funkcję sztuki: *Przykładem przedmiotu czysto estetycznego jest przedmiot dekoracyjny, [...] co wiąże się bezpośrednio ze smakiem. To zaś prowadzi nas wprost do sztuki i krytyki „formalistycznej”. Sztuka formalistyczna (malarstwo i rzeźba) stanowi straż przednią dekoracji i, ściśle rzecz biorąc, uzasadnione byłoby twierdzenie, iż jej warunek artystyczności jest tak minimalny, że z uwagi na cele funkcjonalne nie jest w ogóle sztuką, lecz czystym ćwiczeniem estetycznym*<sup>10</sup>. Akcentowanie walorów formalnej strony wytworu artystycznego fałszuje właściwy sens (zawarty w funkcji) sztuki i sugeruje jej „empiryczną syntetyczność” jako odnoszącej się do kwestii nieistotnych z uwagi na prowadzony wewnątrz sztuki dialog: *Gdy dzieło o sztuce, obrazy Van Gogha nie są warte więcej niż jego paleta. Jedno i drugie stanowi „element kolekcji”*<sup>11</sup>. Oczywiście idea Kosutha – usiłującego usunąć z pola sztuki wszelką postać „oddziaływania

estetycznego” poprzez oderwanie koncepcji od obiektu<sup>12</sup> – należy do najbardziej radykalnych prób zerwania z tradycyjnym formowaniem artystycznym. Próba, na co warto zwrócić uwagę, która powieść się w pełni nie może<sup>13</sup> – to, co postaciowe z dzieła jest po prostu nieusuwalne (w skrajnie „konceptualnych” realizacjach takim azylem naoczności staje się słowo pisane), jak w koncepcji J. Dibetsa przedstawiającej serię zdjęć przesuwającego się po podłodze promienia słonecznego. Obok przywołanej powyżej istnieją również nieco bardziej, jeśli można użyć tego wyrażenia, „ontycznie” pojednawcze strategie polemizowania ze stroną formalną dzieła sztuki. Zachowując jej status jako elementu nieuniknionego, dyscyplinują ją lub poddają daleko idącej modyfikacji<sup>14</sup>.

\*

Będące przedmiotem krytyki awangard klasyczne, dobroduszne piękno dezawuowane jest zatem przede wszystkim w znaczeniu „pięknej formy”. Nie tylko jako zastygłe w dawnych konwencjach „formalnych”, w manierach, stylistykach i wyczerpanych kanonach; ważną opinią awangardy jest przeciwieństwo twierdzenie o niemożliwości osiągnięcia przez piękno autentyczności (aktualności) również przy użyciu form nowych. Piękno bowiem zdaniem swoich krytyków czyni formę powierzchowną; całkiem dosłownie polega ono na takim właśnie zabiegu „spłylenia” dokonywanym na formie, która odtąd stanowi naskórkową, nieznaczącą warstwę dzieła sztuki – piękna forma wyczerpuje całą swoją „pracę” w czysto sensualnym, „bezinteresownie” apoznawczym upodobaniu. To sprowadzenie formalnego piękna do czynników li tylko ornamentacyjnych i dekoracyjnych opiera się jednak na określonym rozumieniu samej formy. I tak, Roman Ingarden, analizując pojęcie formy, wśród jego dziesięciu znaczeń wymienia następujące:

6. *To, co zmysłowo dane (ogólniej: bezpośrednio dane), to forma, zaś to, co myślowo domniemane na podstawie tego, co spostrzeżone, to ‘treść’. Zależnie od teorii spostrzeżenia, którą się wyznaje, co innego uważa się za formę, co innego za treść.*

6a. *Pewne przesunięcie tego rozumienia pary pojęć ‘forma – treść’ zachodzi tam, gdzie za formę uważa się czynnik przedstawiający (lub wyrażający) coś, natomiast to, co przedstawione lub wyrażone, uważa się za treść. [...]*

9. *Z pojęciem formy jako uporządkowania całości tudzież formy jako zespołu momentów stałych, gatunkowych, łączy się to pojęcie formy, wedle którego formą jest wszelka prawidłowość (pojawiająca się czy to w przedmiocie trwającym w czasie, czy to w procesie). O formie w tym znaczeniu mówi się zwłaszcza tam, gdzie ta prawidłowość pociąga za sobą występowanie w przedmiocie pewnej naocznie danej jednolitej postaci, ukształtowania przedmiotu. Wówczas przez formę rozumie się tę właśnie*

'postać', a formie przeciwstawia się nie tyle 'materię' (treść), co b r a k formy, bezkształtność<sup>15</sup>.

Uwzględniając trzy, zdaniem Władysława Stróżewskiego<sup>16</sup>, konstytutywne dla dzieła sztuki „wymiały”, mianowicie: 1. aspekt ontologiczny, 2. aspekt semantyczny oraz 3. aspekt aksjologiczny – można uznać, że zdaniem współczesnych kaloklastów piękno „formalne” charakteryzuje się ograniczeniami obecnymi już na poziomie ontologicznym (jako trywialna, oparta na harmonijnym układzie elementów kompozycja). Forma, o ile ma być piękną, nie artykułuje również pogłębionych znaczeń, lecz nimi zaledwie „gra”<sup>17</sup>; wreszcie zawodzi jako nośnik wartościowości dzieła sztuki, sprowadzając je do rzędu estetyzującego instrumentu wprzęgniętego w służbę ogólnie dobrego samopoczucia. Zdaniem Gadamera, na takiej orientacji pojęcia piękna zaważyła, poddana pewnej selekcji, interpretacja nauki Kanta o pięknie wolnym i zależnym<sup>18</sup>, zgodnie z którą ideał smaku (wolnego), który „nie opiera się na pojęciach, lecz na unaoczniającym przedstawieniu”<sup>19</sup>, osiąga apogeum w dziełach czysto formalnych: arabesce i meandrze – swoją monotonią mogącymi istotnie przyprawić o posępne sny<sup>20</sup>.

W odziedziczonym po wiekach minionych – a stanowiącym bezpośredni przedmiot współczesnych ataków (jak również lekceważenia) – pojęciu piękna zawarte jest więc jego utożsamienie z formą, ta zaś sprowadzona zostaje do, po pierwsze, aspektu postaciowego, opartego na zewnętrznej wygładzie rzeczy; po drugie, zredukowane w ten sposób do „morfologii” piękno jawi się jako całkowicie oderwane od znaczeń lub raczej tych znaczeń nie będące na siłach unieść. Funkcjonujące poza treścią i myśleniem wyłącznie w intencji estetycznej rozrywki, piękno w sztuce wyznacza tym samym jej wiek dziecięcy.

## B. Sensualność piękna

Domeną – znajdującego wyraz jedynie na płaszczyźnie formy – piękna stają się zmysły. Ma tutaj miejsce niejako podwójna empiryzacja piękna: nie tylko dlatego, że forma kojarzona jest z naocznie danym kształtem, lecz również z tego powodu, iż wieńcząca kontakt z dziełem świadomość piękna sprowadza się do uczucia rozkoszy utożsamianego z wręcz sentymentalnym odruchem pogrążenia się w błogiej bezrefleksyjności – rzeczywiście w swej istocie niezbyt odległym od spełnienia kulinarnego. Percepcyjna satysfakcja nie wykracza poza to, co sensualne i posiada charakter wybitnie aintelektualny, co więcej – ma za zadanie ochronę „czystości sądu”, jaki wydaje w tej kwestii smak *przed ograniczeniami przez kryteria 'intelektualne'*<sup>21</sup>. Jednak już sam Kant wyraźnie wyklucza udział „powabu” w pięknej formie, wykazując, iż do istoty doświadczenia piękna nie należy wzruszenie (które wiodącą rolę uzyskuje raczej w przeżyciu wzniosłości

rozwijającym się w dwustopniowym doznaniu zatamowania i nagłego przypiływu uczucia).

*Co się tyczy wszakże piękna, przypisywanego przedmiotowi ze względu na jego formę, a mianowicie tego, iż mniema się, że może ono nawet być spotęgowane przez powab, to [mamy tu do czynienia] z pospolitym błędem, wysoce niekorzystnym dla rzetelnego, bezstronnego, gruntownego smaku [...] Tak dalece bowiem błędne jest twierdzenie, jakoby powaby przyczyniały się do piękna, że raczej muszą one, jak obce wtręty, być dopuszczone z pewną pobłażliwością wtedy, kiedy smak jest jeszcze słaby i niewyroblony, i to tylko o tyle, o ile nie zakłócają owej pięknej formy<sup>22</sup>.*

Kapitałne znaczenie ma tutaj uwaga Kanta, iż piękno może zostać zakłócone przez powab! Tymczasem jednak powab nie tylko zaliczany jest często do piękna (które powinno właściwie dotyczyć tylko formy) jako coś, co przyczynia się do powszechnego upodobania estetycznego, lecz nawet sam w sobie uważany jest za piękno, to znaczy, że materia upodobania traktowana jest jako forma: nieporozumienie, dające się jak wiele innych, u których podstawa leży jeszcze bądź co bądź coś prawdziwego, usunąć tylko przez staranne określenie tych pojęć. Sąd smaku, na który nie wywierają wpływu powab i wzruszenie (choć dają się połączyć z upodobaniem w pięknie), którego racją determinującą jest zatem tylko celowość formy, jest czystym sądem smaku<sup>23</sup>.

W związku z tym, zdaniem Gadamera, daleko idącą korektę winniśmy wnieść przede wszystkim do zwyczajowego przedkładania „wolności” piękna, pięknego niejako „samego dla siebie”, nad jego pojęciowe uwikłanie: *Jest to dla zrozumienia sztuki nauka w najwyższym stopniu fatalna<sup>24</sup>*. W opinii autora *Prawdy i metody* dopiero z perspektywy rysującego się bardzo czytelnie w koncepcji Kanta przekroczenia „punktu widzenia smaku” na rzecz „estetyki geniuszu” można zrozumieć *w jak małym stopniu odpowiada Kantowskiej myśli formalna estetyka smaku (estetyka arabski)<sup>25</sup>*. Kant dokonuje tego przekroczenia dzięki rozróżnieniu „idei normy” od „ideału piękna”: pierwsza jest wzorcem gatunkowej doskonałości i wyrazem szkolnej poprawności; w przypadku drugim (który dochodzi właśnie do głosu wraz z poszerzeniem przez Kanta teorii władzy sądenia o kategorię geniuszu) mamy do czynienia z udziałem idei rozumu. Piękno posiadające „ideał” musi należeć do przedmiotu zupełnie czystego sądu smaku, *lecz opartego częściowo na rozumie<sup>26</sup>*; czyste upodobanie estetyczne nie koliduje z ujęciem intelektualnym; ich powiązanie tworzy nową jedność, co ważniejsze – nie opartą na dyktacie pojęciowości<sup>27</sup>. *Dowód Kanta, że to, co piękne, podoba się pozapojęciowo, nie przeszkadza więc wcale temu, że tylko piękno budzi nasze pełne zainteresowanie, które przemawia do nas przekazując nam jakieś znaczenie<sup>28</sup>*.

Tak rozumiana pojmovalność piękna sięga w dziedzinę nieskończoną, nie polega ona na odwzorowywaniu pojęć intelektu – wchodzi natomiast w związek z rozumem jako fundatorem sensów całościowych – trudno o bardziej jednoznaczną wypowiedź, niż ta, zawarta w § 59 *Krytyki władzy sądzania: Smak spogląda ku sferze intelligibilnej, która nie jest ani przyrodą, ani wolnością* – stwierdza Kant<sup>29</sup> – jest nią zaś „nadmysłowy substrat zjawisk”; piękno wskazuje na nieokreśloną ideę czegoś nadmysłowego w nas, jako na jedyny klucz do rozwiązania zagadki tej władzy, której źródła są dla nas samych ukryte<sup>30</sup>. Jak jest jednak możliwa sensotwórczość piękna? H. G. Gadamer dostrzega tę możliwość w bezpośrednio sensu, której istotę przybliżył pojęcie reprezentacji będącej „pogłębionym znaczeniem symbolu”<sup>31</sup>. W wypadku piękna mamy do czynienia ze szczególnego rodzaju obecnością – tego, co „prześwieca” przez piękno nie trzeba się domyślać jako zewnętrznego, istniejącego we właściwy sposób dopiero poza dziełem, które stanowi dla tego pierwszego jak gdyby „transmisję przesłania”. *To, co się tak prezentuje, prezentując się nie jest różne od samego siebie*<sup>32</sup> – twierdzi Gadamer, dyktując przestroge przed trudnym do uniknięcia błędem: *Musimy się przy tym wystrzegać nieporozumienia tkwiącego w przekonaniu, że to coś, co tutaj siebie przedstawia, jest do uchwycenia i „tu oto” w jeszcze inny sposób niż dzięki temu, że się przedstawia jako tak, a nie inaczej przemawiające*<sup>33</sup>.

Wracając do zagadnienia sensualności piękna, należy w tym miejscu powiedzieć, że nie tylko nie deprecjonuje ona intelektualnego potencjału sztuki lecz, przeciwnie, dla Gadamera stanowi źródło istotnej przewagi wobec „czysto rozumowych” idei moralnych. Argumentacja Gadamera sięga mianowicie po Platona poddanego takiej interpretacji, której wynikiem jest prymarna pozycja piękna w stosunku do idei dobra. Obie idee cechuje „absolutny nadmiar”<sup>34</sup>, różnica ujawnia się, zdaniem Gadamera, podczas próby uchwycenia każdej z nich, kończącej się dla dobra jego nieuchronną „ucieczką w piękno”<sup>35</sup>. Zdolność przejawiania się piękna dla pryncypialnego (dokonującego dualistycznego cięcia bytu) aprioryzmu stanowi tradycyjnie asumpt do odmówienia temu, co się przejawia, ontycznej pełni. Gadamer jednak zmienia bieguny tej argumentacji: niejasno i mętnie jawi się w obrazach dobro właśnie z powodu swego własnego, wewnętrznego deficytu – brak mu „własnego światła”, w którym – przeciwnie – skapane jest piękno. „Widoczność” piękna nie jest jego skazą powodowaną nadmiernym uwikłaniem w zmysłowy pozór – jest raczej najwyższą godnością. Obraz czyni dobro niewyraźnym i zniekształca, podczas gdy pięknu jest znacznie bardziej (zaś w arcydziełach – całkowicie) posłuszny nie dlatego, iż dobro, wierne swej najwyższej idealności, nie czyni żadnych ustępstw wobec sensualnych przymieszek, lecz dlatego, że nie jest na siłach obrazem zawiadnąć i go rozświetlić.



Owo „promieniowanie” to „ontologiczny moment struktury piękna”; stanowi ono wręcz jego „zasadniczą istotę”. W swym pośredniczeniu między zjawiskiem a idea, poprzez swą samoprezentację, jednocześnie „zasypuje dzielącą je przepaść”<sup>36</sup>. *Piękno ma sposób istnienia światła*<sup>37</sup> – oznacza to dla Gadamera, iż istnieje ono jedynie w swym refleksie; tak jak światło czysto optyczne daje się spostrzec tylko w postaciach oświetlanych rzeczy, tak również idea piękna nie daje się oddzielić, jako jak gdyby bezprzedmiotowe światło, od tego, co wylawia z mroku: *Idea piękna jest prawdziwie, w sposób niepodzielny i całkowity obecna w czymś pięknym*<sup>38</sup> i w sposób najbardziej adekwatny czyni zrozumiałą „paruzję *eidos*”.

Znajduje to przełożenie na byt samych oświetlanych rzeczy, które dopiero piękno czyni „istniejącymi właściwie”, nadaje im bowiem jedność zmysłową, a mimo to nie podlegającą kauzalnemu czy matematycznemu rozbięciu.

Dochodziłoby tutaj zatem jakby do zatarcia rozróżnienia pomiędzy aktem ujęcia a jego przedmiotem. Doświadczenie piękna stanowiłoby niwelujący podziały, jednoczący akt duszy, który można rozumieć jako przejaw odmiennego od matematyczno-przyrodniczego rodzaju racjonalności.

Używając terminów wywodzących się z tradycji epistemologicznej, sięgającej od Brentano poprzez Husserla i Twardowskiego aż po późną Szkołę Lwowsko-Warszawską, można by tę myśl wyrazić inaczej: do doświadczenia piękna nie stosuje się różnica między treścią a przedmiotem poznania. Jest to gnoseologiczna trawestacja piętnowanego przez autora *Prawdy i metody* tzw. estetycznego odróżnienia<sup>39</sup>. Rzecz w tym, że precyzja z jaką teoria poznania kreśli paradoksy, do których prowadzi utożsamienie obrazu z jego znaczeniem, w przypadku piękna zawodzi. Tym samym tradycyjny rozdział: „zmysły – intelekt” w przypadku piękna pozostaje mocno dwuznaczny. Obraz, jako naoczna postać przedmiotu, o którym myślę poprzez tę naoczność „tylko we wtórnej tematyzacji”<sup>40</sup> oddziela się od stowarzyszonych z nim sensów, by pozwolić nimi operować jako luźno związanymi obiektywnymi opisami samej rzeczy. Gadamer zresztą występuje otwarcie z krytyką „uprzedmiotowiającej procedury poznania przyrody i pojęcia bytu w sobie”, odmawiając wszelkich estetycznych kompetencji wiedzy, która, oparta na metodologicznej pewności, ma za zadanie „służyć intensyfikacji opanowania bytu”. W dziedzinie tego, co piękne stoje przed dysjunktywnym wyborem: albo prawda, albo metoda. Zatem, pozostając na gruncie „ontologicznego uprzedzenia, które tkwi w naukowym ideale obiektywności”<sup>41</sup> muszą pogodzić się z brakiem dostępu do rozumienia piękna.

Dobry przykład takiego myślenia (poddanego krytyce na kartach *Prawdy i metody*) stanowi panestetyzm Tadeusza Pawłowskiego. Wzorem refleksji jest tutaj właśnie metodologia nauk empiryczno-przyrodniczych z założeniem wstępnym, iż wartość estetyczną można poddać „empirycznej kontroli”: *Piękno łączono często z tajemnymi sprawami religii, potrzeba*

zrozumienia świata, ze sprawami ostatecznymi; [...] W tej sytuacji piękno nie mogło być czymś podległym zwykłemu ludzkiemu poznaniu. Ono bowiem nie jest zdolne ująć bytu idealnego, równego rangą partnera potęg, z którymi je kojarzono, lecz jedynie dostępne każdemu przedmiotowi i ich własności. To, że piękno jest tożsame z zespołem empirycznie sprawdzalnych własności, nie mogło w takiej atmosferze w ogóle być brane pod uwagę<sup>42</sup>. W tym stwierdzeniu obecne jest oczekiwanie, iż pojęcie piękna da się w ogóle zredukować do bardziej elementarnych składowych, do jak gdyby jego ekwiwalentu ustalonego w ramach definicji wyraźnej. Dla Gadamera jest to powszechnym błędem „mieszania dyskursów” – w tym przypadku udyskursywniania niedyskursywnego. To nie piękno (jako układ cech przedmiotu) poznajemy w naszych najwyższych uniesieniach estetycznych, lecz samo piękno jest w nich i poprzez nie „poznaniem” (transcendencji, nieskończoności) – nie uwzględniając tego, otrzymujemy coś całkowicie pozornego, jak pisze Gadamer: *Przesunięcie ontologicznego określenia tego, co estetyczne, ku pojęciu pozoru estetycznego ma więc swą teoretyczną podstawę w tym, że panowanie wzorca poznania przyrodoznawczego prowadzi do zdyskredytowania wszelkich możliwości poznawczych, jakie nie mieszczą się w obrębie tej nowej metodyki*<sup>43</sup>.

Piękne jest zatem to, co jest w tym właśnie sensie (tj. jedności) pięknem – nieoddzielne od swej estetycznej „optyki”. Nad nim nic go już nie kontroluje jako wyższa instancja poznawcza – „rozpoznająca” i weryfikująca. Nie można dotrzeć do piękna inaczej, jak tylko na drodze jego doświadczenia. Należy je raczej rozumieć jako sposób odsłaniania czegoś, co właśnie niedostępne jest w takiej rozległości i totalności oraz w takim aspekcie innym ujęciom świadomościowym; nie jest ono jednak oczywiście (z tychże samych powodów) poznaniem teoretycznym w znaczeniu Kantowskim. Gdyby jednak chcieć koniecznie pozostać w stylistyce „metodologicznej” wydaje się, że piękno należałoby raczej potraktować w analogii do pojęcia pierwotnego, którego pełny sens czerpany jest w tym wypadku ze szczególnej definicji „w uwikłaniu”. Tym kontekstem definiującym byłoby tu konkretne dzieło sztuki (a ściślej, dzieło genialne), zaś sama definicja wyczerpywałaby się we wskazaniu na nie: „To, oto jest piękne”.

Hermeneutyczne rozszerzenie i pogłębienie doświadczenia piękna o akt rozumienia pozwala wyznaczyć pięknu zadanie transcendowania skończoności. Jest ono jednak możliwe nie na drodze deprecjacji zmysłowo danego konkretnego, lecz raczej przez nadanie mu godności, której zwykle mu się odmawia. Dzieło w pewnym sensie nie jest konkretem (tak jak jest nim np. wolne spadanie jakiegoś przedmiotu poddanego sile grawitacji czy ilość jednostek określonego rodzaju jako egzemplifikacja pojęcia wybranej liczby); nie jest jednostkowym przypadkiem ogólności. Ono właśnie jest

„żyjącą” ogólnością; nie podpada pod regułę – jak to się dzieje z każdym przedmiotem poznania teoretycznego, którego ścisła jednostkowość wymaga stojącej „za nim” ogólności – lecz całkiem dosłownie ją ucieleśnia. Wszystkie, mimo że pozostające (na podstawie wspólnoty pewnych praw konstrukcyjnych) w ramach tego samego cyklu *Preludia* Chopina stanowią przecież całkowicie odrębne światy, nieredukowalne i niewyjaśnialne poprzez przekład na inny, bardziej intelektualny dyskurs. Faktyczność jest tu integralnie związana z idealnością, „pojęcie poznania jest zbyt wąskie”, by rzetelnie oddać naturę tego związku; przestając być czystym konkretem z jednej strony – a konceptem wymagającym dla zakomunikowania siebie przypadkowej postaci „jakiegokolwiek” języka z drugiej – wylania on jedność innego rzędu, gdzie „*istnienie*” *nie może niczego dodać do estetycznej zawartości upodobania, do „czystego widoku”, gdyż byt estetyczny to właśnie autoprezentacja*<sup>44</sup>.

Taką konieczność wzajemnego zapośredniczenia strony formalnej (naocznej, zmysłowej) i treściowej (pojęciowej) piękna, jego momentu immanentnego i transcendentnego; tego, co stanowi jedność – zna nie tylko nasz, zachodni krąg kulturowy. Intuicja ta bardzo silnie daje o sobie znać np. w sztuce Wschodu. I tak, doświadczenie sztuki *zen* kultywowane w Japonii przestrzega jedności kontemplatywnego zwrócenia się ku niewyraźalnemu (*yûgen*) i absolutnie jednokrotnego, ulotnie powabnego zjawiska zmysłowego (*miyabi*). Stanowią one jedność na zasadzie epifanicznej, która poprzez zdarzeniowy – nie utrwalający na modłę zachodnią – charakter zmysłowego gestu odsłania „prawdę rzeczy”: [...]  
*powiedzieć by można, że w zdarzeniu estetycznym spotykają się ikona i idol, co na gruncie estetyki europejskiej jest niemal niemożliwe. Ikona, jako okno otwarte na Transcendencję, nie może jednocześnie przykuwać oczu śmiertelnych, gdyż wówczas przekształca się w autonomiczne samozwrotne dzieło sztuki [...] W tym wypadku mówić należy o idolach, czyli obrazach nie odsyłających poza siebie, ale ku sobie samym*<sup>45</sup>.

Niczym bohater antycznej tragedii, który jest tym, co czyni, piękno wszelki sens czerpie według Gadamera ze swego „wydarzenia”<sup>46</sup>. Uczestnictwo w nim wyklucza problematyzowanie natury tego, co się wydarza, zmierzającego do poszukiwania wymiaru bardziej elementarnego, skrytego za tym, co budzi estetyczną akceptację. W przypadku piękna znika opozycyjność istoty i powierzchni; wyglądu i znaczenia; złudnego obrazu i idei. Wszystko jest bezpośrednio dane, obecne i odsłonięte. Jakkolwiek tajemnicą, jedną z najgłębszych, pozostaje możliwość samego tego odsłonięcia.

### C. Autonomiczność piękna

*Otóż estetyka zachodnia od Greków po wiek XX rozwijała się wedle osobnych rytmów. Jeden rytm to traktowanie piękna jako przejawu tego, co transcendentne (wedle mnie relację tę najlepiej oddaje słowo ikona, po grecku obraz, który odsyła do tego, co naprawdę istnieje i jest oknem otwartym na transcendencję). Rytm drugi pojawia się wówczas, gdy piękno nabiera autonomii i nie odsyła poza siebie, ale przykuwa uwagę swoim – jak dziś powiedzielibyśmy – blichтром (dawniej mówiono: blaskiem) i na plan pierwszy wysuwa autonomiczne piękno dzieła sztuki, które nie jest zamiast czegokolwiek, ale ma sycić oczy oglądających. W tym wypadku mówić należy o idolach, czyli obrazach nie odsyłających poza siebie, ale ku sobie samym<sup>47</sup>.*

Wspomniany w powyższym cytacie „rytm drugi” – dotyczy jeszcze jednej „skazy” na pięknie. Polega ona na tworzeniu w ramach dzieła sztuki zamkniętego obiegu estetycznego, by w takim właśnie „samozwrotnym” ruchu uniknąć jego instrumentalizacji, a zarazem zarezerwować dla piękna pole wolne od napięć i wtępotów pozaestetycznych; jak pisze R. Shusterman: *Czyniono tak w nadziei, że uda się ochronić pewien obszar ludzkiej duchowości przed tępotą kalkulującej racjonalności środków i celów, która nie tylko odczarowała świat, lecz także pokryła go ropiejącymi wrzodami funkcjonalnej industrializacji. To, co estetyczne, reprezentować miało odrębną dziedzinę wolności; sztuka nie miała by żadnej funkcji, zastosowania ani nie służyłaby rozwiązaniu problemów, a uszlachetniająca sztukę wolność od praktycznego użytku byłaby jej cechą definicyjną<sup>48</sup>.* Jednak „wolność” i „czystość” uzyskane w ten sposób są mocno wątpliwe; a co więcej, dla ukazania pełni sensu obecnego w doświadczeniu piękna, szkodliwe – gdyż czyniące tę ostatnią azylem „pozoru”. Ta autonomizacja piękna wiąże się ściśle z sygnalizowanym już wcześniej estetycznym odróżnieniem – tj. taką definicją sztuki, zgodnie z którą zostają odseparowane od siebie: jej aspekt estetyczny i wszelkie powiązania pozaestetyczne. Ustanawiające „sztukę pięknego pozoru” zautonomizowane piękno jawi się dalej jako „abstrakcja nastawiona na to, co czysto estetyczne”<sup>49</sup>, która „dokonuje wyborów tylko ze względu na estetyczną jakość jako taką” i oznacza „likwidację wszelkiego smaku wyznaczonego przez treść”<sup>50</sup>. Takie rozumienie natury piękna abstrahuje zwłaszcza od wszelkich uwikłań życiowych, egzystencjalnych, upatrując „estetyczność” w pograżeniu się w „samoprzeżyciu”. Pod nazwą *świadomości estetycznej* Gadamer diagnozuje proces prowadzący do tej głębokiej alienacji sztuki<sup>51</sup>, będącej nieuniknionym efektem jej estetyzowania, czyli coraz szczelniejszego zamykania się wewnątrz estetycznego świata. Świadomość estetyczna bowiem patrzy

„z perspektywy sztuki”<sup>52</sup>, co paradoksalnie sprawia, że „dzieło traci swe miejsce i świat, do którego należy”.

*W zasadzie dopiero fenomenologicznej krytyce dziewiętnastowiecznej psychologii i teorii poznania zawdzięczamy uwolnienie od pojęć, które przeszkadzały w odpowiednim zrozumieniu bytu estetycznego. Krytyka ta pokazała, że daremne są wszelkie próby pojmovania sposobu bycia tego, co estetyczne, od strony doświadczenia rzeczywistości i jako jego modyfikacji. Wszelkie takie pojęcia, jak naśladownictwo, pozór, nierzeczywistość, iluzja, czar, sen zakładają odniesienie do właściwego bytu, od którego byt estetyczny miałby być odróżniany. Fenomenologiczny powrót do doświadczenia estetycznego uczy jednak, że nie wychodzi ono wcale od idei takiego odniesienia i właściwą prawdę widzi raczej w tym, czego doświadcza. Odpowiada temu to, iż doświadczenia estetycznego z istoty nie może unieważnić jakieś bardziej właściwe doświadczenie rzeczywistości. [...] Gdyby to, co estetyczne, było w takim sensie pozorem, to obowiązywałoby – jak koszmar senny – tylko dopóty, dopóki rzeczywistość pozoru nie obudziłaby wątpliwości, a traciłoby swą prawdziwość wraz z przebudzeniem*<sup>53</sup>.

Nie koniec jednak na tym, bowiem właśnie ten moment – zdaniem Gadamera stanowiący o istocie i niezbywalnej „aktualności” piękna (*Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością*<sup>54</sup>) – wiedzie współczesny kallekklazm do postawienia najcięższego zarzutu: zarzutu dekretowanego czy choćby sugerowanego przez piękno „falszywego pojednania” – harmonizowania ideału z życiem, które może przebiegać wyłącznie za cenę całkowitego zafałszowania rzeczywistości.

<sup>1</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 431.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 433.

<sup>3</sup> Por. H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*, Warszawa 1993, s. 19.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>5</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 395.

<sup>6</sup> Joseph Kosuth, *Sztuka po filozofii*, [w:] R. Różanowski, *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, Wrocław 1993, s. 40.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 41. Podobny wydzwięk (tzn. promujący koncept względem przypadkowo i marginalnie osiągniętych form) ma uwaga Kosutha na stronie 43: *Doniosłość Pollocka polega na tym, że malował na luźnych płótnach poziomych względem podłogi. Nie jest*

ważne, że później te zakapane płótna napinał na ramy i zawieszał równoległe do ściany.

- <sup>12</sup> T. Rudomino, *Mały leksykon sztuki współczesnej. Od abstrakcji amerykańskiej do postmodernizmu*, Warszawa 1990, s. 56.
- <sup>13</sup> Już w tym miejscu wypada zwrócić uwagę na paradoks jaki, napotyka intencja czysto „negatywnego” obchodzenia się z formą w sztuce. Na centralną pozycję formowania jako właściwego medium przekazu artystycznego, na niezbywalność formy oraz jej ciągłą obecność i gruntownie „semantyczny” charakter wyraźnie wskazuje Umberto Eco: *Poddaję język procesowi dysocjacji wtedy, gdy wzbraniam się używać go dla wyrażenia fałszywej jedności zjawisk, której już nie uznaję. W tej samej jednak chwili ryzykuję akceptację rozkładu zrodzonego z kryzysu, mimo że chciałem szukać wypowiedzi słownej po to, by nad kryzysem zapanować. Nie ma wyjścia poza tę dialektykę: gdy znalazła swój wyraz słowny, alienacja musi być wyjaśniona i zobiektywizowana w formie, która ją odtworzy. Według Eco wszelki akt destrukcji obowiązujących układów uporządkowanych tworzy nową jedność (nowy porządek) – nawet w stwierdzeniu dysonansu, który znajduje artystyczną, tj. spójną (w przedstawieniu niespójności) manifestację. U. Eco, *Sposób kształtowania jako wyraz światopoglądu twórcy*, [w:] *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994. s. 300-301.*
- <sup>14</sup> Przykładem może być stanowiący zapowiedź konceptualizmu *minimal art*, zwłaszcza w pracach Sol Le Witta rezygnujący z wszelkich dekoracyjnych aspektów dzieła. Redukcja języka plastycznego miała tu na celu powrót do podstawowych działań artystycznych maksymalnie ograniczających środki wyrazu i w ten sposób pobudzających elementarne przeżycia estetyczne (np. poprzez wypowiedź przy użyciu obiektów o wręcz gigantycznej skali). „Gra form” nie znajduje zastosowania również u Roberta Rauschenberga, którego największym atakiem na tradycyjnie definiowaną sztukę było wystawienie w 1952 roku serii płócien białych, a następnie jednolicie czarnych.
- <sup>15</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 320.
- <sup>16</sup> W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, [w:] W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 5 – 46.
- <sup>17</sup> Nawet wówczas, gdy – jak to się dzieje w sztuce realistycznej – przedstawia, opierając się w tym na naśladującej wygłady rzeczy „wulgarnej” *mimesis*.
- <sup>18</sup> „Istnieją dwa rodzaje piękna: piękno wolne (*pulchritudo vaga*) i piękno li tylko zależne (*pulchritudo adhaerens*). Pierwsze nie zakłada żadnego pojęcia o tym, czym przedmiot ma być; drugie zakłada takie pojęcie oraz stosującą się do niego doskonałość przedmiotu.” I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, s. 105.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, s. 111.
- <sup>20</sup> Por. H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 27. Również: *Prawda i metoda*, s. 73–75.
- <sup>21</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 74.
- <sup>22</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, s. 98.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, s. 95.
- <sup>24</sup> *Prawda i metoda*, s. 73.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, s. 75. Por. również: *Aktualność piękna*, s. 27.
- <sup>26</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, s. 111 - 113.
- <sup>27</sup> *Nie zwracamy uwagi na celową zgodność tego, co przedstawione, ze znaną rzeczywistością, nie patrzymy na to pod kątem jego podobieństwa do czegoś, sensu jego przemawiania do nas nie mierzymy jakąś znaną nam już dobrze miarą, lecz, przeciwnie, miara ta, „pojęcie”, zostają w nieograniczony sposób „estetycznie rozszerzone” [...] Tradycyjny prymat racjonalnego pojęcia wobec niemożliwego do ekspozycji przedstawienia estetycznego jest tak silnie zakorzeniony, że nawet u Kanta powstaje fałszywy pozór pierwszeństwa pojęcia przed ideą artystyczną, choć przecież w ogóle nie intelekt, lecz wyobraźnia kieruje grą zdolności; [podkr. J.R.], H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 79.*
- <sup>28</sup> *Ibidem*, s. 77.
- <sup>29</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, s. 302 - 303.

- <sup>30</sup> Ibidem, s. 282 – 283.
- <sup>31</sup> Por. *Aktualność piękna*, s. 46 i nn.
- <sup>32</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 439.
- <sup>33</sup> *Aktualność piękna*, s. 48.
- <sup>34</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 434.
- <sup>35</sup> Ibidem: *Podczas poszukiwania dobra ukazuje się piękno i [piękno] jest, jak widzieliśmy, sposobem zjawiania się dobra w ogóle, bytu takiego, jakim winien on być.*
- <sup>36</sup> Ibidem, s. 439.
- <sup>37</sup> Ibidem, s. 435.
- <sup>38</sup> Ibidem, s. 434.
- <sup>39</sup> Por. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 109-111, 134-137; Gadamer ma na myśli fałszujący doświadczenie sztuki (resp. piękna) zabieg wypreparowywania warstwy postrzeżeniowej, „znakowej” i technicznej z ogólności z nią związanej, dla którego kontrpropozycję stanowi „estetyczna nieodróżnialność”: [...] *doszedłem do wniosku, że za miernik estetyczny służy nam na ogół nazbyt dogmatycznie zredukowane pojęcie postrzeżenia zmysłowego. [...] Chodzi mi o to, że gdybyśmy mieli abstrahować od tego, co do człowieka w sposób znaczący przemawia poprzez dzieło, i zechcieli się ograniczyć wyłącznie do jego 'czysto estetycznej' oceny, to nasze zachowanie miałoby charakter wtórny. [...] Właśnie nieodróżnianie sposobu, w jaki dzieło zostało odtworzone, od kryjącej się za tą reprodukcją tożsamości dzieła, stanowi o doświadczeniu estetycznym.* H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 38. Jest to argument wykazujący z kolei znaczeniową samodzielność zmysłowego spostrzeżenia.
- <sup>40</sup> *Prawda i metoda*, s. 430.
- <sup>41</sup> Ibidem.
- <sup>42</sup> T. Pawłowski, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 6-7.
- <sup>43</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 107.
- <sup>44</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 440.
- <sup>45</sup> M. P. Markowski, *Estetyka zdarzenia*, „Literatura na Świecie”, 2002, nr 1/2/3, s. 366.  
Por. również: *Estetyka japońska. Antologia*, (red.) Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2001.
- <sup>46</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 437.
- <sup>47</sup> M. P. Markowski, *Estetyka zdarzenia*, s. 364.
- <sup>48</sup> R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, s. 32.
- <sup>49</sup> *Prawda i metoda*, s. 111.
- <sup>50</sup> Ibidem, s. 108.
- <sup>51</sup> [...] *świadomość estetyczna zawiera w sobie pewne wyobcowanie rzeczywistości – jest pewną postacią „wyobcowanego ducha”, jak Hegel nazwał kulturę.* *Prawda i metoda*, s. 107; Zagadnienie *świadomości estetycznej* Gadamer analizuje na stronach 111-121.
- <sup>52</sup> Rodzi to zresztą swoistą sprzeczność przerośniętych oczekiwań (w tym także religijnych) „kultury od sztuki”, którym ta druga nie może jednak już sprostać. Por. *Prawda i metoda*, s. 110.
- <sup>53</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, s. 106.
- <sup>54</sup> H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 20.

Jacek Rogucki

***The Reasons of Enchantment: the Classic Definition of Beauty***

The idea of beauty has changed in the 20th century, so we can now ask what the term really means. Is beauty only a dream of the past, and only useless 'strategy'? Before we answer that question, we have to more clearly define the phenomenon. There are three aspects of beauty. There is an inner beauty, and there is an inner structure of what we consider as beautiful. The idea is connected with our spiritual activity, and, also, it is connected with the reality. The idea can be considered in the context of formal concepts (we have to precisely define the term 'form'), sensual experience ('culinary' satisfaction), and autonomic ('free') perception of the reality, which might be wrongfully connected with the idea of 'unity' or 'fulfillment'.