

„Potęga smaku (...) w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia¹” - esej o pięknie i jego miejscu wśród filozofii i sztuki

Anna Kuchta

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński

„Piękno świata dostrzegamy w pojedynczych elementach, na przykład w gwiazdach na niebie, ptakach w powietrzu, rybach w wodzie i ludziach na ziemi”². Piękno otacza człowieka niemal zawsze, a celem sztuki – wedle jej klasycznej definicji – jest to, że je wytwarza³. Takie definiowanie wskazywałoby jednoznacznie na estetyczną funkcję sztuki – artysta tworzy przedmiot piękny i dostarcza odbiorcy przeżycia estetycznego (choć oczywiście zakres samego „przeżycia estetycznego” jest o wiele szerszy niż to, co obejmuje pojęcie „przeżycia piękna”⁴). Piękno samo w sobie stanowi pojęcie wyjątkowo zagadkowe (Umberto Eco podsuwa synonimy takie jak „wdzięczność” czy „cudowność”, ale przecież nie są to określenia, których znaczenie pokrywałoby się ze znaczeniem słowa „piękno”), jednak w swoim najszerszym znaczeniu jest po prostu wyrazem zachwytu. Ale określając dzieło w ten sposób, pomijamy jego inne możliwe funkcje. Sztuka może przecież stanowić przekaz (zarówno odczuć jak i treści intelektualnych) od artysty do odbiorcy, może być formą wyrazu i ekspresji tworzącego, autoterapią, freudowskim sposobem na sublimację popędów, lekiem na nudę i wszechogarniającą monotonię, próbą poznania samego siebie bądź świata zewnętrznego, może nawet tworzyć nową rzeczywistość, budować albo niszczyć... .

Opisując dzieje pojęć „sztuka” i „piękno” Władysław Tatarkiewicz zauważa, że kryterium, za pomocą którego włączano dany artefakt w kategorię sztuki bądź wyłączano go z niej, było zawsze niejasne, wielorakie, niedookreślone i zagadkowe. Estetyczny wizerunek czy piękna prezencja mogły, ale nie musiały stanowić decydującego kryterium – hedonistyczna teoria, utożsamiająca wartość przeżycia estetycznego z przyjemnością, jaką wytwór może sprawiać⁵, wydaje się drastycznie spłycać możliwości sztuki. Nie wystarczała także pozytywna reakcja społeczna na konkretny przejaw twórczości – Tatarkiewicz wspomina, że chociaż ludzie XIX wieku byli zainteresowani operetkami i farsami oraz z upodobaniem słuchali muzyki tanecznej, nikt nie posuwał się do określenia tychże jako dzieł sztuki, bo nie były uważane za dość „poważne i ideowe”⁶. Równie znaczące było

¹ Z. Herbert, *Potęga smaku*, [w:] idem, *89 wierszy*, Kraków 1998, s. 149.

² Cyt. za: U. Eco, *Historia piękna*, Warszawa 2005.

³ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 40.

⁴ Por. ibidem, s. 372.

⁵ Por. ibidem, s. 387.

⁶ Por. ibidem, s. 36.

więc przesłanie moralne, obecność idei i treści w dziele, a także nakład pracy twórczej czy ekspresja. Nienowe jest więc pytanie, czy sztuka powinna być raczej praktyczna i użyteczna, czy może jej powołaniem jest stanowienie treści samej w sobie. Czy rola artysty ogranicza się tylko do tworzenia rzeczy pięknych, czy może on też być rodzajem duchowego przywódcy? Fakt, że nie istnieje definicja sztuki na tyle ogólna, żeby móc ująć wszelkie jej przejawy, a jednocześnie na tyle szczegółowa, że nie pomijałaby żadnego z jej aspektów, utrudnia nie tylko szukanie odpowiedzi, ale i samo stawianie pytań. Czy da się spojrzeć na sztukę na tyle praktycznie, aby można było znaleźć konkretny jej cel? Jeżeli tak, czy jest on związany tylko z przeżyciem estetycznym, poczuciem smaku, czy może odwołuje się do duchowości, etyki czy moralności?

„Ten, kto jest piękny, jest drogi, kto nie jest piękny, nie jest drogi”⁷ – w starożytności dylematy dotyczące natury i funkcji sztuki nie miały racji bytu. Kalokagatia zapewniała jedność dobra, prawdy i piękna, a mówiąc o tej ostatniej kategorii, filozofowie najczęściej odwoływali się do piękna moralnego. Związane z kontaktem ze sztuką przeżycie estetyczne było równoznaczne z przeżyciem piękna – nie szukano definicji, a raczej odpowiedzi na pytania o pochodzenie tego rodzaju odczuć. Samo rozumienie piękna w starożytnej Grecji było zresztą bardzo szerokie – obok rzeczy, barw czy kształtów tym terminem określano także myśli, obyczaje, charakter⁸. Proporcja nie dotyczy przecież tylko układu materii, ale także właściwego dopasowania „materii do formy”⁹ – i w ten sposób staje się wartością etyczną. Co więcej, kategoria ta była dość blisko związana z określeniami takimi jak kanon czy symetria – chodziło o zachowanie odpowiednich proporcji, a więc o harmonię¹⁰. Już Pitagoras uznawał liczbę za naturę wszechrzeczy¹¹, *arche*, a Arystoteles podkreślał, że piękno opiera się przede wszystkim na ładzie¹², a jednocześnie jest dobrem i sprawia przyjemność. W przeciwieństwie do dzisiejszego, europejskiego rozumienia piękna, które ogranicza się praktycznie tylko do sfery estetycznej, Grecy zwracali uwagę nie tylko na estetykę, lecz również na etykę (piękno duchowe). Mimo to nawet będący zagorzałym zwolennikiem Wielkiej Teorii¹³ Platon zaznaczał, że choć prawda jest warunkiem koniecznym piękna, to nie jest ona warunkiem wystarczającym – a w takim razie musiała istnieć inna cecha, którą można by uznać za dystynktywną dla piękna i sztuki.

Mimo że piękno od zawsze łączono z pojęciem sztuki, nie zawsze uważano je za nadrzędny cel. Przeżycie estetyczne wiąże się z odczuwaniem piękna, ale nie zawsze sztuka służyła pięknu jako takiemu – mimo iż satysfakcja estetyczna była pożądana, bardzo często na równi stawiano także bardziej wymierny, praktyczny

⁷ Hezjod, *Śpiew Muz*, cyt. za: U. Eco op. cit., s. 61

⁸ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 138.

⁹ U. Eco, op. cit., s. 61.

¹⁰ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 144.

¹¹ Por. U. Eco, op. cit., s. 61.

¹² Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 144.

¹³ Por. *ibidem*, s. 141.

cel (związany choćby z kontekstem społecznym czy politycznym). Koncepcja „sztuki dla sztuki” rodzi się we Francji, w pierwszej połowie XIX wieku i stopniowo opanowuje coraz większe rzesze artystów i teoretyków. Postulat *l'art pour l'art*¹⁴ wyznacza sztuce nowy, wyłączny estetyczny, cel. Zanika idea sztuki jako narzędzia, przekaźnika treści, sposobu komunikacji – rodzi się sztuka, której jedynym punktem odniesienia jest ona sama (nie jest już konieczne odwoływanie się do duchowości czy idei moralnych), a jedynym kryterium jej oceny jest piękno – nie powinna mieć żadnego innego znaczenia czy celu prócz dostarczania satysfakcji estetycznej. Tą koncepcję absolutyzuje Teofil Gautier, stwierdzając, że piękne może być tylko to, „co nie służy do niczego”¹⁵. Użyteczność, utylitaryzm staje się synonimem braku artyzmu i finezji, którą powinno cechować się dzieło tworzone wedle nowej koncepcji. Mówiąc o sztuce nie powinno się bowiem odwoływać do dziedzin pozaartystycznych, bo są one zbyt odległe i nieadekwatne. Nadawanie sztuce pragmatycznego charakteru krytykował także Witkacy, wprowadzając koncepcję Czystej Formy, według której idealne dzieło sztuki „mieści się poza sferą zwykłej życiowej logiki i użyteczności”¹⁶. Twórczość, która reprezentuje Czystą Formę, jest najmniej uwikłana w sprawy egzystencji i najdalsza od bezpośrednich odniesień do życia i rzeczywistości. Sama Czysta Forma nie jest natury ani pragmatycznej, ani czysto estetycznej, ona sięga o wiele głębiej: „dobry obraz jest to obraz, który choćby w jednym człowieku obudzi metafizyczne uczucia przez swoją Czystą Formę”¹⁷. Dla Witkacego forma jest istotniejsza od treści, forma jest właściwą treścią, bo to ona jest niezależna od wpływów zewnętrznych, podczas gdy treść jest zawsze uwarunkowana codziennością. Ponadto forma jest uniwersalna, ponieważ każdy człowiek jest zdolny do odbierania Czystej Formy, inaczej niż w przypadku treści, która jest zawsze związana z konkretnymi osobami i wydarzeniami.

Nie brakuje jednak przeciwników powyższych koncepcji. Niełatwo jest bowiem wyobrazić sobie dzieło stworzone bez udziału treści czy idei wykraczających poza idee estetyczne (nawet Witkacy zauważał, że choć Czysta Forma próbuje się wyrwać z ograniczającego przywiązania do rzeczywistości, to nigdy nie może tego zrobić całkowicie¹⁸). Niemożliwa jest również sytuacja, w której odbiór dzieła przebiegałby tylko na płaszczyźnie estetyki, bez prób sięgania głębiej – odbiorca nie jest przecież zaprogramowaną maszyną, ale żywym organizmem, dlatego recepcja jest zawsze procesem osobistym i jednostkowym. Ponadto zawsze istnieje spora grupa twórców, artystów, teoretyków czy filozofów, którzy chcą nadać sztuce dodatkowy sens, uczynić z niej duchowy symbol albo narzędzie wyższych idei (w przeciwieństwie do koncepcji

¹⁴ Por. ibidem, s. 36.

¹⁵ Cyt. za: ibidem.

¹⁶ I. Jakimowicz, *Witkacy. Chwistek. Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1979, s. 9.

¹⁷ Ibidem, s. 10.

¹⁸ Por. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 287.

użytecznych dodatkowo sens nie musi się wiązać z materialnie wymierną korzyścią). Szczególnie w kryzysowych momentach (na przykład niesprzyjającej sytuacji społecznej czy politycznej) sztuka otrzymuje dodatkową funkcję – ma być strażnikiem moralności, drogowskazem życiowej drogi, siłą, która pomaga przewycięzać przeciwności i uszlachetniać, a artysta może odegrać rolę narodowego wieszczka, ogniomistrza serc i dusz, którego zadaniem jest wsparcie i pokrzepienie rodaków. Gdy samo piękno przestaje wystarczać, bo jak pisał Henryk Elzenberg: „Piękność świata nie jest oparciem”¹⁹, musi pojawić się poszukiwanie czegoś więcej – sensu i ocalenia, ponieważ „w nieszczęściu potrzebny jest jakiś ład”²⁰. Artysta nie tworzy już po to, aby dostarczyć światu przeżycia estetycznego, jego rola staje się inna: "Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta,/ Możesz go zabić - narodzi się nowy./ Spisane będą czyny i rozmowy”²¹ - zdaniem Czesława Miłosza poeta ma przede wszystkim obserwować i zapisywać, ocalić od zapomnienia, być świadkiem, kronikarzem i strażnikiem, wszak to on "nigdy nie milknie, on trwa i potężny jest jego szept wspierający ludzi”²². Motyw artysty, który za pomocą swojej sztuki staje w obronie wartości jest przecież popularny już od dawna, a jednak ciągle żywy – tak samo jak powtarza się wizja takiej twórczości, mogącej zmieniać świat... albo chociaż „[zjadaczy] chleba – w aniołów [przerabiać]”²³.

Intrygujące jest zagadnienie dotyczące wzajemnego stosunku sztuki (piękna, estetyki, arcyzmu) i prawdy. Teoria łącząca funkcję sztuki z dostarczaniem prawdy nie jest nowa, ale zawsze towarzyszyła jej opozycja. Już Sokrates uważał, że celem sztuki jest prawda²⁴, ale z kolei dla Arystotelesa sztuka znajduje się „poza prawdą i fałszem”²⁵ i nie można na nią patrzeć przez pryzmat tych kategorii, bo nie są one jej odpowiednim miernikiem. U Hegla sztuka jest kolejnym elementem prowadzącym do syntezy triady i jej najważniejszym powołaniem jest „ujawnianie prawdy”²⁶, ale nigdy nie zgodziliby się z nim przedstawiciele akademizmu, dla których sztuka nie powinna być łączona z pojęciami „dobra” czy „zła”, bo dzieło jest wyłączone z rozważań moralnych. Co ciekawe, zarówno zbytne zbliżenie, jak i celowe rozłączenie prawdy (rozumianej jako adekwatność w stosunku do rzeczywistości, greckie *mimesis*) i sztuki może być niebezpieczne dla właściwego rozwoju tej ostatniej. Postawienie znaku równości między tymi dwoma pojęciami bardzo ogranicza samego twórcę, przed którym bramy świata fikcyjnego zostają zamknięte. Nie sposób przecież pominąć ogromnej roli jaką dla wielu nurtów odegrała intuicja czy wyobraźnia, a nie logika i racjonalizm – sztuka nie musi

¹⁹ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 433.

²⁰ Cz. Miłosz, *Moja wierna mowa*, [w:] idem, *Wiersze*, Kraków 1987, s. 181.

²¹ Cz. Miłosz, *Który skrzywdziłeś*, [w:] ibidem, s. 261.

²² Cz. Miłosz, *Do Tadeusza Różewicza, poety*, [w:] ibidem, s. 220.

²³ Właściwie: „Aż was, zjadacze chleba - w aniołów przerobi.”, J. Słowacki, *Testament mój*, w: idem, *Dzieła wybrane*, Wrocław 1987, s. 44.

²⁴ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 359.

²⁵ Por. ibidem.

²⁶ Por. ibidem, s. 369.

przecież tylko odtwarzać rzeczywistości, może ją także kreować. Surrealiści otwarcie przyznawali, że podstawą ich twórczości jest irracjonalizm, przekraczanie zasad, a nawet zbliżanie się do stanów delirycznych czy czerpanie z idei ezoteryzmu – realnemu światu należy natomiast „wytoczyć proces”²⁷. Z drugiej strony próba rozdziału etyki od estetyki i wyłączenia dziedziny twórczości poza kategorie prawdy i fałszu (a w szerszym rozumieniu - dobra i zła) jest zawsze problematyczna i niebezpiecznie zbliża człowieka do zimnego estetyzmu...

„Miłuję tego, kto chce tworzyć ponad siebie i w ten sposób ginie”²⁸ - głosił odważnie Friedrich Nietzsche. Sztuka to po prostu kolejny z czynników, który daje człowiekowi możliwość przewyższania samego siebie i zbliża go do ideału Nadczłowieka. Artysta musi włożyć swoje w swoje dzieło serce i duszę, a sam proces twórczy jest trudny i bolesny²⁹. Nie dziwi więc fakt, że niektórzy artyści porównują stworzenie dzieła do narodzin dziecka. Może więc prawdziwa natura sztuki to coś jeszcze innego – nacisk przesuwa się na relację między tworzącym a tym, co stwarzane. Kwestia funkcji sztuki w świecie i jej oddziaływania na odbiorców schodziłaby wtedy na drugi plan; dzieło nabierałoby bardzo indywidualnego i osobistego charakteru. Nadrzędną funkcją byłaby więc ekspresja samego twórcy, fakt, że ma on szansę na wyrażenie się. Sama definicja wiążąca sztukę z ekspresją jest stosunkowo nowa – pojawia się w XIX wieku³⁰. Mimo to, niezależnie od okresu i ogólnie panujących tendencji, zawsze – choć niekiedy bardzo nieśmiało – pojawiały się głosy, które naturę sztuki kojarzyły nie z jej sferą estetyczną czy etyczną, ale właśnie z ekspresją, która jest nieodłącznym elementem procesu twórczego. Chodziło o autentyczną wzniosłość przeżyć, które towarzyszą zarówno autorowi podczas tworzenia, jak i - jako wrażenie estetyczne – odbiorcy w momencie kontaktu z dziełem. Dionizos z Halikarnasu uważał, że prawdziwą sztuką jest tylko to, co pobudza „żarliwość duszy”³¹; Michał Anioł, że sztuka „otwiera lot do nieba”³². I nawet Platon, który przecież nie nazwałby sztuką „irracjonalnej roboty”³³, opisując proces tworzenia, korzystał z określenia *furror poeticus*³⁴... Prawdziwe połączenie sztuki i ekspresji to postulat romantyzmu. Ekspresja, na równi z buntem, jest gloryfikowana, bo stanowi formę zarówno twórczego, jak i osobistego wyrazu. Artysta to twórca natchniony, rozdarty wewnętrznie, sterują nim emocje, nie intelekt. Romantycy „mają serce i patrzą w serce”³⁵, z pogardą traktując – nieprawdziwe i sztuczne – „szkiełko i oko”³⁶. Nie oczekują też od swoich dzieł harmonii czy proporcjonalności – przeciwnie, to

²⁷ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1975, s. 14.

²⁸ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, Wrocław 2005, s. 61.

²⁹ „Ze wszystkiego, co napisano, to tylko miłuję, co ktoś pisze własną krwią.”, ibidem, s. 35.

³⁰ Por. W. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje...*, s. 359.

³¹ Cyt. za: ibidem, s. 39.

³² Cyt. za: ibidem.

³³ Cyt. za: ibidem, s. 21.

³⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 2009, s. 112.

³⁵ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, w: idem, *Wybór pism*, Moskwa 1943, s. 9.

³⁶ Ibidem.

chaos staje się środkiem wyrazu, modne stają się szkice czy improwizacje. Prawda przestaje być kryterium decydującym o wartości sztuki, to fikcja służy pięknu lepiej niż prawda, która zbyt często jest zła i brzydka³⁷, ale jednocześnie piękno zyskuje możliwość stwarzania prawdy, jest – jak twierdzi Hegel – nową mitologią³⁸. Poważnym problemem, wiążącym się z uznaniem ekspresji za kryterium powstania dzieła, jest fakt, że ekspresja jest zawsze i z definicji niewymierna. Nie istnieje żaden sposób, który pozwoliłby podzielić dzieła na mniej i bardziej uduchowione – ani emocjonalny stan twórcy, ani ilość włożonej pracy, ani czas poświęcony tworzeniu, ani nawet ilość dogłębnie wzruszonych odbiorców nie jest jednoznacznym miernikiem ekspresji.

Sztuka ekspresyjna opiera się w dużej mierze na irracjonalizmie – przeżycie, które opisuje człowieka w momencie kontaktu z pięknem i sztuką nie jest przeżyciem rozumowym³⁹. Pewne wybrane rzeczy są w stanie wywoływać u odbiorcy uczucie zadowolenia estetycznego, którego nie można porównać do żadnego innego uczucia. Koncepcja piękna nieokreślonego, irracjonalnego i bezkształtnego rozwija się głównie w romantyzmie (przy czym, jak słusznie zauważa Umberto Eco – romantyzm to „nie tyle okres historyczny, ale pewien zbiór cech, postaw, uczuć”⁴⁰) – na przestrzeni lat pejoratywny termin *romantic* zmienia się na tajemniczy, daleki, magiczny *romantish*⁴¹ - „piękno przestaje być formą, a staje się pięknym bezkształtem i chaosem”⁴². Piękna nie obejmuje rozum, jest ono domeną uczuć i emocji. Jean Jacques Rousseau dowodzi nawet, że jest ono niewyraźne słowami – to uczucie, które pojawia się u widza, czytelnika czy słuchacza w momencie kontaktu ze sztuką⁴³. Swoistą wadą tej teorii jest jednak fakt, że choć ekspresja jest istotna w procesie tworzenia, to nie wszystkim prądom i przejawom twórczości można przypisać ekspresyjność jako cechę dystynktywną. Jak zauważa Tatarkiewicz, nie dotyczy to choćby sztuki konstrukcyjnej⁴⁴.

Z tą koncepcją nie mógłby zgodzić się Roman Ingarden, dla którego dzieło sztuki nigdy nie istnieje całkowicie bez udziału odbiorcy⁴⁵. Odbiorca odgrywa niemal kluczową rolę, to on je konkretyzuje⁴⁶, dzięki czemu twórczość przestaje być abstrakcyjną ideą, a staje się dookreślona w czasie i przestrzeni. Odbiorca jest z góry wpisany w koncepcję dzieła – można nawet powiedzieć, że tworząc sztukę, artysta „projektuje” także idealnego, wirtualnego odbiorcę. Samo dzieło sztuki nie jest bowiem przedmiotem istniejącym realnie, ale przedmiotem intencjonalnym – nie jest ono ani całkowicie materialne, ani idealne, stanowi jedynie sumę intencji

³⁷ Por. W. Tatarkiewicz, Władysław, *Dzieje...*, s. 359.

³⁸ Por. U. Eco, op. cit., s. 317.

³⁹ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 385.

⁴⁰ U. Eco, op. cit., s. 299.

⁴¹ Por. ibidem, s. 303.

⁴² Ibidem.

⁴³ Por. ibidem, s. 264.

⁴⁴ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 44.

⁴⁵ Por. ibidem, ss. 36, 45.

⁴⁶ Por. ibidem.

autora oraz aktualnego odbiorcy (odbiorca pozwala na dopełnienie dzieła, wykorzystanie całości jego potencjału). Dzieło nie jest jednak tylko przedmiotem estetycznym, Ingarden klasyfikuje jego wartość jako artystyczną, a i sam odbiór dzieła sztuki wykracza poza zwykłe przeżycie estetyczne⁴⁷, wymaga zaangażowania i odbywa się w sposób złożony i wielofazowy. Odbiorca nie może być tylko biernym, estetycznym konsumentem. Właściwy odbiorca przyjmuje postawę aktywną, postawiony w sytuacji estetycznej (spotkania z dziełem) oddaje się kontemplacji – tylko w ten sposób spotkanie z dziełem stanowi przeżycie autentyczne. Odpowiedzi na pytanie o stosunek odbiorcy do dzieła szukał również Arthur Schopenhauer. Człowiek, znajdujący się cały czas w stanie niezaspokojenia (życie jest cierpieniem bez wyjścia, a Wola kierująca człowiekiem – popędem bezrozumnym, niepowstrzymanie dążącym do wyrwania się z owego cierpienia), może znaleźć zaspokojenie przez kontemplację sztuki, na który pozwala właśnie zmysł estetyczny⁴⁸. Człowiek, który przyjmuje „postawę widza”⁴⁹, porzuca zwykłą, codzienną i prozaiczną, postawę wobec życia – wspina się na wyższy, duchowy poziom.

Wpływać na odbiorcę chciał także Fiodor Dostojewski, który jasno wyznaczał cele swojego pisania – nigdy nie zamierzał dostarczać odbiorcom przeżyć o charakterze czysto estetycznym, co nie znaczy, że zupełnie pomijał estetykę. Estetyka Dostojewskiego była jednak całkowicie podporządkowana wyznawanej przez niego filozofii⁵⁰ – artysta powinien swoją twórczością oddziaływać na odbiorcę, a jednocześnie mówić o sprawach wielkiej wagi, o treściach „które poza nią są niewyraźne”⁵¹; bo tylko to, co ważne i doniosłe, może być domeną sztuki, a w momencie gdy „literatura przestaje reagować na kwestie zasadnicze (...) sprzeniewierza się sobie”⁵². Ale, mimo iż sprzeciwiał się postawie tylko estetyzującej, Dostojewski nie był też zwolennikiem prymatu treści nad formą: dzieło nie może zbudowane w oparciu o mierny warsztat artystyczny, bo tylko z połączenia odpowiedniej treści i właściwej formy można uzyskać twór, która spełni swoją prawdziwą funkcję. Dostojewski widział sztukę jako zaangażowaną, która może coś wyjątkowego – może wstrząsnąć odbiorcą, obudzić go z życiowego letargu, zaskoczyć. Czy nie podobne były założenia awangardzistów? Awangarda, odrzucająca dotychczasowe kierunki w sztuce i poszukująca nowej jakości, również zaskakiwała i szokowała – nie bez powodu

⁴⁷ Odbiór dzieła opiera się na trzech fazach: najpierw odbiorca ma kontakt z samym fizycznym fundamentem bytowym dzieła sztuki, potem następuje przeżycie estetyczne a następnie ukonstytuowanie wartości estetycznej. (na podstawie: W. Tatarkiewicz, *Historia...*, op. cit.

⁴⁸ Por. ibidem, s. 385.

⁴⁹ Ibidem.

Warto również zaznaczyć, że u Schopenhauera „postawa widza” nie jest analogiczna do tej prezentowanej przez Ingardena – tylko Ingarden kładzie nacisk na aktywny aspekt tejże postawy.

⁵⁰ Por. J. Smaga, *Fiodora Dostojewskiego rozważania o sztuce*, [w:] Fiodor Dostojewski, *O literaturze i sztuce*, tłum. Maria Leśniewska, Kraków 1976, s. 15.

⁵¹ Ibidem, s. 22.

⁵² Ibidem.

Umberto Eco określa awangardę jako piękno prowokacji⁵³. Ale próby prowokowania widza pojawiały się już znacznie wcześniej: Charles Baudelaire klasyfikował piękno jako „dziwaczne”⁵⁴ a poeci baroku uwielbiali łączyć w poematach tematy pozornie przeciwstawne (miłość i śmierć, piękno i brzydotę), aby wzbudzić jednocześnie wstręt, zdziwienie i zainteresowanie. Jeżeli celem sztuki jest rzeczywiście „uderzenie” w odbiorcę, wywołanie głębokich uczuć (od radości, przez wzruszenie, aż po przerażenie), to jest to przecież koncepcja sztuki-komunikatu. Nie chodzi już jednak o przekaz samej treści, ale bardziej uczuć. Warto zauważyć, że 'nowa sztuka' XX wieku funkcjonuje przede wszystkim na zasadzie opozycji – sztuka konwencjonalna wytwarzała rzeczy piękne, awangarda tworzy rzeczy nowe, inne czasem nawet szokujące czy wstrętne. Oznacza to wyjście poza konwencję, ale w momencie gdy wszystko staje się nowe czy awangardowe... nic nie jest już wyjątkowe⁵⁵.

Przyglądając się bliżej powyższym koncepcjom, można zauważyć, jak często przewija się w nich motyw zbawiennego wpływu sztuki i piękna na człowieka. „Estetyka może być pomocna w życiu”,⁵⁶ zauważył słusznie Zbigniew Herbert. A nawet więcej – zastanawiając się nad oddziaływaniem sztuki na człowieka nie sposób nie wspomnieć o jakże starej teorii *katharsis*. Nawiązuje do niej zarówno teoria Czystej Formy Witkacego (która w widzu ma wywołać duchowe przebudzenie), jak i koncepcja awangardzistów (którzy próbowali pobudzić widza, zaskakując go), nie wspominając już nawet o szerokim nurcie sztuki zaangażowanej, gotowej zmieniać i świat, i człowieka. Już w V wieku przed naszą erą⁵⁷ popularne było przekonanie, że poezja czy muzyka mają moc wywoływania w człowieku gwałtownych uczuć o charakterze oczyszczającym. Sztuka jest sposobem na wyładowanie uczuć – i to nie tylko ze strony artysty. Odbiorca także przeżywa uczuciowy wstrząs; odczuwa lęk i trwogę, ale także troskę, zachwyt i współczucie. Nagromadzenie tak silnych emocji ma zbawienny wpływ na duszę, Arystoteles porównywał ten wpływ wręcz do leczenia⁵⁸ – medycyna ratuje ciało, a sztuka psychikę. Podobną wizję miał także Franz Kafka, według którego człowiek nie potrzebuje sztuki łatwej w odbiorze, ale „książek, które działają na nas jak nieszczęście, bolesnych niby śmierć człowieka, którego kochamy bardziej niż siebie samych, bolesnych jak samobójstwo; książka ma być toporem do wyrębywania morza, które w nas zamarzło”⁵⁹. Takie podejście stawia przed twórczością poważne zadanie – to ona zapewnia duchowe odrodzenie, otwiera drogę do autentycznej egzystencji, zbliża człowieka do metafizyki, a przeżywanie

⁵³ Por. U. Eco, op. cit., s. 415.

⁵⁴ Cyt. za: ibidem, s. 416.

⁵⁵ W. Tatarkiewicz, Władysław, *Dzieje...*, s. 55.

Tatarkiewicz wspomina tutaj o zjawiskach takich jak impresjonizm czy fowizm, ale przedstawioną teorię można odnieść również do awangardy.

⁵⁶ Z. Herbert, op. cit., s. 149.

⁵⁷ Por. W. Tatarkiewicz *Dzieje...*, s. 111.

⁵⁸ Por. ibidem, s. 111.

⁵⁹ Cyt. za: *Aforyzmy świata*, red. T. Illg, Katowice 2003, s. 170.

i wyładowanie uczuć zapewnia wewnętrzny spokój i ukojenie. Samo dzieło jest więc, wedle takiej teorii, jedynie przedmiotem, symbolem, za którym kryje się głębsza idea – jest rzeczą, która może wyzwalać uczucia niepodobne do żadnych innych i na tym polega jej wyjątkowość.

Próba znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o cel, funkcję czy rolę sztuki jest z góry skazana na niepowodzenie. Koncepcje zmieniają się na przestrzeni wieków, ale żadna nie wyczerpuje tematu ani nie satysfakcjonuje tych, którzy szukają odpowiedzi. Nawet podając kilka równorzędnych funkcji twórczości artystycznej, nigdy nie uda się wyjaśnić całości zjawiska ani odwołać się do wszystkich koniecznych aspektów. Co więcej, może sama próba szukania takich odpowiedzi jest z gruntu niewłaściwa. Każda próba definiowania nie tylko nic nie wyjaśnia, ale może nawet zaciemnia rozumienie i ogranicza samo pojęcie sztuki. Oczywiście można próbować spojrzeć na sztukę jak na przedmiot tylko materialny czy rzemiosło, ale nigdy nie dotrze się do jej sedna, pomijając całość metafizyki, jaka za nią stoi. Z drugiej strony zrozumienie piękna na płaszczyźnie abstrakcyjnej znajduje się prawdopodobnie poza ludzkimi granicami poznania, a jak słusznie twierdził Ludwik Wittgenstein: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”⁶⁰. Może więc wieczna niepewność i niewiedza to właściwy stan i istotne jest nie znalezienie odpowiedzi, ale samo jej szukanie i dążenie. Jedno jest pewne – nigdy „nie należy zaniedbywać nauki o pięknie”⁶¹. Bez względu na to, jaką rolę przypisze się sztuce, jest ona wszechobecna w życiu człowieka i nie sposób wyobrazić sobie życia bez niej – byłoby to życie smutne, szare i jałowe. Twórczość artystyczna nie stanowi bowiem tylko estetycznego dodatku do rzeczywistości – sztuka ma znaczenie egzystencjalne.

Bibliografia:

- Aforyzmy świata*, red. Tomasz Illg, Katowice 2003.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski, Warszawa 1978.
- Eco U., *Historia brzydoty*, przekład zbiorowy, Poznań 2007.
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. Agnieszka A. Kuciak, Poznań 2005.
- Hartman J., *Słownik filozofii*, Kraków 2004.
- Herbert Z., *Potęga smaku*, [w:] Herbert Zbigniew, *89 wierszy*, Kraków 1998.
- Jakimowicz I., *Witkacy. Chwistek. Strzebiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1979.
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1975.
- Kuziak M., Sikorski D., Tomasik T., *Słownik myśli filozoficznej*, Bielsko-Biała 2004.
- Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Mickiewicz Adam, *Romantyczność*, [w:] idem, *Wybór pism*, Moskwa 1943.
- Miłosz Cz., *Do Tadeusza Różewicza, poety; Który skrzywdziłeś; Moja wierna mowa*, [w:] idem, *Wiersze*, t. I, Kraków 1987.
- Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra*, tłum. S. S. Lisiecka i Z. Z. Jaskuła, Wrocław 2005.

⁶⁰ L. Wittgenstein, cyt. za: M. Kuziak, D. Sikorski, T. Tomasik, *Słownik myśli filozoficznej*, Bielsko-Biała 2004, s. 433.

⁶¹ Z. Herbert, op. cit.

Słowacki J., *Testament mój*, [w:] idem, *Dzieła wybrane, tom I*, Wrocław 1987.

Smaga J., *Fiodora Dostojewskiego rozważania o sztuce*, [w:] Fiodor Dostojewski, *O literaturze i sztuce*, tłum. M. Leśniewska, Kraków 1976.

Tatarkiewicz W., *Dzieje szczęścia pojęć*, Warszawa 2008.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I, II i III, Warszawa 2009.

Summary

The subject of the following essay centers around beauty and its place in both in the sphere of philosophy and art. The main objective of presented article is to present various meanings of „art”, the changes that occurred in the field of aesthetics and numerous definitions of „beauty”. The authoress describes how did the meaning of “beauty” changed through the history, starting from Plato and Aristotle, and later – through Rousseau, Hegel and Nietzsche – moves to newest conceptions of art. Analyzing numerous examples and mentioning various *aesthetic theories* the authoress shows the importance of beauty and art in human culture.