

Grzegorz Sztabiński\*

## Żywe piękno współczesności

### Abstrakt

Sformułowanie stanowiące tytuł artykułu nie budzi obecnie wątpliwości, a nawet może wydawać się banalne tak bardzo, że daje się użyć jako slogan reklamowy. Przy bardziej wnikliwym podejściu wywołuje skojarzenia z zaakcentowaniem konieczności związku tego, co estetyczne, z życiem codziennym, nadążania sztuki za przemianami zachodzącymi w różnych dziedzinach pozaartystycznych itp. Jednak autor przypomina, że w starożytności, średniowieczu czy czasach nowożytnych głoszenie go byłoby uznane za wyraz barku wiedzy o tym, czym jest prawdziwe piękno, albo za zatrzymywanie się wyłącznie przy jego najbardziej zewnętrznych objawach. Przywołuje koncepcję Platona, który pisał o „pięciu się w górę” ku pięknu prawdziwemu, czy Plotyna, który twierdził, że „udziela się” ono tylko dobrze uformowanym rzeczom. Z kolei przechodząc do miejsca tego pojęcia wśród innych kategorii branż pod uwagę w sztuce nowożytnej, zauważa, że często rozszerzany był jego sens, tym razem w ujęciu horyzontalnym, w celu zaakcentowania autonomii wartości estetycznych.

W koncepcjach twórców sztuki awangardowej piękno było uznawane za nieistotne albo przypisywano mu rolę towarzyszącą, albo też radykalnie modyfikowano jego pojmowanie (na przykład „piękno konwulsyjne” surrealistów). Podsumowując jego sytuację w 1970 roku, Władysław Tatarkiewicz pisał, że znajduje się ono „w upadku”. Konkluzja ta była jednak nie w pełni uzasadniona. Jej autor nie brał pod uwagę pragmatycznej koncepcji sztuki Johna Deweya, która wpłynęła na amerykańską myśl estetyczną ostatnich dekad XX wieku, co znalazło wyraz na przykład w poglądach Richarda Shustermana. Tendencję tę, polegającą na zacieraniu granic między wartościami kultury elitarnej i popularnej, można uznać za wyraz swoiście pojętej demokratyzacji. Piękno było jednak zwykle łączone z niezwykłością. Za próbę połączenia demokratyczności i niezwykłości piękna uznać można obecnie kamp.

---

\* Katedra Teorii i Historii Sztuki  
Wydział Sztuk Wizualnych  
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi  
e-mail: grzegorzsztabinski@op.pl

## Słowa kluczowe

idea piękna, kategoria estetyczna, estetyka pragmatyczna, kamp

Sformułowanie użyte jako tytuł tego artykułu nie budzi dziś wątpliwości, a nawet wydaje się banalnym hasłem, które może pojawić się w reklamie jakiegoś towaru. Biorąc pod uwagę różne konteksty teoretyczne, odczytać w nim można, w zależności od interpretacji, konieczność związku piękna z życiem codziennym, nadążania sztuki za przemianami zachodzącymi w różnych dziedzinach rzeczywistości, odnoszenia tego, co ma wywołać satysfakcję estetyczną, do aktualnego stanu świadomości społecznej itp. Dla myślicieli starożytnych oraz dla większości nowożytnych estetyków wygłoszenie go świadczyłoby jednak o braku wiedzy na temat tej wartości albo o zadowalaniu się jej najprostszymi przejawami.

Platon uważał piękno za obiektywnie istniejącą Ideę, różną i wyższą od rzeczy materialnych, zmysłowo dostępnych. Mogła je poznawać dusza ludzka, gdy wznosiła się ponad poziom życia codziennego i nieodłącznej od niego zmienności, kierując się ku temu, co wieczne. Drogę tę grecki filozof przedstawił szczegółowo na przykład w *Uczcie*<sup>1</sup>. Pierwszym etapem jest zainteresowanie „ładnymi ciałami”. Wkrótce człowiek spostrzega jednak, że „piękność jakiegokolwiek ciała i piękność innych ciał, to niby siostry rodzone”<sup>2</sup>. Przestaje więc koncentrować się na związku piękna z jednostkowymi obiektami materialnymi i zaczyna poszukiwać jego idei. Drogą ku niej jest zdolność oderwania uwagi od konkretnych wcieleń piękna i skierowanie się ku niemu samemu. Kolejny etap to wzięcie pod uwagę piękna ukrytego w duszach. W taki sposób ostatecznie „jedna [...] się wiedza ukaże, która naprawdę mówi o tym, co piękne”<sup>3</sup>. Dotyczy ona piękna „samego w sobie”, „samego w swojej istocie”, które „jest wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się ani nie więdnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Oczywiście nie jest to jedyne miejsce, gdzie Platon podejmuje problematykę piękna. Celem tego artykułu nie jest jednak szczegółowa analiza poglądów estetycznych tego filozofa. Teorię Platona traktuję tu tylko jako jeden z przykładów starożytnych sposobów pojmowania piękna.

<sup>2</sup> Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1957, 210 a–b.

<sup>3</sup> Ibidem, 210 d.

<sup>4</sup> Ibidem, 211 a.

Koncepcja Platona została stworzona w okresie pełnego rozkwitu kultury starożytnej. Analogiczny pogląd na temat piękna sformułował w jej końcowej fazie Plotyn. System filozoficzny, w ramach którego ją wprowadził, był jednak w znacznym stopniu odmienny od Platońskiego. Zakładał, że byt mający wiele postaci jest jeden, gdyż wyłonił się z absolutu na drodze emanacji analogicznej do promieniowania światła. Pięknem w rzeczach jest to, co wywodzi się z owego absolutnego bytu, co stanowi jego odzwierciedlenie. Człowiek, żyjąc na najmniej doskonałym ze światów, chcąc wrócić do wyższych form emanacji, może dokonać tego między innymi poprzez sztukę. Obcując z nią, należy jednak pamiętać o różnych stopniach piękna. Przede wszystkim trzeba odróżnić piękno zmysłowe, dostępne wzrokowo lub słuchowo, od „wznioślejszych piękności”, które „postrzega i nazywa dusza”<sup>5</sup>. Tylko ten, kto „ogląda piękno czyste, wolne od mięsnego i w ogóle od cielesnego brzemienia, piękno nie na ziemi i nie w niebiosach”<sup>6</sup>, wie, czym ono rzeczywiście jest i jaka jest wartość kontaktu z nim. Rozumie, że jest ono bezcielesne, nawet jeśli łączy się z ciałem. Można ujmować je wzrokowo, o ile wzrok postrzega ideę przebywającą w materii, w większym jednak stopniu zbliżenie do prawdziwego piękna następuje dzięki „wzrokowi wewnętrznemu”, pozwalającemu dostrzegać piękno nie dzieł, a czynów. W obu przypadkach chodzi o to, by „pnąc się w górę”<sup>7</sup> zbliżyć się do piękna prawdziwego, absolutnego, stałego i niezmiennego.

Oczywiście w starożytności pojawiały się też inne poglądy na piękno. Na przykład Arystoteles uważał, że jest ono „różnorodne, zależne i zmienne”<sup>8</sup>, jednak stanowisko takie, trzeźwe i praktyczne, nie wyznaczało sposobu pojmowania tej głównej wartości estetycznej przez artystów, a także przez większość odbiorców sztuki, którzy w kontakcie z nią oczekiwali możliwości przekroczenia tego, co zwykle, względne, przemijające. Znacznie bardziej pobudzające ku temu były przekonania Platona czy Plotyna, zgodnie z którymi prawdziwe piękno nie jest zmysłowo dane (zmysłowa jego postać tylko przypomina o nim), przekracza materialność, jest wieczne i nie zmienia się. Człowiek nie ma nad nim władzy, nie wymyśla go, nie powołuje do istnienia, gdyż to ono udziela się jego wytworom. Piękność, jak pisał Plotyn, ilekroć „opanuje coś jednego i mającego jednakie części, to udziela się tylko całości, tak jak to czasem udzieli na przykład piękna

<sup>5</sup> Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, s. 106.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>8</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 2009, s. 179.

jednej skale sama natura, a czasem udzieli go znowu sztuka całemu budynkowi wraz z częściami”<sup>9</sup>. Pogląd taki, zakładający istnienie piękna niezależnego od konkretnych przedmiotów i schodzącego na rzeczy jednostkowe odpowiednio uformowane, pobudzał myślenie i wyobraźnię także w następnych epokach. W filozofii chrześcijańskiej inspirował św. Augustyna. W XVII wieku wybitny malarz i teoretyk sztuki Nicolas Poussin pisał, że piękno jest dostępne zmysłom, na przykład w dziełach sztuki, ale „schodzi do materii tylko wtedy, gdy jest w niej miara, kształt i ład”<sup>10</sup>. Artysta nie wytwarza więc piękna, a malując obraz i nadając mu określone cechy, stwarza tylko okazję do jego udzielenia się. Samo zaś piękno pozostaje niezmiennie, nieprzemijalne, niezależne od tego, czy ktoś je rozpoznaje, czy nie.

Zbliżenie piękna do życia następowało stopniowo w czasach nowożytnych i uzyskało istotne znaczenie w poglądach nowoczesnych. Za początkowy jego wyraz uznać można różnicowanie kategorii estetycznych. Następowало ono najpierw w praktyce artystycznej i częściowych rozważaniach teoretycznych, sproblematyzowane zostało w pokantowskiej myśli estetycznej na przełomie XIX i XX wieku. Jak zauważa Anne Souriau, termin „kategorie” powoli „zastępował [wyrażenie] *modyfikacje piękna*, używane dotąd, aby oznaczyć to samo pojęcie”<sup>11</sup>. Kategorie estetyczne to pojęcia, które wskazywały na różnorodność ideałów estetycznych zarówno w perspektywie historycznej, jak i w danym momencie dziejowym. Wyodrębnienie ich miało wskazywać na wielość źródeł upodobań estetycznych, a także ich różnorodny charakter. Zamiast koncepcji wznoszenia się od zmysłowego piękna ku formom wyższym, duchowym (co zakładały koncepcje Platona i Plotyna), występuje w ich przypadku zwrócenie uwagi na zróżnicowanie zjawisk wywołujących estetyczną satysfakcję. Zamiast ruchu pionowego pojawia się horyzontalne rozszerzenie odmian piękna. Uwzględniano więc i jakościowo różnicowano śliczność, wdzięk, tragizm, komizm, wzniosłość. Pojęcie „piękno” w tej sytuacji używane było w znaczeniu ogólnej nazwy łączącej różne wartości estetyczne (wówczas w jego ramach wyodrębniane były poszczególne odmiany) albo traktowane jako nazwa jednej z tych odmian. Niezależnie jednak od podejmowanej decyzji wyodrębnienie kategorii estetycznych powodowało wprowadzenie piękna do procesu przemian historycznych. Przystawano je pojmować

<sup>9</sup> Plotyn, op. cit., s. 104.

<sup>10</sup> Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, [w:] idem, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 93.

<sup>11</sup> Hasło: „catégorie”, [w:] E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris 1990, s. 324.

jako ponadczasowe i niezmiennie. Wchodziło ono w relacje z emocjami wywoływanymi przez dzieła sztuki lub twory natury w konkretnych sytuacjach i uwarunkowaniach społeczno-kulturowych. Przykładem może być kategoria wdzięku. Zgodnie z tradycją pitagorejsko-platońską podstawą piękna jest właściwy układ części, odpowiednie proporcje budowy ciała człowieka lub przedmiotu. Czasami jednak, mimo że układ części nie jest doskonały, doznajemy satysfakcji estetycznej ze względu na jakieś trudno uchwytnie cechy dodatkowe. Na przykład mówimy, że człowiek nie jest idealnie piękny, nie ma „posągowej urody”, ale ma wdzięk objawiający się podczas wykonywanych przez niego ruchów.

Artyści i teoretycy klasycznego (pełnego) Odrodzenia przypisywali istotne znaczenie kategorii wdzięku. Giovanni Pico della Mirandola pisał, że „wdzięk jest dla piękna cielesnego tym, co sól dla każdej potrawy”<sup>12</sup>. Dodaje on smaku urodzie. Jednocześnie zaś podkreślał, że podstawą jego nie są tylko właściwe proporcje, lecz cały zespół zalet uchwytnych nie tylko wzrokowo. Twierdził, że źródeł wdzięku należy poszukiwać w duszy. Inni autorzy z tego okresu również traktowali wdzięk jako bardziej uduchowiony od piękna. Na przykład Leone Ebreo sądził, iż rozpoznajemy go nie dzięki „zmysłom materialnym” (smakowi, węchowi i dotykowi), lecz dzięki „zmysłom uduchowionym” – wzrokowi i słuchowi<sup>13</sup>. Z kolei Baldassare Castiglione wiązał go ze sposobem wykonania czynności. Pisał, że pojawia się, gdy gest wykonywany jest bez wysiłku. Wdzięk można też odkryć w wytworach człowieka, gdy odnosimy wrażenie, że powstały one łatwo, lekko, przy najmniejszym nakładzie energii, z przekroczeniem naturalnych ograniczeń. Castiglione podkreślał, że „prawdziwa sztuka to ta, która nie zdaje się być sztuką”<sup>14</sup>, gdyż działanie artysty jest jak gdyby niedbałe, a jednak trafne, udane. Tak pojęty wdzięk odnosił także do zachowań występujących w życiu codziennym. Uważał, że stanowi on nieodzowną cechę wzorowego „dworzanina”.

Także w późniejszych okresach poświęcano wdziękowi wiele uwagi. O ile piękno pojmowane było raczej jako statyczne, nieruchome, niezmiennie, o tyle wdzięk był taką jego odmianą, która ujawniała się w różnych odmianach ruchów, gestów, postaw. Rozumiano go jako rodzaj równowagi dynamicznej. Dostrzegano w sztukach plastycznych nie tylko jako wrażenie, że dzieło (na przykład rysunek czy obraz) powstało łatwo, bez wysiłku,

<sup>12</sup> Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 2009, s. 159.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>14</sup> Ibidem.

od „pierwszego rzutu” kredki czy pędzla, ale także w rodzaju użytych materiałów, charakterze stosowanych kształtów, swobodnym układzie kompozycyjnym całości pracy. Nawet w odniesieniu do architektury czy twórczości użytkowej pisano o wdzięku rokokowych budynków czy mebli, mając na myśli to, że wydają się one lekkie, a kształty ich są eleganckie. Raymond Bayer, który poświęcił tej problematyce obszerną monografię, zwracał uwagę na jeszcze jeden jej aspekt. Z łatwością wykonania łączył odczucie nieprzewidywalności. W tym, co piękne, odkrywamy pewną zasadę, natomiast to, co wdzięczne, wydaje się nieprzewidywalne. Wdźwięk sugeruje zawsze myśl o przekroczeniu naturalnych granic, „objawia obok estetyki *łatwości*, estetykę *nieoczekiwanego*”<sup>15</sup>. Nic więc dziwnego, że odnoszono tę kategorię również do ruchów pewnych zwierząt, na przykład biegnącej gazeli, lecącego łabędzia, a także wyglądu niektórych roślin.

Na innej zasadzie zbliżenie piękna do życia następowało w przypadku kategorii tragizmu czy wzniosłości. Były one albo przeciwstawiane pięknu, a nawet stawiane wyżej od niego ze względu na siłę wywoływanych przeżyć, albo traktowane jako szczególna jego odmiana. W przypadku wzniosłości podkreślano, że to, co w pierwszej chwili powoduje przerażenie lub wstręt, może stać się w dalszej fazie kontaktu źródłem doznania piękna silniejszego niż podczas kontemplowania harmonijnego układu statycznych elementów. Tragizm czy wzniosłość pokazują nam, że życie nie jest równowagą i harmonią, a człowiek potrafi, gdy zapanuje nad pierwszym przykrym uczuciem, wnieść się duchowo i czerpać satysfakcję także z tego, co nie spełnia klasycznych kryteriów doskonałej budowy. Kategorie te wskazują ponadto, że życie jest bogate, złożone i zmienne. Szerokie uwzględnienie ich od XVII wieku to początek idei nowoczesności.

Z pewnym uogólnieniem można powiedzieć, że epoka modernizmu związana jest z zakwestionowaniem piękna lub odrzuceniem idei piękna w sztuce w imię prawdy życia i nowej wrażliwości. Oczywiście pojawiały się w tych czasach próby reaktywowania klasycznej koncepcji, jednak zwykle sprzeciwiano się tradycji. Problematykę tę można rozważyć, biorąc pod uwagę główne nurty awangardy artystycznej XX wieku.

Jako zaprzeczenie wdzięku traktowany był zwykle ruch mechaniczny wykonywany przez maszynę. Może to być również zachowanie istoty żywej poddane ścisłym regułom, na przykład poprzez musztrę wojskową. Tradycyjnie uważano, że dla tego rodzaju ruchów, a także przedmiotów powstających w ich rezultacie, nie ma miejsca w sztuce, gdyż nie są one

<sup>15</sup> R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Paris 1933.

piękne i nie przysługują im inne wartości estetyczne. Konstruktywiści przeciwstawili się takiemu pogładowi. Podkreślając wartość zmechanizowania, negowali rolę wartości estetycznych w imię wartości praktycznych i funkcjonalizmu albo próbowali odkryć i pokazać nowoczesne piękno w tym, co mechaniczne. Przykładem takiego stanowiska mogą być wcześniejsze poglądy Władysława Strzemińskiego, kształtujące się w relacji do rosyjskiego konstruktywizmu. Artysta, charakteryzując nową sztukę, podkreślał, że powinna ona być wyprowadzona „z obrazu techniki obecnej”. Zbliżenie to powinno być przeprowadzone poprzez „zatarcie różnicy celu, a więc i systemu budowy”<sup>16</sup> między dziełem sztuki a maszyną. Obraz malarski, podobnie jak obiekt techniczny, nie powinien być przedstawieniem czegoś czy wyrażeniem uczuć, lecz konstrukcją. Powinien powstawać w wyniku nowego sposobu rozwiązania zagadnień dotyczących budowy. W rezultacie, jak pisze Strzemiński:

[...] zatarto różnicę celu, a więc i systemu budowy. Maszyna jest całością organiczną, mającą na celu doskonałość wytwarzania. Jako całość może być piękna, chociaż do tego nie dąży. Dzieło sztuki zaś jest CAŁOŚCIĄ ORGANICZNĄ WZROKOWĄ i jako całość może być piękne, chociaż również do tego nie dąży<sup>17</sup>.

Zarówno w przypadku maszyny, jak i dzieła sztuki dąży się więc do doskonałego układu części. W obu przypadkach celem rozwiązania zadania nie jest piękno. Może ono jednak każdorazowo pojawić się jako wartość dodatkowa. Pogląd taki zbliżał tworzenie dzieł sztuki do działalności inżyniera, choć nie zakładał podporządkowania go celom praktycznym.

Przedstawiciele konstruktywizmu rosyjskiego jeszcze bardziej zbliżali dzieła sztuki do maszyn. Aleksy Toporkow pisał:

W pracy z maszyną człowiek jednoczy się z nią we wspólnym rytmie – swoim tchem i sercem, swoją krwią, i tylko w ten sposób jego praca staje się maksymalnie produktywna, tylko dzięki temu może kochać swoją pracę. Tutaj właśnie, w tych uczuciach, w tej miłości, w psychice techników-zawodowców leży klucz do zrozumienia maszyny jako dzieła artystycznego, tu jest źródło nowego piękna, tutaj rodzi się nowa forma estetyczna<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> W. Strzemiński, *[O nowej sztuce]*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. 6.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> A. Toporkow, *Forma techniczna i forma artystyczna*, tłum. J. Kaliszan, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1922*, Kraków 1998, s. 312.



Strzemiński, zbliżając twórczość malarską i działalność konstrukcyjną inżyniera, obraz i maszynę, dostrzegał różnice między nimi. Teoretyk wyrażający poglądy rosyjskich konstruktywistów utożsamia je, przenosząc na działalność techniczną i wytwórczą te cechy, które tradycyjnie przypisywane były sztuce. Technik jest aktualnym modelem artysty, maszyna – nowoczesnym dziełem artystycznym, a nowa forma i nowe piękno są nieodłączne od praktyki produkcyjnej. „Dla właściwych twórców kultury technicznej – twierdzi Toporkow – przedmioty tej kultury są nie tylko obiektami użytku, lecz bezpośrednimi przeżyciami, wydarzeniami ich życia duchowego”<sup>19</sup>. Zatem tworzenie sztuki czystej, wykonywanie obrazów lub rzeźb, traci sens. Maszyny zaspakajają nie tylko potrzeby praktyczne, ale również duchowe. Dlatego współczesne, żywe piękno występuje nie w obszarze sztuki, lecz w świecie techniki i produkcji.

Inaczej kwestię aktualnego piękna rozwiązywali surrealiści. André Breton podczas rozmowy z André Parinaudem w 1952 roku podkreślał, że jednym z głównych dążeń członków tego ruchu było „wyrażenie ich czasów”<sup>20</sup>. Zdawali sobie sprawę z tego, że artyści nowocześni nie poszukują piękna. Także surrealiści w mniejszym stopniu chcieli tworzyć piękno, niż w nieskrępowany sposób wyrażać siebie i uprawiać działalność poznawczą. Ich utwory nie miały się podobać ani być podziwiane. Należało więc, o ile pojęcie „piękna” miało zachować jakąkolwiek aktualność, zreformować je i stworzyć współczesnemu człowiekowi „szansę spotkania z pięknem nie martwym, a żywym”<sup>21</sup>. Próbując je określić, Breton używał nazwy „piękno konwulsyjne”, jednak pośrednio jego charakterystyka zawarta była także w takich kategoriach surrealistycznych, jak „cudowność”, „groza”, „humor czarny”<sup>22</sup>. Charakteryzując piękno konwulsyjne, twierdził, że jest ono przesłoniętym erotyzmem ( *erotique-voilée*), zastygłą eksplozją (*explosante-fixe*) i że jest okolicznościowo magiczne (*magique-circonstancielle*)<sup>23</sup>. Żadne z tych określeń nie nawiązywało do tradycyjnych koncepcji aksjologii estetycznej, natomiast w mniejszym lub większym stopniu kojarzyły się one z przeżyciami erotycznymi. Było to zgodne z filozofią surrealizmu, w której podkreślana była rola tej sfery życia człowieka.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 313–314.

<sup>20</sup> A. Breton, *Entretiens (1913–1952)*, Paris 1969, s. 305.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1969, s. 270–271.

<sup>23</sup> A. Breton, *L'amour fou*, Paris 1937, s. 26.



Breton akcentował niepokój fizyczny, który występuje zarówno w przypadku kontaktu erotycznego między ludźmi, jak i obcowania z pięknym obiektem estetycznym. Uważał, że zachodzi tu tylko różnica stopnia<sup>24</sup>.

Podobnie pojęcie „zastygłej eksplozji” może wywoływać skojarzenia z momentem szczytowania w czasie aktu seksualnego. Breton wskazywał, że jednym ze źródeł tej nazwy była dokumentacja zdjęciowa przedstawiająca postacie kobiet znajdujących się w konwulsyjnym ruchu podczas ataku histerycznego lub halucynacji. Teoretyk surrealizmu pisał o tych fotografiach, że stanowią prawdziwe obrazy kobiet w stanie ekstazy miłosnej. Również „okolicznościowa magia” związana była z pewnymi kontaktami erotycznymi. Krystyna Janicka pisze, że łączy ona piękno z tymi momentami, „w których krzyżują się drogi natury i człowieka w nieantynomicznym błysku, rozjaśniającym światłem rewelacji, nagłego objawienia, mroki egzystencji”<sup>25</sup>. Jako jeden z rodzajów takich sytuacji opisywany był często w literaturze moment szczytowania seksualnego. Dlatego podsumowując Bretonowską koncepcję, autorka polskiej monografii surrealizmu pisze: „Jest jasne, że definicja ta – wiążąca piękno z erotyzmem lub szerzej z akcydensami «przypadku obiektywnego», które kulminować mogły w fenomenach zarówno życia, jak sztuki – zakładała irracjonalny charakter przeżycia estetycznego”<sup>26</sup>. Składnik irracjonalny pojawiał się już we wcześniejszych teoriach piękna. Dzieje tej kategorii można nawet ujmować jako opozycję między tak zwaną Wielką Teorią (czyli koncepcją pitagorejsko-platońską) a poglądami przeciwstawiającymi się racjonalnemu porządkowi doskonałości estetycznej opartemu na właściwych proporcjach. Ideę surrealistyczną z tego punktu widzenia można uznać za skrajny sprzeciw wobec tradycji harmonijnego, kontemplatywnego piękna. Jeśli ma ono mieć sens dla współczesnego człowieka, to tylko stając się konwulsyjne, odnosząc się do nieskrępowanej ekspresji tych sfer istnienia, które były tłumione również na gruncie estetyki.

Stosunek artystów awangardowych do piękna sprowadzany jest często do jego negacji, uznania go za przestarzałą wartość, która utraciła sens w życiu nowoczesnego człowieka, przyjmującego aktywną postawę wobec świata, chcącego poznawać i zmieniać rzeczywistość, a nie pogrążyć się w kontemplacji. Dlatego awangardyści atakowali tę sztukę, która „narkotyzuje świadomość”. Inne stanowisko akcentuje fakt, że piękna

<sup>24</sup> Ibidem, s. 12–13.

<sup>25</sup> K. Janicka, op. cit., s. 273.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 273–274.

nie da się całkowicie odrzucić, a zatem należy dążyć do zmiany sposobu pojmowania go. Proponowane modyfikacje zmierzały w kierunku połączenia go z życiem praktycznym, wskazania na jego nową rolę. Życia tego nie pojmowano wszak jako zwykłej egzystencji w zastanej rzeczywistości. Szukając nowej roli piękna, brano pod uwagę także nowe życie, które starano się zaprojektować. Poszczególne projekty, jak wskazywałem w podanych wyżej przykładach, różniły się, ale we wszystkich przyjmowano, że piękno musi być żywe i współczesne. Żywe, gdyż uczestniczy w sprawach, jakimi na co dzień zajmuje się człowiek, a współczesne, gdyż ulega zmianom, rezygnując z pozycji ponadczasowego ideału. Czy sytuację taką należy uznać za triumf piękna, wyzwolenie go ze sztucznej, fałszywej i niewygodnej pozycji, jaką stworzyli dawni filozofowie i przyjęli od nich artyści, czy też za jego upadek, utratę znaczenia, zanik lub ograniczenie jego roli do funkcji, jaką wyznacza mu życie praktyczne? Obydwa stanowiska można było obserwować w połowie XX wieku. Podsumowując rozważania o wielkości i upadku pojęcia piękna, Władysław Tatarkiewicz pisał w 1970 roku:

I ostatecznie pojęcie piękna wydaje się dziś teoretykom zbyt nieokreślone, a artystom zbyt sztywne, staroświeckie, patetyczne, obce. I tak wielkość jego trwała ponad dwa tysiące lat; jak na pojęcia ludzkie, a w szczególności europejskie, jest to okres niezwykle długi. Zapewne: w społeczeństwach ludzkich idee pojawiają się, giną, ale też wracają. Jest możliwe, a nawet jak najbardziej prawdopodobne, że idea piękna wróci. Ale dziś jest w upadku<sup>27</sup>.

W przytoczonym wyżej cytacie wybitny historyk estetyki zapomniał jednak zadać pytanie, czy idee wracają w takiej samej postaci, a także czy ich powrót związany jest z trwaniem, czy z modyfikacją dostosowującą dawną ideę do nowej sytuacji i często zdecydowanie ją przekształcającą. W drugiej połowie XX wieku z jednej strony nasiliły się w sztuce neoawangardowej tendencje zmierzające do eliminacji piękna z obszaru aktualnych celów artystycznych<sup>28</sup>, z drugiej zaś wystąpiły koncepcje, których autorzy zwracali uwagę na znaczenie piękna poza sztuką, w życiu codziennym i kulturze popularnej. Artyści zrezygnowali z niego, ale w różnych sferach praktyki społecznej jego rola zaczęła wzrastać, a ponadto łączyć się ze strategiami ekonomicznymi, wywierającymi decydujący wpływ na charakter rzeczywistości.

<sup>27</sup> W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, op. cit., s. 100.

<sup>28</sup> Por. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

Na znaczenie piękna w życiu codziennym – jako wartości, która nie odwołuje się do idealnych wzorców, nie modyfikuje życia ludzkiego, ale towarzyszy mu i je uprzyjemnia – wskazywał John Dewey. Autor ten nie tylko podkreślał wagę potrzeb estetycznych w praktycznym życiu jednostek, ale wskazywał również, przyjmując perspektywę filozoficzną pragmatyzmu, na konieczność generalnego zmodyfikowania podejścia do tego zagadnienia. W książce *Sztuka jako doświadczenie* podejmował zasadniczą krytykę koncepcji piękna absolutnego. „Drabina Platona – pisał – jest [...] jednokierunkowa, prowadzi tylko w górę, nie ma drogi powrotnej od najwznioślejszego piękna do doświadczenia percepcyjnego”<sup>29</sup>.

Analogiczny zarzut wysunięty zostaje w stosunku do koncepcji Plotyna, a także w odniesieniu do filozofów późniejszych, którzy nawiązywali do wspomnianych tez. Amerykański pragmatysta z aprobatą przywołuje określenie Gilberta Murraya, który pisał w związku z tymi koncepcjami o epoce „załamania nerwowego”. Załamanie takie nie pozwala nawiązać normalnego kontaktu z codziennością i czerpać zadowolenia z dostarczanych przez nią doświadczeń percepcyjnych. Sam proponuje inną drogę:

Do źródeł sztuki w doświadczeniu ludzkim dotrze ten, kto dostrzega, jak wdźwięk w napiętych ruchach piłkarza elektryzuje tłumy, kto widzi radość kobiety z hodowanych przez nią kwiatów, napiętą uwagę jej męża pielęgnującego ogródek przed ich domem czy człowieka zapatrzonego w pełgające płomienie i czerwony żar syjący iskrami, kiedy pogrzebaczem postukuje w płonące polana<sup>30</sup>.

Źródła sztuki i piękna zostają więc powiązane z życiem codziennym. Obcowanie z nimi nie wymaga oderwania się od zwykłych czynności, nie musi też mieć charakteru odświętne. Nawiązując do podanych przykładów ludzkich działań, Dewey pisał:

Gdyby ich zapytać, czemu to robią, zapewne daliby odpowiedzi praktyczne i rzeczowe. Człowiek z pogrzebaczem może powiedzieć, że chciał przegarnąć ogień, co nie zmienia faktu, że urzekł go dramat wielobarwnych zmian rozgrywających się przed jego oczyma, a jego wyobraźnia wzięła w tym udział – nie pozostał on tylko biernym widzem<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1976, s. 357.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>31</sup> Ibidem.

Sytuacje takie również dawniej bywały punktem wyjścia twórczości artystycznej prowadzącej do najwyższych osiągnięć. Chcąc zrozumieć doświadczenia, które doprowadziły do powstania Partenonu, należy zwrócić się „w stronę krzających się, kłótliwych i nad wyraz pobudliwych Ateńczyków, których zmysł obywatelski był identyczny z obywatelską religią i których doświadczenie wyrażała owa świątynia, a oni budowali ją nie jako dzieło sztuki, a jako pomnik swych uczuć obywatelskich”<sup>32</sup>. Najwyższe osiągnięcia artystyczne rodzą się zdaniem Deweya z życia i spraw praktycznych, a nie, jak zakładali idealistyczni filozofowie i historycy sztuki, z wysublimowanych, szczególnych doświadczeń. Ma o tym świadczyć między innymi powstałe w starożytnej Grecji pojmowanie twórczości artystycznej jako aktu odtwarzania czy naśladowania rzeczywistości (*mimesis*). Wskazuje ono na bliskie powiązanie sztuk pięknych z życiem codziennym, „bowiem taka koncepcja nie przysłaby nikomu na myśl, gdyby sztuka oderwana była od spraw powszedniego życia”<sup>33</sup>.

W czasach nowoczesności problem związku piękna ze sferą codziennej praktyki zyskał szczególne znaczenie, gdyż dziedziny istotne dla różnych potrzeb życiowych człowieka, których początkowo nie uważano za sztukę, uzyskały rangę artystyczną. Jako przykłady Dewey wymienia kino, muzykę jazzową i komiksy. W pierwszej połowie XX wieku były one traktowane w sposób praktyczny, jako rodzaj rozrywki analogiczny do informacji prasowych o romantycznych miłościach, morderstwach i wyczynach bandytów<sup>34</sup>. W kolejnych dekadach kultura popularna awansowała i stała się „żywym pięknem”. W stosunku do niej zaczęto rozważać elitarne odmiany sztuki. Takie jej ujmowanie sankcjonował Richard Shusterman, twierdząc, iż poprzez zachowanie związku z życiem stanowi ona „wyzwanie estetyczne”. Nie można jej jednak rozpatrywać przy użyciu kategorii wypracowanych w przeszłości, gdyż nie uchwycimy specyfiki zjawiska. Jako przykład Shusterman podaje muzykę rockową. Gdy słuchamy jej tak jak utworów klasycznych, możemy odczuć rozczarowanie. Tymczasem jak pisze amerykański estetyk:

[...] przyjemność przeżywaną dzięki piosenkom rockowym manifestujemy ruchem, tańcem i śpiewem do muzyki, nieraz z takim wysiłkiem, że zlewamy się potem i brakuje nam tchu. [...] Na poziomie somatycznym odbiór muzyki rockowej oczywiście wymaga znacznie bardziej wytężonej aktywności niż muzyka poważ-

<sup>32</sup> Ibidem, s. 6–7.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 10–11.

<sup>34</sup> Por. ibidem, s. 8.

na, na której koncertach siedzimy sztywno w milczeniu, czego efektem jest często nie tylko otepienie, ale nawet głośne chrapanie. Termin „funky”, stosowany w pozytywnym odniesieniu do wielu piosenek rockowych, pochodzi od afrykańskiego wyrażenia znaczącego „dobry pot” i stanowi wyraz afrykańskiej estetyki czynnej i zbiorowej, żywiołowej namiętności, nie zaś beznamiętnej, zdystansowanej racjonalności osądzania<sup>35</sup>.

Sztuka popularna wymaga więc specyficznego podejścia. Zamiast proponowanego przez Platona i Plotyna ruchu duchowego wznoszenia, ważny jest w niej ruch fizyczny i „dobry pot”. Piękno nie jest wówczas ideałem określanym poprzez formę, na podstawie której powstaje kanon lepiej lub gorzej stosowany przez artystów. Jest ono rozumiane jako odwołanie się do różnorodnych doświadczeń praktycznych człowieka. Artysta nie zajmuje wówczas wyróżnionej pozycji w stosunku do odbiorcy. Kwestie dobrego smaku (gustu) przestają być wyróżnikiem prowadzącym do ustanowienia podziałów społecznych. Dlatego jak pisze Shusterman:

[...] jeśli nawet obrona sztuki popularnej nie może zapewnić społeczno-kulturowej emancypacji uciśnionych grup, które są tej sztuki konsumentami, może przynajmniej przyczynić się do wyzwolenia tych uciśnionych części nas samych, splecanych przez ekskluzywne twierdzenia kultury elitarnej. Takie wyzwolenie, wraz z towarzyszącą mu świadomością kulturowego ucisku, być może dostarczy bodźca i nadziei na głębszą reformę społeczną<sup>36</sup>.

Deklarację tę można potraktować (choć może nie bez ironii) jako współczesny odpowiednik powtarzanego w przeszłości hasła: „piękno nas wyzwoli”.

Pragmatyczne teorie sztuki i piękna zakładały jako wyjściowe, nadrzędne wartości społeczne pluralizm i demokrację. Z punktu widzenia współczesnej estetyki są one z jednej strony łatwe do akceptacji ze względu na postulowanie powszechnej dostępności nie tylko odbioru sztuki, ale również twórczości, z drugiej zaś ograniczają satysfakcję, jaką daje wyróżnianie się. W wielu koncepcjach piękna podkreślano też, że jest ono cenne, gdyż spotyka się je rzadko. Upowszechnienie go, zapewnienie jego ogólnej dostępności, odbiera mu istotny walor czegoś niezwykłego. Dlatego pogodzenie poczucia niezwykłości z zasadami demokratycznymi jest trudne. Za współczesną próbę takiej operacji uznać można kamp. Pojęcie to wprowadziła Susan Sontag w artykule z 1964 roku, określając go jako

---

<sup>35</sup> R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, E. Ignaczak et al., Wrocław 1998, s. 233.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 215.

„odmianę wyrafinowania, które jednak wyrafinowaniem nie jest”<sup>37</sup>. Kamp to z jednej strony dążenie do wyróżnienia się, do niezwykłości, z drugiej zaś dążenie do osiągnięcia tego szybko, nie przez doskonalenie się, lecz dzięki sprytowi.

Źródłosłów terminu „kamp” to francuskie czasowniki *camper* (przyjąć śmiałą postawę) oraz *se camper* (popisywać się). Polega on na postrzeganiu świata jako zjawiska estetycznego, ujmowanego jednak nie w kategoriach piękna, które należy przyjąć, lecz sztuczności i stylizacji. Tradycyjnie pojęte piękno jest w pewnym stopniu represyjne i niedemokratyczne. Wrażliwość klasyczna opierała się na przykład na koncepcji harmonii pojmowanej jako spójność elementów. Przekładała się ona na spójność świata i postulat jedności człowieka, co ograniczało swobodę, prowadząc do konieczności eliminowania pewnych decyzji. Działania zakłócające spójność musiały być wykluczone. Wrażliwości takiej przeciwstawiła się świadomość awangardowa. Zakładała ona, że jedność świata i człowieka w dzisiejszej rzeczywistości nie istnieje, należy więc ustawić ją od nowa, biorąc pod uwagę nowoczesne wynalazki, na przykład maszynę. Przez odwołanie się do niej można było kształtować spójność na jej wzór albo wyrażać problemy nierozwiązywalne i podważać tradycyjną jedność<sup>38</sup>. Według Sontag kamp „odrzuca zarówno harmonię powagi tradycyjnej, jak i ryzyko pełnego utożsamienia z ekstremalnymi stanami odczuwania”<sup>39</sup>. Autorka ta uważa, że jest on „całkowicie estetyczny”. Właściwe dla wcześniejszego pojmowania piękna aspekty moralistyczne czy tragiczne zanikają całkowicie. Kamp wyraża „zwycięstwo «stylu» nad «treścią», «estetyki» nad «moralnością», ironii nad powagą”<sup>40</sup>.

Według Sontag w opisywanym przez nią zjawisku dominuje sztuczność i stylizacja. Nie chodzi o tworzenie stylu rozumianego jako całościowy kształt cech właściwych dla pewnej odmiany piękna. Odrzuca się tu zarówno konieczność porządku, zgodności części, jak i przeciwstawną skłonność do fragmentacji. Próbuje się natomiast łączyć konwencję z niespójnością. Ponadto, jak podkreśla Sontag, „istotą rzeczy w kampie jest detronizacja powagi. Kamp jest żartobliwy, niepoważny”<sup>41</sup>. Szczerłość, która charakteryzowała

<sup>37</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 49.

<sup>38</sup> Uwagi te nawiązują częściowo do: P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, op. cit., s. 16–17.

<sup>39</sup> S. Sontag, op. cit., s. 61.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>41</sup> Ibidem.

wcześniejsze przekonania, zarówno opowiadające się za pięknem, jak i kwestionujące lub modyfikujące je, tu nie wystarcza lub okazuje się nie na miejscu. Być może w kampie szczególnie pociągające jest nieopowiadanie się za żadnymi jakościami jako wartościowymi, a zarazem akceptacja ich wszystkich. Szczerość w opowiedzeniu się za czymś jest tu kojarzona z filisterstwem, intelektualnym ograniczeniem. Dlatego w kampie występuje skłonność do tego, co przesadne, co „się nie mieści”, do odstępstw od normy, stylu obojnackiego. Jest on odmiennościowy, mniejszościowy, odzyskuje marginesy.

Czy można zatem uznać kamp za żywe piękno naszej współczesności? Tak i nie. Przede wszystkim nie wiadomo, czy chodzi w nim o piękno, czy o swoistą brzydotę; czy jest to propozycja pozytywna, czy żart, kpina mająca zakwestionować zasadność poszukiwania piękna. Podobnie kłopotliwy okazuje się problem współczesności. Kamp jest związany z chwilą obecną, ale sprowadza ją nie do stanu lub tendencji, lecz do momentu czasowego. „Kampowemu smakowi – pisze Sontag – szczególnie odpowiada «charakter w danej chwili» [...] i odwrotnie, nie interesuje go rozwój charakteru”<sup>42</sup>. Nie interesuje go więc trwanie lub rozwój stylu wyrażający się w doborze określonych jakości estetycznych. Nie interesuje go konsekwencja ani jej brak. Nie chce być oryginalny, lecz tylko wyróżniać się. Być może więc można go połączyć z trzecim spośród tytułowych pojęć tego artykułu – życiem. Uważam, że jeśli tak, to tylko ze względu na akceptację względności. Uznając, że w życiu wszystko się zmienia, mamy do czynienia ze skrajnym ujawnieniem wariabilizmu. Nie jest to jednak zmiana jakościowo określona i podlegająca wartościowaniu, na przykład z dobrego na złe, ze starego na nowe itp. Sontag pisze: „Kampowy smak odrzuca skalę «zły-dobry» właściwą normalnym sądom estetycznym. Kamp jej nie odwraca. Nie twierdzi, że dobre jest złe lub złe jest dobre. Proponuje dla sztuki (i życia) inny – dodatkowy – zestaw kryteriów”<sup>43</sup>. Zestaw ten pozostaje jednak w znacznym stopniu nieuchwytny dla refleksji pojęciowej. Dlatego można powiedzieć, że kamp powoduje zawieszenie pytania o żywe piękno współczesności, podobnie jak wielu innych pytań.

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>43</sup> Ibidem.



## The Living Beauty of Contemporary Era

### Abstract

The phrase used in the title of the article does not raise any doubts today, and may even seem trivial to the point that it can be used as an advertising slogan. With a more careful approach, it calls to mind the emphasis on the need link the aesthetic with everyday life, with keeping art up to date with the changes taking place in different non-artistic areas, etc. However, the author points out that in the Antiquity, the Middle Ages, and modern times, such proclamation would be considered an expression of the ignorance as to what real beauty is, or focusing only on its most external symptoms. He cites Plato, who wrote about the climbing towards true beauty, or Plotinus, who claimed that it only "lends itself" to well-formed things. In turn, regarding to the position of this notion among other categories taken into account in modern art, he notes that its meaning was often extended, this time horizontally, to stress the autonomy of the aesthetic values.

Avant-garde artists deemed beauty irrelevant, saw it in a supplementary function, or radically modified its understanding (for example the "convulsive beauty" of the Surrealists). Summing up its situation, Władysław Tatarkiewicz wrote in 1970 that it was "in decline." This conclusion, however, was not fully justified. Its author did not take into account the pragmatic concept of art proposed by John Dewey, which contributed to the American aesthetic thought of the last decades of the twentieth century, as reflected for example in the views of Richard Shusterman. This tendency, involving the blurring of lines between the values of elite and popular culture, can be regarded as an expression of specifically conceived democratization of beauty. Beauty, however, has been usually associated with uniqueness. An attempt to combine the democratic characters of beauty with its uniqueness is what camp can be considered to be.

### Keywords

beauty as idea, aesthetic category, pragmatist aesthetics, camp

### Bibliografia

1. Bayer R., *L'esthétique de la grâce*, Paris 1933.
2. Breton A., *Entretiens (1913-1952)*, Paris 1969.
3. Breton A., *L'amour fou*, Paris 1937.
4. Czapliński P., *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
5. Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1976.
6. Janicka K., *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1969.
7. Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
8. Platon, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1957.

- 
9. Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959.
  10. Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, E. Ignaczak et al., Wrocław 1998.
  11. Sontag S., *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
  12. Souriau E., *Vocabulaire d'esthétique*, Paris 1990.
  13. Strzemiński W., *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. G. Sztański, Kraków 2006.
  14. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1–3, Warszawa 2009.
  15. Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.
  16. Turowski A., *Miedzy sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1922*, Kraków 1998.

