

Giovanni REALE

## UTRATA POCZUCIA FORMY PLATON I ONTOLOGICZNY WYMIAR PIĘKNA

*Chodzi o odnalezienie drogi, która prowadzi do odkrycia ontologicznego wymiaru piękna i do powrotu do poczucia tego metafizycznego wstrząsu, który piękno wywołuje wtedy, gdy jest doświadczane w swym autentycznym sensie.*

„Za czym tęsknimy widząc piękno? Za byciem pięknymi: zdaje nam się, że związane jest z tym wielkie szczęście. Ale jest to błąd”.

F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*

„Tylko Pięknu to właśnie przypadło w udziale, że ono jest najokazalsze i najbardziej godne umiłowania”.

Platon, *Fajdros*

### NIETZSCHE WOBEC PIĘKNA

Nietzsche, świetny znawca duchowego świata greckiego i utalentowany artysta, nie mógł nie dostrzegać znaczenia piękna. Jednakże to właśnie ten wymiar pociąga za sobą wartości ontologiczne i aksjologiczne, które – chcąc być konsekwentnym – Nietzsche musi zanegować w swoim programie nihilistycznym.

Zrozumiałe jest zatem, że stosunek Nietzschego do piękna jest paradoksalny i dwuznaczny. W jednym z *Fragmentów pośmiertnych* przestrzega on, że piękno nie jest własnością rzeczy, ponieważ to sam człowiek je tworzy, a następnie przypisuje je rzeczom, by samego siebie zubożyć: „Wszelkie piękno i wzniosłość, którą przypisujemy rzeczom realnym i wyobrażonym, chcę odzyskać jako dziedzictwo i wytwór człowieka: jako jego najpiękniejszą apologię. Człowiek jako poeta, jako myśliciel, jako bóg, jako miłość, jako moc: och, co za królewska hojność, z którą obdarował rzeczy, by zubożyć się i czuć się nędznym! Jest to największy wyraz jego bezinteresowności: podziwiać i potrafić ukryć to, że to o n stworzył to, co podziwia” (11[87]).

Charakterystyczny jest jednak również następujący fragment o „powolnej błyskawicy piękna”: „Najbardziej wzniosłym rodzajem piękna jest to, które nie porywa nagle, które nie wywołuje gwałtownych i oszalamiających uniesień



(takie piękno łatwo wywołuje mdłości), lecz to, które wkrada się powoli, prawie niezauważalnie, które nosi się w sobie i które pewnego dnia odnajduje się we śnie, które jednak w końcu – po tym, jak przez długi czas leżało skromnie w naszym sercu – bierze nas całkowicie w posiadanie i wypełnia nam oczy łzami, a serce nostalgią. Za czym tęsknimy widząc piękno? Za byciem pięknymi: zdaje nam się, że związane jest z tym wielkie szczęście. Ale jest to błąd”<sup>1</sup>.

Trzeba podkreślić, że nawet przy tej radykalnej redukcji, uznanie piękna, chociaż pozbawionego wszelkiego wymiaru ontologicznego i pojętego jako samooszukiwanie się człowieka, stoi w opozycji do nihilistycznej wizji świata.

Zwróćmy jednak uwagę i na to, że tekstu Nietzschego nie trzeba wcale interpretować jako stwierdzenia, że piękno jest iluzją. „Błędem”, o którym mówi Nietzsche, jest raczej łączenie piękna ze szczęściem. Jego zdaniem piękno nie daje i nie może dać szczęścia, ponieważ człowiek wybrał nie bycie szczęśliwym, lecz bycie „silnym”. Jest to jednak ponownie jedna z wielu twarzy nihilizmu: w odróżnieniu od fundamentalnej intuicji myśli greckiej, Nietzsche oddziela piękno i dobro. Uznaje on jednak piękno za „wytwór” i „dziedzictwo” człowieka, za coś, co zasługuje na szacunek i podziw, a zatem za autentyczną „wartość” (a więc nie tylko w sensie „przewartościowania” wartości, który Nietzsche wiąże z tym słowem).

Jak powiedzieliśmy, Nietzsche był artystą, a jako artysta uwrażliwiony był na piękno. Co więcej, piękno było jednym z głównych horyzontów jego patrzenia i myślenia. Natomiast dzisiaj nihilistyczny kryzys niszczy piękno. To my, stojący u progu trzeciego tysiąclecia, ponosimy konsekwencje tego kryzysu.

## ZWYCIĘSTWO BRAKU FORMY

Jednym ze strukturalnych elementów klasycznego pojęcia piękna była „forma” pojęta w swym najgłębszym sensie, to jest w znaczeniu ontologicznym (jak zobaczymy, było to wielkie odkrycie Greków).

Utrata poczucia formy oznacza utratę poczucia piękna. To właśnie zauważam jednak we współczesnej literaturze, sztukach pięknych i muzyce.

Nie chcę rozpoczynać od złożonych i abstrakcyjnych rozważań krytyków, niejednokrotnie dość sztucznych i mylących, jako że nazbyt często w grę wchodzi tu różnego rodzaju interesy. Rozpocznę od refleksji nad sztuką współczesną, opartej na „zdrowym rozsądku”, by następnie przejść do metafizycznego sedna naszej kwestii.

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, I, część IV, s. 149.



„Czy sztuka abstrakcyjna jest sztuką?” – pyta Piero Ottone<sup>2</sup>. I odpowiada: „Nie da się powiedzieć, czym jest sztuka [...]. Można w sposób niezwykle namalować kieliszek, wywołując wzruszenie w tym, kto patrzy; wartość obrazu polega na elementach formalnych, a nie na tym, co przedstawia. Chodzi o formę, a nie o treść. A zatem dzieło sztuki podziwia się i ocenia na podstawie jego formy. Czym jednak jest forma? W przypadku obrazu są to linie, kolory i ich połączenie”. I dodaje: „Odkrycie, że istotna jest forma, a nie treść, miało doniosłe konsekwencje dla twórczości artystycznej [...]. Jeśli tym, co się liczy w malarstwie, są rzeczywiście linie i kolory, to czy trzeba malować rozpoznawalne osoby i przedmioty? [...]. Tak rodzi się sztuka abstrakcyjna. Malarz poddaje się impulsowi rysowania linii i posługiwania się kolorami wedle swego wyczucia artystycznego nie troszcząc się o wierne oddanie [...] osób i rzeczy”<sup>3</sup>.

Tego rodzaju myślenie nie zatrzymało się na sztukach przedstawiających, odnajdujemy je również w literaturze i w muzyce. Na wszelkich poziomach ekspresji zwycięża nieistotność treści. Publiczność jest być może zakłopotana, ale „eksperci” są zadowoleni. „Istnieje gradacja zainteresowania według typów sztuki. Malarstwo, rzeźba pozostają ograniczone do niewielkich kół; to samo dotyczy muzyki. Spektakle teatralne mają szerszą publiczność; następnie przychodzi kino, co do którego dyskutuje się czy, i w jakich przypadkach, jest sztuką, a w końcu telewizja”<sup>4</sup>.

Podzielam w dużej mierze opinię Ottone co do utraty publiczności i dumnego samozadowolenia krytyków. Nie zgadzam się natomiast w jednym punkcie: to, co nazywane jest sztuką współczesną, nie opiera się na pierwszeństwie formy, lecz popada w błąd czystego formalizmu uprawianego jako cel sam w sobie. Oddziela ona w ten sposób formę od jej korzeni metafizycznych, zapominając o twórczym momencie właściwym samej formie, a polegającym na syntetycznym połączeniu treści, na unifikacji wielości swoich elementów, wprowadzaniu porządku w nieporządek.

Tym, co utraciliśmy, jest moim zdaniem poczucie formy wraz z jej wymiarem ontologicznym, a zatem również poczucie piękna, które płynie z formy. W różnych dziedzinach sztuki za dzieła o wybitnej wartości uchodzą abstrakcje, które wyrażają triumf tego, co bezkształtne i zdeformowane; mamy tu zatem do czynienia z prawdziwą brzydotą.

Nie są to kwestie wyłącznie akademickie. Wszyscy jesteśmy nimi dotknięci, ponieważ w architekturze obserwujemy podobne zjawiska. Wystarczy popatrzeć na owe budowle „bez właściwości”, aby zrozumieć, że sposób, w jaki

<sup>2</sup> P. Ottone, *Il tramonto della nostra civiltà*, Mondadori, Milano 1994, s. 184-194.

<sup>3</sup> Tamże, s. 191n.

<sup>4</sup> Tamże, s. 194.



rozbudowują się nasze miasta, jest skrajnym wyrazem dyktatury tego, co bezkształtne i zdeformowane. Od dawna zwracano uwagę na to, że tak zwana rozbudowa naszych peryferii jest podobna do narośli rakowej: przypomina komórki, które mnożą się bez jakiegokolwiek porządku.

Dlatego wydaje mi się, że André Frossard w jednej ze swych ostatnich książek słusznie pisał, że „wielkim błędem byłoby globalne odrzucenie sztuki współczesnej jako ostatecznego wyrazu nieuniknionego rozpadu duchowości i obyczajów, ponieważ ona tylko wiernie odwzorowuje niepewność nauk co do początku człowieka, natury i tego, co moglibyśmy określić jako uporządkowane kaprysy materii”.

Kryzys ekspresji w sztuce jest zatem częścią ogólnej utraty poczucia sensu i wartości. Nie usprawiedliwia to jednak przyzwyczajenia do deformacji: „Innym błędem byłoby popadanie w bezkrytyczny zachwyt nad «arcydziełami», które wiele zawdzięczają przypadkowi, mało talentowi, a niczego kontemplacyjnemu natchnieniu, dzięki któremu sztuka jest kłamstwem, które mówi prawdę. Wydaje się, że sztuka współczesna w rzeczywistości nie jest sztuką dekadencją, lecz przeciwnie – sztuką prymitywną, która kruszy i rozkłada formy oraz rozciera farby dla przyszłej wizji świata, o której jednak nie ma jeszcze najmniejszego pojęcia”<sup>5</sup>.

Frossard wspomina opinię Augusta Renoira o niewielkim obrazie Vermeera zatytułowanym „Koronczarka”. Jego zdaniem jest to najpiękniejszy obraz świata z racji syntezy delikatności, spokoju i perfekcyjnego dopracowania szczegółów. Chodzi zatem o takie połączenie treści i formy, które Frossard nazywa miłością, taką miłością, która w sztuce współczesnej wydaje się zupełnie nieobecna. Frossard nie precyzuje, co rozumie przez słowo „miłość”. Postaram się pokazać, że chodzi tu o miłość związaną z pięknem, którą tak dobrze zrozumiał Platon. Zanim jednak do tego przejdziemy, zbadajmy jeszcze bliżej „dobre intencje” sztuki współczesnej.

#### KILKA UWAG NA TEMAT ESTETYCZNO-FILOZOFICZNYCH „MANIFESTÓW” SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

W poprzednim paragrafie rozważałem kwestię piękna i sztuki na płaszczyźnie zdrowego rozsądku. Teraz chciałbym przenieść się na płaszczyznę bardziej teoretyczną i przyjrzeć się pojęciom, za pomocą których zazwyczaj usprawiedliwia się sztukę współczesną.

Czy możliwe jest jednak usprawiedliwienie tego, co bezkształtne i zdeformowane? Najczęstsza odpowiedź jest prosta: deformacja jest sposobem uka-

<sup>5</sup> A. Frossard, *Incontro con l'uomo*, Piemme, Casale Monferrato 1994, s. 128.



zania wielorakiego zła związanego z dotychczasową formą lub ukrytego pod nią. Głównym oskarżonym było zazwyczaj „mieszczaństwo”, a w nieładzie i deformacji widziano konstruktywną i dobroczynną rewolucję w mieszczańskim sposobie pojmowania świata i życia. Pytano zatem: dlaczego nie zerwać z kanonami formy, dając przez to wyraz nieszczęściom przyniesionym choćby przez dwie wojny światowe?

Podobnie jak w przypadku nauki i filozofii, również tu mamy do czynienia z procesem ideologizacji wraz z wszelkimi jego negatywnymi skutkami. Jeśli uznamy, że sens sztuki polega na politycznej walce, to sama sztuka zniża się do poziomu narzędzia, tracąc (nawet jeśli tylko częściowo) duchową wolność, która winna ją charakteryzować.

Należy w każdym razie zdać sobie sprawę z tego, że protesty przeciwko zepsutemu społeczeństwu bądź przeciw absurdalnemu złu wojny nie stają się eo ipso sztuką; co najwyżej, szczególne i wyjątkowe sposoby nadawania odpowiednich form tym protestom sprawiają, że nabierają one wymiaru artystycznego. A zatem to forma, czy też lepiej: nowa forma – nowy porządek i nowa proporcja, wyraża napięcia, konflikty i protesty społeczności ludzkiej.

Weźmy jako przykład bardzo wpływowy manifest teoretyczny sztuki współczesnej, jakim był słynny tekst o ekspresjonizmie Hermanna Baha z 1920 roku<sup>6</sup>.

Publiczność, oglądająca obraz ekspresjonistyczny jest często zakłopotana: malarz nie może malować niczego innego niż to, co się widzi. Cóż jednak widzimy na tych obrazach? Spróbujmy odpowiedzieć: widzenie oznacza określoną relację między tym, kto widzi, i tym, co jest widziane. Przede wszystkim trzeba rozróżnić dwa sposoby widzenia: widzenie oczyma fizycznymi i widzenia oczyma ducha. To, co widzimy oczyma ducha, jest różne od tego, co widzimy oczyma fizycznymi – jest może nawet bogatsze. Na swoich obrazach ekspresjoniści chcą nam pokazać właśnie to, co widzi się oczyma ducha.

Bahr pisze: „Jeśli oczyma ducha popatrzymy na to, co normalnie widzimy oczyma ciała, zobaczymy świat, który w porównaniu ze światem [widzianym oczyma fizycznymi] wyda nam się zdeformowany, inny. Ten, kto potrafi widzieć oczyma ducha, widzi inaczej nie tylko niż widzi oczyma ciała, lecz również inaczej niż inny widzi oczyma swego ducha. Innymi słowy, człowiek różni się od innych bardziej w spojrzeniu duchowym niż w spojrzeniu cielesnym: spojrzenie duchowe jest bardziej zindywidualizowane, ponieważ jednostka uczestniczy bardziej bezpośrednio w spojrzeniu wewnętrznym niż w zewnętrznym”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> H. B a h r, *Espressionismo*, Bompiani, Milano 1945.

<sup>7</sup> Tamże, s. 69.



Za pomocą tego „drugiego spojrzenia” ekspresjoniści widzą i chcą nam pokazać niepokój i rozpacz ludzi i pustkę miejsc, które ludzie zamieszkują. W swych obrazach uczucia te wyrażają przez postacie bezkształtne i zdeformowane. Są one takie tylko dla oczu fizycznych, ale nie dla oczu duchowych, którymi patrzą ekspresjoniści, i dla duchowych oczu tych, którzy potrafią widzieć i rozumieć: „Chodzi bowiem o to, że człowiek chce się odnaleźć. Czy człowiek jest przeznaczony na to – pytał Schiller – by zaniedbał siebie dla jakiegokolwiek celu? Próba narzucenia takiego losu człowiekowi, wbrew jego naturze, to antyludzki wysiłek naszego czasu. Zredukowany do czystego środka, człowiek stał się narzędziem swoich wytworów; od kiedy nie jest lepszy od maszyny, nie ma już zmysłów. To ona pozbawiła go duszy. Oto stawka tej gry. Wszystko to, czego jesteśmy świadkami, jest niczym innym jak gigantyczną walką o człowieka, walką duszy z maszyną. Już nie żyjemy, jesteśmy przedmiotem życia. Nie jesteśmy już wolni, nie potrafimy decydować, człowiek jest pozbawiony duszy, natura jest pozbawiona człowieka. Przedstawiamy się jeszcze jako jej panowie, ale jej zemsta pochłonęła nas. Och, oby stał się cud! Oto pytanie: czy cud może przywrócić do życia człowieka pozbawionego duszy, zniszczonego, pogrzebanego? Nie było nigdy epoki bardziej rozdartej przez rozpacz, przez horror śmierci. Nigdy bardziej śmiertelna cisza nie panowała na świecie. Nigdy człowiek nie był mniejszy. Nigdy jego radość nie była tak nieobecna, wolność bardziej martwa. Oto krzyk rozpacz: krzycząc człowiek prosi o swoją duszę, krzyk strachu wznosi się z naszego czasu. Również sztuka krzyczy w ciemnościach, prosi o pomoc, woła o ducha: to ekspresjonizm”<sup>8</sup>.

Kiedy oglądamy niektóre obrazy Van Gogha lub Edwarda Muncha (takie jak *Krzyk*, *Oddzielenie*, *Strach*, *Zabójca*), które zainspirowały ekspresjonistów i niektóre teorie ekspresjonizmu, wówczas wydaje się, że Bahr ma rację. Jest tak jednak tylko dlatego, że malarz potrafił oddać formę, pozornie zdeformowaną, przez inną proporcję, to znaczy przez formę poetycką (a nie sztucznie czy fałszywie) przemienioną.

Bahr wyraźnie przeciwstawia ekspresjonizm impresjonizmowi, tak jakby pierwszy był antytezą drugiego. Podczas gdy ekspresjonista widzi swoje obrazy oczyma ducha i tak o nich mówi, impresjonista miałby widzieć tylko oczyma fizycznymi, „nie myśląc”. A zatem: „impresjonizm jest oddzieleniem się człowieka od ducha; impresjonista jest człowiekiem zdegradowanym do bycia gramofonem świata zewnętrznego. Impresjonistom zarzucano niekończenie obrazów. W rzeczywistości nie kończą oni czegoś więcej: aktu widzenia, ponieważ w społeczeństwie mieszczańskim człowiek nigdy nie doprowadza do końca swego życia, jak gdyby dochodzi tylko do jego połowy, dokładnie tam,

<sup>8</sup> Tamże, s. 84n.



gdzie powinien rozpocząć się jego prawdziwy wkład w życie, tak jak akt widzenia zatrzymuje się w miejscu, w którym oko odpowiada na postawione mu pytanie. «Ucho jest głuche, usta są nieme – mówi Goethe – ale oko słyszy i mówi». [...] Oko impresjonisty tylko słyszy, ale nie mówi; słyszy pytanie, ale nie odpowiada. Zamiast oczu impresjoniści mają dwie pary uszu, ale nie mają ust. Człowiek epoki mieszczańskiej jest bowiem tylko uchem, słucha świata, ale nie wydaje głosu. Nie ma ust, nie potrafi mówić o świecie [...]. I oto ekspresjonista otwiera człowiekowi usta: człowiek zbyt długo słuchał milcząc, teraz chce, aby duch odpowiedział”<sup>9</sup>.

Są to bardzo istotne spostrzeżenia, jeśli jednak jest w nich nawet jakieś ziarno prawdy, to jest ono silnie skażone ideologią. Przede wszystkim wizja impresjonisty nie jest wizją pozbawioną ducha, pozostawiającą postawione jej pytanie bez odpowiedzi. Niech mi będzie wolno przytoczyć tu krótkie wspomnienie. Gdy byłem chłopcem, lubiłem kopiować obrazy impresjonistów. Nie przyczyniłem się przez to do rozwoju sztuki, ale było to pożyteczne ćwiczenie, które wiele mnie nauczyło: przede wszystkim tego, że owe „plamy barwne” wyrażają dużo więcej niż zwykłe wrażenie zmysłowe. W swej sztuce impresjonista wyraża doświadczenie chwili, ulotne spostrzeżenie rzeczywistości *hic et nunc*: tego drzewa, tego kwiatu, tej drogi, tego domu itd. Są to fragmenty świata wydobyte za sprawą światła ducha i przekazywane jako właśnie ten szczególny i ten niepowtarzalny moment światła i koloru w sposób, który przekracza sam wymiar fizyczny.

W ten sposób teoria Bahra sama się znosi: dzieła ekspresjonisty czy jakiegokolwiek innego współczesnego malarza nie tworzy to szczególne uczucie buntu i protestu, lecz sposób, w jaki malarz nadaje formę tym uczuciom, przemieniając w ten sposób chaos w kosmos. Tu właśnie tkwi, moim zdaniem, paradoks tak zwanej „awangardy” w sztuce współczesnej. Pozbawia ona sztukę „wartości” przez to, że poddaje ją jakiejś innej wartości (niekoniernie protestowi społecznemu lub prometejskiemu buntowi jednostki). By przytoczyć inne przykłady: znaczna część tendencji „racjonalistycznych” w architekturze dwudziestowiecznej sprzyjała postawie obrazoburczej w odniesieniu do przeszłości, w imię postępu społecznego i „sztuki demokratycznej”; futuryści przedkładali aerodynamiczną linię najnowszego modelu samochodu nad Nike z Samotraki, podporządkowując piękno wymaganiom technologii. We wszystkich tych przypadkach paradoks awangardy polega na poddaniu sztuki jakiejś wartości „przewartościowanej” (w sensie Nietzschego), co sprawia, że staje się ona niewolnicą różnorodnych przejawów woli mocy. Nie sądźmy też, że ma to miejsce tylko w przypadku jakiegoś filozofa nauczającego *ex cathedra*: czyż ludzie sprawujący władzę nie czują swej po-

<sup>9</sup> Tamże, s. 85n.



tęgi, kiedy wypełniają szkaradnymi budowlami peryferie metropolii, być może w przekonaniu, że „budują” z korzyścią dla mniej zamożnych? Czy w roszczeniu do naukowego planowania przestrzeni nie kryje się rodzaj hybris? Czy nie jest podejrzany humanizm niszczący środowisko w imię wyższej konieczności lub w imię szybkiego zaspokojenia potrzeb obywateli? Praktycznym skutkiem poddania piękna woli mocy (choć jest to retorycznie maskowane) jest nija-kość, która coraz bardziej naznacza naszą codzienną egzystencję.

Jeśli natomiast spojrzymy na dzieła Rafaela, Van Gogha, Renoira, Maksa Ernsta, to okaże się, że dzieło sztuki jest zawsze dziełem „demiurgicznym”, w sensie, który Platon przypisywał Demiurgowi porządkującemu świat: nadał on formę temu, co było bezkształtne (posługując się matematyką i jej prawami), i w ten sposób chaos nieuporządkowanej materii przemienił w kosmos, w którym panuje logos.

## NAUKA I PIĘKNO

Również w nauce wybór „kieruje się poczuciem piękna” – tak przynajmniej twierdził matematyk Jacques Hadamard<sup>10</sup>, jeden z twórców dwudziestowiecznej matematyki czystej i stosowanej, ale również oryginał, który lubił konkurować w grze na skrzypcach z Einsteinem, a w starszym wieku wspinał się na Mont Blanc, by z wysokości podziwiać spektakl natury.

Zarówno z punktu widzenia biologicznego, jak i poznawczego postrzeganie piękna poprzez formę jest dla człowieka istotne.

Jak pisze Konrad Lorenz: „Wrażliwość na harmonię jest bez wątpienia funkcją tego szczególnego typu organizacji naszych organów zmysłowych i naszych struktur mózgowych, którą znamy pod nazwą postrzegania form (czy «postrzegania postaci»). Funkcja ta – nie racjonalna, ale «racjomorficzna» w sensie Egon Brunswika – jest jednym z głównych typów poznania ludzkiego. Chociaż jej mechanizmy nie są dostępne w introspekcji, to dzięki studiom Karla Böhlera i Egon Brunswika znamy te procesy na tyle, by nie wątpić, że mają one przyczyny naturalne. Percepcja form, właśnie dlatego, że nie jest dostępna samoobserwacji, przez wielu filozofów uważana jest za rodzaj objawienia przychodzącego z zewnątrz. Goethe nazywa ją objawieniem, wielu innych – «intuicją».

Percepcja form jest z jednej strony najbardziej zaawansowaną postacią poznania ludzkiego, ostrzem włóczni, którą duch ludzki przebija się przez nieznanne. Ale z drugiej strony jest ona strażnikiem tego, co już znane, maga-

<sup>10</sup> J. Hadamard, *La psicologia dell'invenzione in campo matematico*, Cortina, Milano 1993.



zynem, w którym cierpliwie został zebrany materiał danych poznawczych, dużo większy niż mogłaby pomieścić nasza pamięć”. Na poziomie teoretycznym „obcowanie z pięknem jest najlepszym antidotum na błędne przekonanie [...], że tylko to, co można ściśle zdefiniować i policzyć, jest realne”<sup>11</sup>.

Wszystko to ma również znaczenie praktyczne – może pomóc nam ulepszyć nasze miasta oraz bardziej szanować środowisko naturalne. Wychowanie współczesnego człowieka oznacza przede wszystkim pomoc w rozwijaniu zdolności do sądów o wartościach bardziej niż w rozwijaniu myślenia czysto „racjonalnego” (związanego z redukcjonizmem technologicznym): „Człowiek zdolny do widzenia piękna wszechświata nie będzie mógł nie zająć wobec niego postawy optymistycznej. Rozumiejąc całą wspaniałość, całe piękno stworzenia, będzie w stanie oprzeć się indoktrynacji i metodom propagandy. Prawda rzeczywistości nauczy go «nie mówić fałszywego świadectwa» swemu bliźniemu. Wyostrzywszy swoją wrażliwość na wielkie harmonie będzie w stanie odróżnić to, co zdrowe, od tego, co chore, i nie zwątpi w wielkie harmonie świata organicznego, choć będzie czuł głęboki ból w obliczu tragicznych cierpień i śmierci poszczególnych istot żyjących”<sup>12</sup>.

## GENEZA POJĘCIA FORMY

Przejdźmy teraz do metafizycznego znaczenia pojęcia formy. Aby zrozumieć ten problem w sposób adekwatny, dobrze będzie przypomnieć, że greckie odpowiedniki terminu „forma” to „idea” i „eidos”. Niestety, pierwszy z tych terminów nie został przetłumaczony, lecz dokonano tu po prostu transliteracji. W trakcie dziejów, a szczególnie w okresie nowożytnym, przybrał on znaczenie obce jego znaczeniu pierwotnemu. Dla człowieka współczesnego termin „idea” kojarzy się z pojęciem, myślą, reprezentacją mentalną. Natomiast dla Greka, a szczególnie dla Platona, *I d e a* nie była myślą, lecz *p r z e d m i o t e m* *m y ś l i* – tym, do czego myśl się zwraca. Warto też zwrócić uwagę na to, że terminy „idea” i „eidos” pochodzą od czasownika „idein”, który oznacza „widzieć”, a zatem oznaczają przedmiot widzenia. Przed Platonem terminy te używane były przede wszystkim na oznaczenie *w i d z i a l n e j* *f o r m y* *r z e c z y*, tj. formy zewnętrznej, formy fizycznej, która jest przedmiotem wzroku, to znaczy widzenia zmysłowego.

Natomiast od czasów Platona terminy te używane są na oznaczenie *w e w -* *n ę t r z n e j* *f o r m y* *r z e c z y*, *i c h* *i s t o t y*. W konsekwencji „drugiego żeglo-

<sup>11</sup> K. Lorenz, *Il declino dell'uomo*, Mondadori, Milano 1994, s. 111-113, 203.

<sup>12</sup> Tamże, s. 221n.



wania” Platona, to znaczy w konsekwencji odkrycia świata inteligibilnego, forma przechodzi z płaszczyzny fizycznej na płaszczyznę metafizyczną<sup>13</sup>.

Jak pisze Paul Friedlaender: „Platon posiadał [...] plastyczne oko Helleńczyka, oko tej samej natury, co oko Polikteta, który zobaczył kanon [...] czy oko, które grecki matematyk kierował na formy geometryczne. Wydaje się, że Platon był świadomy tego daru, którym spośród wszystkich myślicieli został obdarzony najhojniej”<sup>14</sup>.

Pozostaje mieć nadzieję, że coś z owoców daru udzielonego Platonowi dotrze również do nas. Odkryjemy wówczas, ponad nazbyt łatwymi schematami Bahra, że oko umysłu stanowi organ rozumienia zarówno w nauce, jak i w sztuce. Poniżej spróbujemy krótko to zilustrować.

### STRUKTURALNE WIĘZY MIĘDZY FORMĄ, LICZBĄ I RELACJAMI LICZBOWYMI

W klasycznej Grecji architektura, rzeźba i ceramika opierały się na „kanonach” (odpowiadających prawom rządzącym muzyką), które stanowiły miarę doskonałości i wyrażane były w sposób ścisły przez liczby.

U podstaw formy i piękna znajdowały się zatem stosunki liczbowe i proporcje. Odnosiło się to zarówno do budowania świątyń, do produkcji waz, jak i do rzeźby, której poświęcimy tu kilka uwag. Jak wyjaśnia Władysław Tatar-kiewicz: „Również i rzeźbiarze greccy usiłowali dla swej sztuki ustalić kanon [...]. Kanon rzeźby również był ilościowy, polegał na stałej proporcji. «Piękno tkwi w proporcji... części ciała, tj. proporcji palca do palca, palca do przegubu, jego do dłoni, jej do łokcia, łokcia do ramienia, i wszystkich tych części jednych do drugich, jak to jest napisane w *Kanonie Polikteta*»”<sup>15</sup>. Kanon Polikteta wyrażał przede wszystkim proporcje części poprzez dokładne relacje liczbowe. W ten sposób doskonałość rzeźbionej formy wiązała się ściśle z figurami geometrycznymi.

Jak dalej pisze Tatar-kiewicz: „W klasycznym okresie Grecji powstała również myśl, że ciało doskonale zbudowanego człowieka można ująć w proste figury geometryczne, mianowicie koło i kwadrat. «Jeśli położy się człowieka na wznak z wyciągniętymi nogami i rękami i utkwisz jedno ramię cyrkla

<sup>13</sup> Na ten temat zob. rozdziały czwarty i dziesiąty w: G. R e a l e, *Per una nuova interpretazione di Platone. Rilettura della metafisica dei grandi dialoghi alla luce delle doctrine non scritte*, Vita e Pensiero, Milano 1995.

<sup>14</sup> P. F r i e d l a e n d e r, *Platone*, La Nuova Italia, Firenze 1979, s. 15n.

<sup>15</sup> W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1962, s. 69.



w miejscu, gdzie jest pępek, zakreśli się koło, to obwód tego koła dotknie końca palców u rąk i nóg»<sup>16</sup>.

Podobnie jeśli wyobrazimy sobie człowieka z rozciągniętymi ramionami i rozstawionymi nogami i przeprowadzimy prostą od ręki do ręki, następnie od prawej ręki do prawej nogi i od lewej ręki do lewej nogi i w końcu od nogi do nogi, to otrzymamy kwadrat, którego przekątne przecinają się w miejscu pępka i który wpisuje się dokładnie we wspomniany okrąg. Jest to klasyczny obraz homo quadratus.

### PIĘKNO UTOŹSAMIA SIĘ Z DOBREM

Na podstawie tego, co wyżej powiedzieliśmy, staje się zrozumiałe, dlaczego Platon i inni myśliciele greccy utożsamiali (a przynajmniej uważali za nierozdzielne) piękno i dobro. Kulturowe podłoże tego przekonania potwierdza sam język, który stworzył nie możliwy do przełożenia w sposób ścisły na nasze języki termin „kalokagathia”, co oznacza: piękno-dobro.

Piękno, które utożsamia się z dobrem, jest zatem miarą, proporcją, prawdą, a także cnotą (w sensie greckim tego słowa, czyli doskonałym urzeczywistnieniem istoty rzeczy).

Trzeba również przypomnieć, że w dialogach Platona, a przede wszystkim w jego naukach nie spisanych, Dobro utożsamia się z Jednym, z najwyższą Miarą wszystkich rzeczy. Natomiast udzielanie się Dobra i Piękna polega na wprowadzaniu jedności w wielość za sprawą proporcji, porządku i harmonii.

A zatem porządek świata opiera się na liczbie i mierze – to jest właśnie sieć związków (logoi), która umożliwiła przejście od nieporządku do porządku. Według Platona wielkie znaczenie piękna polega na tym, że jest ono jedyną z form inteligibilnych, która jest dostępna również oczom fizycznym, a nie tylko oczom duszy. „Tylko Pięknu to właśnie przypadło w udziale, że ono jest najokazalsze i najbardziej godne umiłowania” (*Fajdros* 250 D-E).

### PIĘKNO JAKO OBJAWIENIE ŚWIATA NADZMYSŁOWEGO W ŚWIECIE ZMYSŁOWYM

A zatem Piękno inteligibilne objawia się również w świecie zmysłowym. Piękno okazuje się rodzajem blasku bądź świecącej iskry, w których Dobro objawia się nam i nas pociąga.

<sup>16</sup> Tamże, s. 72.



Tę tezę Platona Hans-Georg Gadamer tak wyraża z punktu widzenia swojej hermeneutyki: Piękno, jako blask czegoś nadzmysłowego w świecie zmysłowym, jest ze swej natury czymś najbardziej oczywistym, a zatem strukturalnie objawiającym. Dlatego, na końcowych stronach swego głównego dzieła, Gadamer pisze: „«Promieniowanie» nie jest tylko jedną z własności tego, co piękne, lecz stanowi jego zasadniczą istotę. Wyróżnik piękna, mianowicie to, że skupia ono bezpośrednio na sobie pożądanie ludzkiej duszy, opiera się na jego sposobie istnienia. Jest ono harmonią bytu, która nie tylko pozwala mu być tym, czym on jest, lecz pozwala mu także wystąpić jako wyważona harmonijna całość. To jest właśnie otwartość (aletheia), o której Platon mówi w *Filebie* i która należy do istoty piękna. Piękno nie jest po prostu symetrią, lecz przeświecaniem, które w niej występuje. Piękno ma charakter świecenia. «Świecić» zaś znaczy: świecić na coś i samemu zjawiać się w tym, na co pada blask. Piękno ma sposób istnienia ś w i a t ł a”<sup>17</sup>.

Człowiek współczesny, który w dzisiejszej kulturze jest świadkiem desakralizacji (demaskowania) piękna we wszelkich wymiarach i zapomnienia o nim w sensie nihilistycznym, właśnie u Platona mógłby szukać lekarstwa na tę dotkliwą chorobę.

Chodzi o odnalezienie drogi, która prowadzi do odkrycia ontologicznego wymiaru piękna i do powrotu do poczucia tego metafizycznego wstrząsu, który piękno wywołuje wtedy, gdy jest doświadczane w swym autentycznym sensie.

Tłum. z języka włoskiego *Jarosław Merecki SDS*

---

<sup>17</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Inter esse, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 435.