

и сняты. Тот упорядочивающий анализ, который содержится в рецензируемой книге, внесет свою весомую лепту в намётки новых свежих путей идеологического поиска.

В краткой рецензии я, понятно, не мог дать полновесного анализа серьезного труда В. П. Макаренко. Его книга – обзор. Моя рецензия как бы – обзор обзора.

Жанр отзыва предполагает полемику, критику, спор. Пожалуй, я воздержусь от этого. Замечу лишь, что экспозиция главных (именно «главных») идеологий

явно неполна. В стороне остались религиозно ориентированные идеологии, эзотерические конструкции, гальванизация традиционалистских построений. Представлен «Запад». Но обойден вниманием весь «Восток». Однако, как сказано, «могущие вместить – да вместят».

Полагаю, что труд В. П. Макаренко будет востребован. Я – давний профессионал, прочел её не только с удовольствием, но и с несомненной пользой для себя. Поэтому рекомендую её всем, кого волнует духовная атмосфера мира XXI столетия.

**Agnieszka Iskra**

## Pochwała piękna

*Прославление красоты*

J. Kurowicki, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Wyd. Nauk. „Scholar”, Warszawa 2000, s. 203

Analizując kategorię piękna zasadniczo można przyjąć dwie postawy: Sokratejską, utrwaloną w *Hippiaszu Większym* i bezpodmiotową. Postawa Sokratejska zakłada analogię między sposobem, w jaki rozpoznajemy piękno a metodą rozpoznawania i określania innych zjawisk, np. kolorów – wystarczy znaleźć w umyśle nazwę i dokonać oznaczenia. Tak prowadzone dociekania nad istotą jakości

estetycznych nieuchronnie zamyka stwierdzenie, że są one „rzeczą trudną”. Horyzont poznawczy zakreślony przez Sokratejski podmiot jest do dziś granicą myślenia potocznego, do przekroczenia go konieczna jest zmiana postawy na taką, w której punktem wyjścia jest teoretyczny obraz kultury, analiza warunków, jakie muszą być spełnione, by jakies zjawisko jawiło się jako estetyczne. Kurowicki stara się prowadzić swoje

rozważania tym właśnie tropem – książka ma stanowić wprowadzenie do problematyki kulturowych źródeł piękna.

Podstawową tezę recenzowanej książki stanowi przekonanie, że piękno – wbrew współczesnym „podzwonnym” – jest kategorią ciągle żywą, aktualizującą się w różnych wymiarach kultury. Źródłem piękna jest dystans, jaki poprzez kulturę uzyskuje człowiek wobec natury, własnej biologiczności i innych ludzi. Dystans – warunkowany przez kontekst historyczny, wynikające z niego przekształcenia społeczne i ekonomiczne – ulega stałym zmianom. Wraz z nim przeobraża się treść pojęcia piękna.

W pierwszym rozdziale Autor rozważa problemy, jakie dla analizy pojęcia piękna rodzi tradycyjnie uprawiana, tzn. filozoficzna, estetyka. Krytykuje zarówno samą koncepcję estetyki (zwłaszcza jej przedmiot), jak i zasadność poszczególnych kategorii, którymi się posługuje: kategorię bezinteresowności, podmiotu i przedmiotu estetycznego, komizmu, itd. Przytacza krytykę Adorno, który w *Teorii estetycznej* zwraca uwagę na ahistoryczny i ponadspołeczny charakter pojęć estetyki. Dlatego reguły estetyczne są tylko pozornie uniwersalne. Kurowicki opisuje także koncepcję współczesnego amerykańskiego estetyka T. Binkleya podważającą kategorię przedmiotu estetycznego. Zmianę tego pojęcia wy-

musza współczesna praktyka artystyczna, której zasadnicza część pozostaje poza polem estetyki. Przykładem – twórczość Duchampa, np. przeobrażenia, jakim poddaje reprodukcje portretu Mony Lizy domalowując wąsy i bródkę. Takie „dzieła” nie mieszczą się w pojęciu przedmiotu estetycznego. Mimo to współczesny odbiorca przyznaje im wysoką rangę artystyczną. Według Binkleya o statusie dzieła, czyli o naszej ocenie przesądza kontekst funkcjonowania. To, że „dzieło” Duchampa należy do określonej praktyki artystycznej sprawia z jednej strony kontekst oryginału, z drugiej określona świadomość kulturowa, wobec której ten gest stanowi wyzwanie.

J. Kurowicki szansę estetyki dostrzega w rozszerzeniu jej przedmiotu na cały obszar kultury, tak, by piękno przestało być utożsamiane głównie ze sztuką. Proponuje model analizy wypracowany w naukach o kulturze i społeczeństwie i zgodnie z nim przedstawia krótki schemat powstania kategorii estetycznych. Starożytność i średniowiecze zamykały sztukę w pojęciu *techné (ars)*, od XV wieku pojęcie to rozpada się na sztukę (rzeczy o charakterze zasadniczo nieużytkowym) i rzemiosło. Około XVII wieku wykształca się kategoria znawców i miłośników sztuki – podstawa Kantowskiego pojęcia podmiotu estetycznego. Równoległe następuje polaryzacja życia społecznego na sferę publiczną i prywatną. Prywatność staje się domeną kolejnej Kan-

towskiej kategorii: bezinteresownego upodobania. Związana jest z tym tendencja do uszlachetniania przedmiotów, zacierania ich użyteczności – aż do sformułowania tezy o autotelicznym charakterze przedmiotu estetycznego. Mieszkanie było miejscem realizowania pasji kolekcjonerskich, a kolekcje wzorem dla akademii i salonów wystawowych. W XIX wieku pojawiły się obok nich muzea. Jednym z powodów ich powstania były względy komercyjne – źródło inspiracji dla rodzącego się wzornictwa przemysłowego. Piękno przestaje być domeną prywatności, staje się jednym z elementów przemysłu, który później przekształca się w przemysł kulturowy. Inną bardzo ważną konsekwencją powstania ekspozycji muzealnych było odarcie zgromadzonych eksponatów z ich dotychczasowych funkcji: sakralnych, egzystencjalnych, prestiżowych czy politycznych. Muzeum zamieniło je w przejawy – jak mówił Malraux – „przestrzeni wyobraźni”. Dzięki technikom reprodukcji powstały nowe formy „muzeum wyobraźni” – o niespotykanym zasięgu i stopniu uniwersalności. Finałem tych procesów jest czysta, odarta z kontekstów życiowych przestrzeń, którą stanowi praktyka artystyczna tworząca kontekst sama dla siebie. W takiej przestrzeni mogą zaistnieć wszystkie Kantowskie kategorie estetyczne. Kulisy muzeum stanowi przemysł

kulturowy, którego nie „zauważa” podmiot estetyczny. Ignorowanie tego wyklucza z obszaru dociekań rzeczywiste korzenie przedmiotu estetycznego.

Muzeum ostatecznie kształtuje pojęcie artysty, dla którego punktem odniesienia staje się muzeum wyobraźni „każdego” człowieka. Twórczość artystyczną ma wyróżniać nowa jakość – oryginalność degradująca piękno. Wymóg stałej oryginalności ogranicza tylko społecznie ukształtowana zdolność rozpoznania go jako dzieła sztuki. Konkluzja zamykająca ten fragment analiz nie jest – w świetle tego, co już zostało powiedziane – zaskakująca: wartości estetyczne i postawa estetyczna w nadanym im w XVIII wieku znaczeniu są teoretyczną fikcją. Same nic nie znaczą, są tylko formami, przez które ludzie dostrzegają swoje miejsce w kulturze. Odpowiedź na to, jak te formy są możliwe znajdujemy w kolejnych rozdziałach.

Różnym formom dystansu leżącego u podstaw wszystkich zjawisk estetycznych poświęcony jest drugi rozdział. Dystans jest zjawiskiem o wymiarze gatunkowym, choć w różnych kulturach i epokach uzyskuje odmienne postaci. Pierwszy dostrzegł jego znaczenie w estetyce José Ortega y Gasset. Zwrócił uwagę na podstawową formę dystansu – między człowiekiem a przyrodą i człowiekiem a jego biologicznością. Według niego nie byt, a dobry byt jest dla człowieka koniecznością

(rozdzielenie potrzeb podstawowych i tzw. zbędnych). W ciągu rozwoju kultury potrzeby zbędne zyskują coraz większe znaczenie, wyznaczają przestrzeń dystansu, w której poruszają się ludzie. Możliwości i sposoby zaspokajania tych potrzeb ulegają różnicowaniu m.in. poprzez podział pracy. Kurowicki zwraca uwagę na różniący je sposób realizacji, stąd przeciwstawienia wynikające z dystansów klasowych: wytworność – prostactwo, wyjątkowość – banalność, wyrafinowanie – rubaszność, itd. Idąc tropem analiz poczynionych w *Teorii klasy próżniaczej* Thoerstina Veblena wskazuje na konsekwencje podziału pracy na fizyczną i umysłową także dla wartościowania estetycznego. Za piękne uchodzi to, co nie służy zaspokajaniu biologicznych potrzeb, lecz realizacji potrzeb zbędnych. Urzeczywistnianie tych potrzeb zależy także od dystansu cywilizacyjnego, czyli m.in. od standardów emocjonalnych. Skutki przemian zapoczątkowanych przez powstanie kultury mieszczańskiej trwają do dziś. Dystans stał się przymusem wewnętrznym, koniecznością; „dusza jest więzieniem ciała” pisze Kurowicki przytaczając znaną tezę Michela Foucaulta (*Nadzorować i karać*), w której utożsamia duszę z siecią stosunków dystansujących człowieka wobec świata.

Dystans dzieli współczesnego człowieka nie tylko od natury, także od symbolicznych treści mitów,

baśni, legend, i od zawartych w nich wartości. O tym – między innymi – traktuje trzeci rozdział, w którym autor omawia wyobraźnię przedstawiającą i pojęciową. Przypomina podział dziejów kultury z *Nauki nowej* Giambattista Vico na epokę bogów, herosów i bohaterów oraz ludzi. W każdej epoce kształtuje się właściwy jej rodzaj wyobraźni – czas bogów, herosów i bohaterów to epoka wyobraźni przedstawiającej, dla epoki ludzi charakterystyczna jest wyobraźnia pojęciowa. Wyobraźnia przedstawiająca wyraża się w obrazach zmysłowych i ich przekształceniach, pojęciowa natomiast zawiera całokształt idealnych form świata duchowego. Przykładem kulturowego przenikania się i jedności wyobraźni przedstawiającej i pojęciowej jest średniowieczna kategoria światła jako piękna i nośnika piękna. W nowożytności, kiedy wyobraźnia przedstawiająca i pojęciowa oddzielają się od siebie, światło ulega degradacji estetycznej, stając się jednym z elementów praktyki artystycznej. Mimo to pozostajemy w obrębie metafizyki światła – w tym sensie, że mamy ją za sobą, a tym samym możemy z niej – wedle potrzeb – czerpać. To – wbrew wcześniejszym deklaracjom autora – wskazuje, że sens raz zaistniały w kulturze jest wiecznie żywy.

Wraz z przeobrażeniami wyobraźni zmieniają się wizualne przedstawienia świata – w zjawiskach estetycznych wyrażają się jako formy przedmiotowości, formy sytuacyjne

i metaforyczno-symboliczne. Formy sytuacyjne zmieniają się od „naturalnych” przez tradycyjne do racjonalnych. Nowożytność zdominowały formy racjonalne (postawa kalkulacyjna), z czym związane jest zjawisko desakralizacji świata. Od zmięczenia średniowiecza świeckim substytutem dawnego *sacrum* jest zjawisko aury, analizowane m.in. przez Waltera Benjamina i Johanesa Huizingę. Sacrum zostaje zastąpione widzeniem poprzez sztukę (kategoria wzniosłości). Kolejny krok to fotografia ukazująca świat nie tylko wyprany z *sacrum*, ale także z aury i estetyzacji. Te trzy rodzaje form (przedmiotowe, sytuacyjne i metaforyczno-symboliczne) nie mają charakteru indywidualnego, lecz społecznego; ulegają stereotypizacji i standaryzacji. Stanowią bazę, na której wyrasta określona świadomość estetyczna. Przykładem może być zjawisko ściągnięcia estetycznego czyli utożsamienia (w obrębie form metaforyczno-symbolicznych) dwóch zasadniczo niesprowadzalnych do siebie jakości, np. aparycji ze zdolnościami intelektualnymi, racji moralnych z pragmatycznymi, itd.

Nie oznacza to, że wrażliwość estetyczna kształtuje się niezależnie od świadomej aktywności jednostki. Zjawisko obramowania estetycznego – opisane w czwartym rozdziale – różni się od omawianych wcześniej form świadomości estetycznej właśnie tym, że jest wytworem świadomości.

Każda forma obramowania estetycznego służy uobecnieniu jakichś treści, przy jednoczesnym uzyskaniu maksymalnego dystansu. Naśladowanie – Arystotelesowska *mimesis* czy, współcześnie, fotografia – dokonuje unieważnienia ontologicznego; obramowanie przez przeniesienie – unieważnienia aksjologicznego; przez przekształcenie (np. metaforę) – zmiany perspektywy, naruszenia stereotypów. Ta postać obramowania staje się zrozumiała w kontekście dwóch pojęć doniosłych estetycznie: monotonii i jej przeciwieństwa – bytowości.

Swoistym – bo pozbawionym cech indywidualnych – przejawem obramowania estetycznego – jest zabytek, którego analizie poświęcony jest rozdział piąty. Zabytek – w interpretacji autora – jest formą piękną powstającą na styku przemysłu kulturowego i autentyku. Kultura nadaje sens i znaczenie określonemu fizycznemu przedmiotowi czy budowli. Potocznie traktuje się zabytek jako coś nie tylko jednorodnego, ale i naturalnego; łączy się te dwie sfery. W epoce, w której dawną spontaniczną obecność w kulturze zastąpiły treści estetyczne, w której wszystkie relacje, w jakie wchodzi człowiek są zapośredniczone, zabytek stał się jedną z form określania tożsamości ze wspólnotą. Zabytek ma wszystkie cechy współczesnej formy *sacrum* – jako swoista wartość kulturowa ma zawsze tę samą aktualność.

Epoka industrialna stworzyła nie tylko zabytek, wykreowała potrzebę

bardziej podstawową – głód oryginału. Właśnie oryginałem, rozpatrywanym jako jakość estetyczna zajmuje się autor w rozdziale szóstym. Szczególne znaczenie, jakie współcześnie przypisuje się oryginałowi, wiąże z zanikiem bezpośredniości w produkcji (tworzeniu), co utrudnia bezpośredniość przeżycia estetycznego. Analizę przeprowadza na przykładzie fotografii, która mając wszelkie cechy substytutu zastępuje oryginał i jednocześnie stwarza jego potrzebę. Przemysł i masowość likwidują bezpośredniość niezbędną do ukształtowania dzieła i przeżycia estetycznego. Dopóki nie uzmysłowiono sobie znaczenia bezpośredniości oryginał sam w sobie nie był szczególną wartością. Autor zwraca także uwagę na rozróżnienie między tym co oryginalne a oryginałem (kategoria oryginalności pojawiła się w estetyce dużo wcześniej). W odróżnieniu od oryginalności piękno oryginału jest trwałe. Inaczej mówiąc, status aksjologiczny oryginału jest zbliżony do wartości zabytku.

W ostatnim rozdziale omawia autor odmiany piękna, z których każda stanowi inną formę dystansu: piękno impresyjne, związane i wolne. Tym samym rozwija klasyczny Kantowski podział na piękno wolne i zależne. Najbardziej „potoczną”, tj. obecną w całym ludzkim życiu odmianą piękna jest piękno impresyjne. Jest zawsze schematyczne, konwencjonalne, wyraża się przez

określoną kulturowo formę. Pięknem impresyjnym jest obdarzone wszystko, co pozbawione spontaniczności. Piękno związane przysługuje rzeczom, które pozostają w zgodzie ze swoją funkcją. W przypadku piękna związanego ocena estetyczna jest zależna od pragmatycznej. To piękno zagościło w kulturze wysokiej stosunkowo niedawno: dzięki konstruktywizmowi, Marksistowskiej teorii praktyki i pragmatyzmowi. W kulturze na co dzień dostrzegamy praktyczne łączenie piękna związanego z impresyjnym. Najczęściej widać to w reklamie. Ten specyficzny wytwór przemysłu kulturowego zajmuje się „lansowaniem” piękna związanego. By w powodzi towarów wyróżnić reklamowany przez siebie, twórcy odwołują się do oryginalności. Według Kurowickiego oryginalność – przynajmniej od końca XVIII wieku – jest najbardziej pożądaną jakością estetyczną. Ale w sytuacji, gdy wymóg oryginalności stał się obowiązkiem, inaczej mówiąc, gdy wszystko ma być oryginalne, to pojęcie i znaczenie oryginalności się dezawuuje. Stała pogoń za oryginalnością sprowadza ją do jednej z odmian piękna impresyjnego, konwencjonalnego. Piękno wolne dystansuje zarówno od piękna impresyjnego, jak i związanego. Wyraża się w sztuce postmodernizmu, poprzez *katharsis* – w znaczeniu, jakie nadał znanej z *Poetyki* Arystotelesa kategorii Ernst Cassirer. W tym ujęciu *katharsis* oznacza przeobrażenie duszy, wytchnienie

i spokój, jakie daje kontakt ze sztuką, czyli przekroczenie granic wolności estetycznej. Kurowicki zwraca uwagę, że podobny efekt zapewnia także Bachtinowska kultura śmiechu. Dystans, jaki funduje piękno wolne, ma także wymiar uniwersalny, niezależny od podmiotowej aktywności, zdobywany w toku kształtowania się kultury (np. różne formy zabawy).

W zakończeniu, zatytułowanym *Człowiek opatulony estetycznie*, autor dokonuje rekapitulacji wcześniej prezentowanych tez. Historia kultury jest, według autora, historią wzrostu dystansu i zmienności form, w jakich się on przejawia. I tak: kształtowanie się i różnicowanie potrzeb zbędnych rodzi piękno, które jest tożsame z bezinteresowną, jak pisze autor – „czynioną po nic”, aktywnością. Natomiast proces cywilizowania się ludzi, wśród wielu innych form, kształtuje także standardy emocjonalne. Pozytywna odpowiedź na te standardy jest jednocześnie satysfakcjonująca estetycznie. Obramowanie estetyczne jest sposobem realizowania się ludzkiej potrzeby wyłączenia, przewartościowania, zmiany sensu, zakłócenia codzienności. Istnienie piękna jest do pewnego stopnia niezależne od świadomej działalności człowieka, powstaje ono jako efekt określonych stosunków między ludźmi i naturą. To „opatulenie estetyczne”, jak to określa Kurowicki, jest warunkiem istnienia

i jednym ze źródeł poczucia sensu dla człowieka.

Lektura nasuwa kilka pytań: Jeśli piękno jest wszędzie, jest immanentną cechą kultury we wszystkich jej przejawach, to na czym polega jego specyfika, czym różni się od innych wartości, czy jego samodzielność nie jest pozorna?

W całej książce widoczne jest przekonanie autora o braku we współczesnej kulturze obszarów „czystych”, tzn. niepoddanych presji rynku. Przemysł kulturowy łączy obszary kultury wysokiej z niską, ze szkodą dla obydwu. Tym zdaniem, zaczerpniętym z Adorno, autor rozprawia się ze współczesną praktyką artystyczną. Słuszność tej tezy nie wyklucza możliwości analizy fenomenu, jakim jest pojawienie się w kulturze dokonań wybitnych. Nie jest tu istotne, jakie są ich dalsze losy, lecz jakie warunki kulturowe umożliwiają ich powstanie.

Teoretyczną podstawę zaprezentowanych w książce rozważań stanowią założenia historycyzmu, społecznych uwarunkowań i klasowej determinacji obecności w kulturze. O ile wydają się one zasadne w analizie dziejów kultury, genezy pojęć i kategorii, to w odniesieniu do współczesnej praktyki tracą znaczenie i jakkolwiek moc wyjaśniającą. Formy udziału w pięknie określone są przez podziały klasowe i związany z nimi społeczny podział pracy – pisze autor w Zakończeniu. Powiązanie dostępności i udziału w różnych formach piękna z podziałami

klasowymi we współczesnej, określanej jako masowa, kulturze wydaje się nieprawdziwe. Ta teza brzmi fałszywie także w świetle lektury: kategoria „muzeum wyobraźni”, którą autor przytacza, daje dzisiejszemu laikowi dostęp do sztuki nieporównanie więk-

szy od tego, o jakim mógł tylko marzyć niegdysiejszy koneser.

Prowadzone tu rozważania na temat piękna można zakończyć, powtarzając wraz z autorem Heglowskie rozróżnienie: Piękno jest znane, ale czy jest poznane?

## Ryszard Wójtowicz

### Człowiek twórcą kultury, czas kultury twórcą człowieka

*Человек - творец культуры, время культуры - творец человека*

Z. Stachowski (red.), *Człowiek i kultura*,  
WSSG, Warszawa-Tyczyn 2001, s. 421

Książka *Człowiek i kultura*, to praca zbiorowa wydana pod redakcją Zbigniewa Stachowskiego z okazji 45-lecia pracy naukowej prof. Mirosława Nowaczyka. W recenzowanej książce, zamieszczonych jest dwadzieścia artykułów oraz biogram zawierający biografię i bibliografię prof. M. Nowaczyka.

Studium otwiera artykuł Z. Stachowskiego, *Świat idei Mirosława Nowaczyka* (s. 11–23), w którym autor w sposób przejrzysty przedstawia postawę teoretyczną oraz ewolucję poglądów jubilata. Następne artykuły to: S. Kozyr-Kowalski, *Świadomość społeczna, ucłowieczenie i ubytowienie wiedzy* (s. 23–51); A. Nowicki, *Próby otwierania się kultury włoskiej na świat* (s. 51–63); J. Keller, *Początki*

*katolicyzmu społecznego w krajach europejskich* (s. 63–85); J. Kojkoł, *Kultura i wychowanie w filozoficznej wizji edukacji Sergiusza Hessena* (s. 85–99); K. Kołodziejczyk, *J. Maritain i E. Mounier o człowieku* (s. 99–117); A. Gniazdowski, *Czas historii według Romana Ingardena* (s. 117–143); P. J. Przybysz, *O prywatywnej teorii sztuki* (s. 143–153); Z. Mikolejko, *Anastasis: dramat pojęcia* (s. 153–167); L. Turek, *Kulturowo-cywilizacyjny wymiar wyznania. Prawosławny modernizm wobec zagadnienia stosunku Rosji do Zachodu* (s. 167–189); M. Skrzypek, *Paul Lafargue o wierzeniach wspólnoty pierwotnej* (s. 189–223); A. Wójtowicz, *Odzyskany okrąg ziemi, śmierć, fabuły sakralne: podróż ku miastu* (s. 223–245); M. Horosze-