

Dorota CHABRAJSKA

## „GÓRAL” Ku strukturze głębokiej piękna

*Mojej Babci...*

Wizerunek klęczącego górala, modlącego się ze złożonymi dłońmi w letni wieczór na połoninie, trafił do pewnego skromnego, mieszczącego się w suterenie mieszkania w latach powojennych. Landszaft, dzieło artysty anonimowego, zawisł na ścianie jedyne-go (obok kuchni) pomieszczenia, pełniącego funkcję jadalni, sypialni i salonu, w dobrze widocznym – można by powiedzieć honorowym – miejscu nad kredensem, tuż obok fotografii ślubnej gospodarzy. W czasach powojennej szarzyzny *Góral* epatował kolorem: na jasnofioletowym niebie – niemalże wyjętym z obrazów Emila Noldego – zachodzące słońce raziło pomarańczowo-żółtym blaskiem, jakiego być może nie powstydziliby się na swoich płótnach Van Gogh, a postać mężczyzny klęczała na intensywnie zielonej trawie, z którą mocno kontrastowały jego śnieżnobiałe, góralskie spodnie z widocznymi ciemnymi parzenicami. Góral ubrany był w równie białą koszulę, na którą założył głęboko czarną kożuszaną kamizelkę, a na ramieniu zawieszony miał instrument przypominający kobzę. W trawie spoczywał – zdjęty z głowy na czas modlitwy – charakterystyczny góralski kapelusz z piórkiem. Malowidło pozbawione było perspektywy i pasące się wokół górala owce wydawały się sięgać połowy wysokości szczytów górskich widniejących w tle uwiecznionej sceny. Jej totalne spłaszczenie mogło przywołać na myśl równie pozbawione perspektywy malarstwo Piera della Francesca, średniowiecznego artysty znanego z przedstawień postaci znieruchomiałych w skupieniu czy zatopionych w kontemplacji. Mimo licznych skojarzeń z historią malarstwa, które mogły nasunąć się na myśl studiującemu szczegóły landszaftu, całość na pewno nie była efektem nowatorskiego etapu jej rozwoju. Można było nawet odnieść wrażenie, że *Góral* powstał w technice zwanej w języku angielskim „painting by numbers”, czyli zamalowywania ponumerowanych obszarów rysunku przypisanymi poszczególnym numerom barwami. Farbę – zapewne plakatową – położono na płótnie bardzo oszczędnie i mimo jej imponujących, wręcz fowistycznych kolorów pociągnięcia pędzla, nie mówiąc o śladach szpachli, nie były na nim widoczne. Wzniesiona ku zachodzącemu słońcu różowa twarz górala pozbawiona została jakichkolwiek rysów, chociaż wyraźnie widoczne były jego kruczoczarne włosy. Całość oprawiono w zaskakująco solidne ramy, pamiętające zapewne lepsze czasy, kiedy to służyły cenniejszemu płótnu, które – jak można domniemywać – w czasach wojennych zmieniło nie tylko właściciela, ale i kraj. Posiadaczce malowidła, kobiecie prostej, której nie było dane ukończyć szkół i której życie skupiało się na ciężkiej pracy dozorczyńi, landszaft bardzo się podobał. Dostrzegła w nim coś szczególnego. Być

może uwodziły ją jego jaskrawe barwy, tak dalece kontrastujące z otaczającą suterene rzeczywistością, że budziły myśl o świecie ciekawszym niż rutyna codzienności. Być może egzotyczna dla powojennego Lublina górską sceneria pociągała jej wyobraźnię ku miejscom, w których nigdy nie była i o których wiedziała, że nigdy nie będzie jej dane się do nich wybrać. Nie wiedziała, że istnieją teorie piękna, ani te subiektywistyczne, ani te obiektywistyczne, i nie miała ambicji, żeby umiejscowić swojego *Górala* w jakimś punkcie historii sztuki. Nigdy też nie słyszała, że piękno na to jest, by zachwycić do pracy, a praca – by się zmartwychwstało. W istocie kwestię zmartwychwstania, podobnie jak inne problemy teologiczne, pozostawiała Panu Bogu, ale codziennie przed rozpoczęciem pracy, niekiedy tak ciężkiej, jak odśnieżanie terenu wokół budynku, siadała na krześle w swoim salonie-sypialni-jadalni, żeby przez chwilę popatrzeć w spokoju na *Górala*. Lepiej jej się wtedy pracowało. Mijały lata. Dzieci kobiety dorosły, wykształciły się, pozakładały rodziny i – skupione na własnym życiu – w naturalny sposób oddaliły się od siebie nawzajem i od rodziców. Niekiedy wszyscy spotykali się jednak w suterenie na niedzielnym obiedzie. Nie było wiele wspólnych tematów, ale ratunkiem niezmiennie okazywał się *Góral*. Wszyscy byli zgodni co do jednego: landszaft jest okropny i należy się go pozbyć. W Cepelii można już było wówczas nabyć reprodukcje *Słoneczników* Van Gogha i *Tancerki* Degasa, padały więc propozycje, by to nimi właśnie zastąpić *Górala*. Oczywiście nikt spośród przeciwników landszaftu nie interesował się w szczególności sztuką, nie wiedziano więc, że Van Gogh często malował słoneczniki, a Degas uwiecznił na swoich płótnach niejedną tancerkę. Nikt też nie myślał o tym, czy dostępne w Cepelii reprodukcje mają barwy zbliżone do oryginałów ani jaką techniką zostały wykonane. Ważne było to, że lepiej – i nowocześniejszej – prezentowałyby się na ścianie w sąsiedztwie fotografii ślubnej. Właścicielka *Górala* nie brała udziału w tych rozmowach. Kiedy się zaczynały, wycofywała się do kuchni, jak gdyby w przekonaniu, że dopóki nie wda się w dyskusję na temat malowidła, landszaft pozostanie bezpieczny. Jej niespodziewanymi sojusznikami okazały się wnuki. Zafascynowane, wpatrywały się w żywe barwy *Górala*, a nieobecność perspektywy i brak rysów twarzy przedstawionej na obrazie postaci wcale im nie przeszkadzały. Landszaft jawił się dzieciom jako coś pozaziemskiego i lubiły pytać o jego szczegóły. Mijały kolejne lata, a *Góral*, którego kolory nieuchronnie blakły, trwał na ścianie sutereny obok fotografii ślubnej. Z czasem jego właściciele przeszli jednak na emeryturę i zmuszeni byli opuścić służbowe mieszkanie. Przeprowadzką zajęły się dzieci i – jak to przy przeprowadzkach bywa – okazało się, że wielu rzeczy z mieszkania trzeba się pozbyć, bo będą już niepotrzebne. W rezultacie w nowym mieszkaniu na ścianie zawisła tylko fotografia ślubna. Do nieobecności *Górala*, który podzielił los śmieci, rodzina odnosiła się żartobliwie, a była posiadaczka landszaftu, podobnie jak wówczas, gdy debatowano na temat jego przyszłości, wycofywała się podczas tych rozmów do kuchni. Zapytana przez kogoś wprost: „A co się stało z *Góralem*?”, patrząc gdzieś w bok, odpowiedziała: „Był brzydki...”.

Jaki jednak sens ma przytoczenie w tomie poświęconym kategorii piękna nieco sentymentalnej historii o przywiązaniu starszej kobiety do brzydkiego landszaftu? Otóż wydaje się, że losy *Górala* uwrażliwiają na kilka kwestii mających w istocie sens filozoficzny i że prowadzą one ku obszarowi, w którym można dostrzec coś w rodzaju struktury głębokiej piękna, a także struktury głębokiej jego percepcji.

W *Routledge Encyclopedia of Philosophy* czytamy, że piękno rozważane jest najczęściej jako wewnętrzna własność (ang. *intrinsic property*) przedmiotu bądź też w kontekście tez, które zwyczajowo przyjmuje się na jego temat, a zatem tych jego obszarów, co do

których panuje powszechna zgoda intelektualna (ang. areas of general agreement about beauty)<sup>1</sup>. W istocie historia ukazuje, że estetyka – tak jako część filozofii, jak i dyscyplina autonomiczna (którą stała się ona w okresie nowoczesności i którą pozostaje w epoce ponowoczesnej) – niezmiennie stara się ową wewnętrzną własność nazwać i ukuć coś na kształt jej definicji łączącej teorię poznania z teorią bytu i ontologią, a także z psychologią i niekiedy również z teologią. Namysłowi nad istotą piękna towarzyszy namysł nad istotą kiczu, pojmowaną jako przeciwieństwo tej pierwszej, ale jeśli sąd o pięknie bądź jego braku leży po stronie poznającego podmiotu, to czy da się zasadnie powiedzieć, że kicz nie może być piękny? Przypadek *Górala* – w swej istocie przypadek empiryczny – wskazywałby, iż teza o nieuchronnej „brzydocie” kiczu jest błędna. Alternatywą byłoby uznanie powszechnej obowiązywalności reguł estetycznych i niejako odgórne kwalifikowanie dzieł jako spełniających warunki piękna bądź nieprzekraczających jego progu. *Góral* nie miałby wówczas szans, ale jaką mamy gwarancję, że „uratowałyby” się zarówno malarstwo Giuseppego Arcimbolda, jak i Franza Kline’a? Mimo karkołomności takiego przedsięwzięcia próby ustanawiania reguł w sztuce podejmowano, a ich konsekwencje okazywały się uporczywie przeciwne do zamierzonych. Zasady, które narzucał twórcom akademizm, zostały w sposób zdumiewający dla ówczesnej epoki przełamane przez impresjonistów, a płótna Van Gogha, malarza odrzucanego wówczas z powodu jego estetycznej niesubordynacji, budzą dziś powszechny zachwyt i osiągają niebotyczne ceny nie dlatego, że twórca ten nagle stał się „modny”, ale ponieważ jego dzieło fascynuje współczesnego odbiorcę. Podobnie socrealistyczna wizja piękna uwikłanego politycznie, w okresie powojennym terroryzująca artystów w naszej części świata, przełamana została przez propozycje awangardy, jeśli nawet okupione to zostało tragicznymi losami twórców, takich jak chociażby Władysław Strzemiński, notabene analityk twórczości Van Gogha<sup>2</sup>. Być może to właśnie wskutek z jednej strony niemożliwości jednoznacznego wskazania na wewnętrzną jakość przedmiotu przesądzającą o tym, że nazywamy go pięknym, a z drugiej nieskuteczność arbitralnego wyznaczania reguł piękna Susan L. Feagin, autorka hasła „Beauty” w *Cambridge Dictionary of Philosophy*, pisze, że bywa ono również rozumiane jako wszystko to, co wyzwała pewien szczególny rodzaj przyjemnego doświadczenia, jeśli nawet w przypadku poszczególnych jednostek owo „coś” jest różne<sup>3</sup>. Intuicję Feagin potwierdza w jakimś sensie fakt, że tak w sensie diachronicznym, jak i synchronicznym piękno ma w historii cywilizacji ludzkiej różne rozumienia i budzi różne skojarzenia. W kulturze Zachodu pojęcie piękna łączono między innymi z filozoficznym transcendentale, symbolem i alegorią, kolorem, dostrzeganiem detalu, minimalizmem, formą czy geometrią, a także ze zmysłem porządku. W kulturze Japonii sensem piękna jest między innymi emanująca wdziękiem prostota, ujmowana za pomocą pojęć „sabi”, „wabi”, „shibui” i „yūgen”, a w kulturze muzułmańskiej podkreśla się związek piękna z miłością. Różnorodności w postrzeganiu piękna dowodzi nie tylko bogactwo świata sztuki, ale także różnorodność wyglądu otaczających nas rzeczy, a nawet

<sup>1</sup> Zob. J.H. B r o n, hasło „Beauty”, w: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Taylor and Francis, <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/beauty/v-1>.

<sup>2</sup> Zob. W. S t r z e m i ń s k i, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974. Tragiczną historię życia Władysława Strzemińskiego, rozgrywającą się na tle ofensywy socrealizmu w sztuce polskiej, ukazał w swoim filmie Andrzej Wajda (*Powidoki*, Polska, 2016, reż. A. Wajda).

<sup>3</sup> Por. S.L. F e a g i n, hasło „Beauty”, w: *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, red. R. Audi, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 75.

wyglądu ludzi, można bowiem powiedzieć, że każdy z nas nieustannie tworzy swój własny wizerunek. Każda, także przemysłowo wyprodukowana rzecz z konieczności – właśnie poprzez swój wygląd – nosi zaś na sobie znaną estetycznego światopoglądu jej twórcy. Niekiedy rzeczy – podobnie jak dzieła sztuki, dzieła literackie czy muzyczne – swoim pięknem wręcz zniewalają. Zdarza się też, że przekonanie o pięknie dzieł sztuki, choćby malarstwa impresjonistów, poezji Szekspira czy muzyki Bacha, jest powszechne. W życiu codziennym bywa jednak i tak, że stajemy w obliczu brzydoty, która jest dla nas niezrozumiała do tego stopnia, że budzi w nas sprzeciw, a wręcz współczucie dla rzeczy, które zmuszone są być jej nośnikami. Przychodzą tu na myśl sklepy przypominające cmentarzyska przedmiotów użytkowych (w szczególności skojarzenie takie wywołują sklepy meblowe), wzruszające w swojej brzydocie zabawki dla dzieci, a także niektóre wernisaże sztuki, na których najpiękniej prezentuje się serwowane podczas nich wino.

Wszecchobecność, wręcz nieodwołalność obecności piękna i nie-piękna – we wszystkich jego rozumieniach w kulturze i jej historii – można by przyrównać do obecności w niej języka. Być może dałoby się nawet powiedzieć, że piękno samo w sobie stanowi swoisty język, za pomocą którego estetyczne credo każdego z nas pozostaje nieuchronnie wplecione w nasze życie i komunikowane innym ludziom. Noam Chomsky twierdził, że rodzimy się z wewnętrzną dyspozycją myślową do nabywania i rozwijania języka (ang. language acquisition device, LAD)<sup>4</sup>. Być może, przychodząc na świat, przynosimy ze sobą również zmysł estetyczny, który – na podobieństwo dyspozycji służącej nabywaniu języka – pozwala nam rozwijać postrzeganie piękna. Niewątpliwie znaczenie ma środowisko, w którym ów zmysł się kształtuje, wykształcenie i wiedza o sztuce, które stają się naszym udziałem, a także nawyk przywiązywania wagi do tego, czy rzeczy podobają się nam, czy nie – słowem kształtowanie wrażliwości na piękno. Wszystko to decyduje, czy pokochamy *Górala*, czy na przykład *Myśliciela*<sup>5</sup> Auguste'a Rodina, czy też *Triptych, May-June 1973*<sup>6</sup> Francisca Bacona. W istocie percepcja piękna i tworzenie sobie jego pojęcia przypominają tworzenie struktury powierzchniowej języka, na podobieństwo mechanizmu, którego działanie Chomsky przedstawił w zasadach gramatyki transformacyjno-generatywnej, będącej jego największym językoznawczym osiągnięciem. Dysponując określonym zasobem słów i regułami gramatyki danego języka, które przyswoiliśmy dzięki LAD (czyli jego strukturą głęboką), możemy – zdaniem Chomsky'ego – aplikując te reguły do słownika, za pomocą określonych transformacji tworzyć nowe, nigdy wcześniej niesformułowane zdania i dostrzegać na poziomie znaczeniowym różnicę między wypowiedziami w rodzaju „Piotr pobił Janka” i „Janek pobił Piotra”, mimo że w obu wypadkach mamy do czynienia z tymi samymi słowami<sup>7</sup>. Podobnie, dysponując obrazem świata w umyśle i mając możliwość wyrażenia tego obrazu w rzeczywistości wobec umysłu zewnętrznej, możemy dzięki zmysłowi estetycznemu, będącemu jakimś odpowiednikiem LAD, oraz transformacjom mentalnym, których na żywionym przez nas obrazie dokonujemy, tworzyć niepowtarzalne dzieła sztuki, a na poziomie sensu odczytywać je, dostrzegając różnicę choćby między *Góralem a Melancholią*<sup>8</sup> Dürera. Sama wrażliwość na piękno, jego potrzeba, są jednak

<sup>4</sup> Por. N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, s. 25.

<sup>5</sup> Auguste Rodin, *Le Penseur*, brąz, 1880, Musée Rodin, Paryż.

<sup>6</sup> Francis Bacon, *Triptych May-June 1973*, 1973, kolekcja prywatna.

<sup>7</sup> Zob. Chomsky, dz. cyt.

<sup>8</sup> Albrecht Dürer, *Melancholia*, 1514, miedzioryt, Albertina, Wiedeń.

w nas zapodmiotowane i tkwią w nas niczym LAD. Mechanizm ich artykulacji, tak jak mechanizm sprawiający, że posługujemy się językiem, niezmiennie pozostaje przy tym indywidualny. I tak jak są wśród nas poeci i ludzie pozbawieni wrażliwości językowej, tak też są malarze i ludzie obdarzeni talentami innymi niż plastyczne. To jednak, że struktura głęboka języka i struktura głęboka zmysłu estetycznego stanowią elementy struktury ontycznej człowieka, tkwiąc w niej niejako w możliwości, sprawia, że sposób aktualizacji tych elementów z jednej strony może podlegać rozwojowi, z drugiej zaś zawsze pozostaje adekwatny do kulturowego usytuowania danej osoby. Zarówno ktoś, kto zachwycą się *Górale* czy obrazem przedstawiającym „świętego Jerzego mordującego smoka”<sup>9</sup>, jak i ktoś, kto wolałby na swojej ścianie zawiesić reprodukcję któregoś z aktów pędzla Luciana Freuda, przeżywa w kontakcie z fascynującym go dziełem to samo doświadczenie piękna, którego fundamentem jest przyjemne zaskoczenie i nieporównywalna do żadnego innego odczucia radość.

Można dodać, że zmysł estetyczny pozostaje też w swojej strukturze głębokiej w pewnej analogii do zmysłu moralnego – nie bez przyczyny etykę i estetykę określano kiedyś wspólnym mianem filozofii praktycznej. Z biegiem dziejów pola tych dziedzin podlegają rozwojowi, tak jak nieustannie rozwija się język. O ile jednak rozumienie moralności i świadomość jej potrzeby stale się pogłębiają, wkraczając w kolejne obszary życia i obejmując coraz bardziej szczegółowe kwestie, w przypadku których rysuje się potrzeba nowych wągłód i ukucia norm postępowania, o tyle o zmyśle estetycznym można powiedzieć, że wraz z rozwojem sztuki jego horyzont staje się coraz szerszy, umożliwiając coraz bardziej skomplikowane transformacje obrazu świata oraz niespotykane wcześniej jego odczytania.

Indywidualność percepcji piękna, która każe postawić na równi doświadczenie odbioru *Górala* i dzieła Leonarda Da Vinci, znajduje potwierdzenie także poza sztukami pięknymi. Również by uchwycić piękno muzyki, wiedza czy zakorzenienie teoretyczne wcale nie okazują się niezbędne.

W jednym z wywiadów udzielonych Jonathanowi Cottowi kanadyjski pianista Glenn Gould opowiadał o swojej „walce” z instrumentem, z którym przyszło mu się zmagać podczas koncertów w Izraelu w roku 1958. Zdesperowany, przed kolejnym recitalem postanowił, że grając, zupełnie zapomni o tym konkretnym fortepianie, a skupi się na partyturze, której nauczył się na pamięć, i że będzie zachowywał się tak, jak gdyby grał na swoim własnym instrumencie w swoim własnym domu. Po koncercie usłyszał od przypadkowej osoby opinię, której trafność go uderzyła: „Panie Gould, byłam już na kilku Pana koncertach w Tel Awiwie, ale dziś było jakoś inaczej, jak gdyby nie był Pan wśród nas, ale jakby znajdował się Pan gdzieś indziej”<sup>10</sup>. Pianista zastanawiał się, jak zareagować, żeby mimo wszystko nie zdradzić tła owej niewątpliwej inności koncertu, którą wyczuła rozmawiająca z nim kobieta. Gdy skupiał się na tej kwestii, wyczulona muzycznie rozmówczyni kontynuowała: „Tak, twierdzę, że był to najpiękniejszy Mozart, jakiego kiedykolwiek słyszałam”<sup>11</sup>. „A oczywiście był to Beethoven”<sup>12</sup> – wyjaśnił prowadzącemu wywiad Gould...

<sup>9</sup> Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000, s. 9.

<sup>10</sup> J. Cott, *Conversations with Glenn Gould*, University of Chicago Press, Chicago–London 1997, s. 35. Tłumaczenie fragmentów wywiadu – D.Ch.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.