

# Robert Piłat

---

## Naturalne piękno : na marginesie książki Gernota Böhmego "Filozofia i estetyka przyrody"

---

Sztuka i Filozofia 24, 34-38

---

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Robert Piłat*

## NATURALNE PIĘKNO. NA MARGINESIE KSIĄŻKI GERNOTA BÖHMEGO *FILOZOFIA I ESTETYKA PRZYRODY*

W książce Gernota Böhme, będącej przedmiotem obecnej dyskusji, wyrażenie „piękno naturalne” odsyła do słowa *Natur*, któremu odpowiada polskie słowo „przyroda”. Ponieważ jednak, zdaniem tego autora, pojęcie przyrody nie odnosi się tylko do przyrodniczej materii, lecz przecina się z wieloma treściami kulturowymi – naturalność występuje również w innym kontekście – w opozycji do sztuczności. Tu jednak nie pojawia się już termin „piękno”. Autor przechodzi do innego pola semantycznego, w którym zachowane jest pojęcie naturalności, lecz znika związek pomiędzy naturalnością i pięknem. Owo zagubienie kategorii piękna nie jest przypadkowe. Świadczy o tym, że naturalność jako pojęcie kulturowe nie zachowuje wszystkich treści związanych z obcowaniem z materialną przyrodą. Nowożytna kultura europejska przedstawia przyrodę jako radykalną inność, coś pozaludzkiego. Dlatego pojęcie piękna nie przenosi się z przyrody na kulturę (szpetota krajobrazu), a jeśli przenosi się z kultury na przyrodę, to tylko na mocy pewnej usurpacji (przyroda na wzór sztuki). Autor czyni wielki wysiłek, by tę aporię przełamać. Spodziewa się to uczynić poprzez zwrócenie uwagi na „przyrodę, jaką sami jesteście”, czyli ludzkie ciało.

Tu właśnie odsłania się interesujący mnie problem. Z ciałem ludzkim, a właściwie ze wszelkim ciałem istot zmysłowych, wiąże się pewna szczególna kategoria estetyczna: piękno naturalne. Mówimy o ludziach i zwierzętach, że zachowują się, a w szczególności poruszają się w sposób naturalny lub nienaturalny. Mówimy ponadto o naturalnej elegancji, naturalnej śpiewności i naturalnym sposobie bycia. Mówimy o naturalnych relacjach i naturalnych uczuciach. Znaczenia tych wszystkich określeń mieszczą się w obszernym i niejednorodnym polu znaczeniowym, pomiędzy tym, co (1) sztuczne; (2) samo zrozumiałe; (3) bezpośrednio; (4) spontaniczne; (5) harmonijne; (6) proste; (7) prostoduszne. Nie sposób rozważać problemu naturalnego piękna, biorąc pod uwagę wszystkie te

znaczenia. Pożytecznym zawężeniem będzie skupienie się (śladem Böhmego) nad ludzkim ciałem, któremu po stronie przyrody odpowiada perspektywiczność krajobrazu (widoku) i związane z nią jakości przeżyciowe – atmosfery. Pytanie brzmi: Co odpowiada atmosferom po stronie cielesnej, zmysłowej istoty?

Estetyczna naturalność (będę używał tego określenia zamiennie z wyrażeniem „piękno naturalne”) jest obiektywną cechą postaci, ruchów i czynności ciała, nie zaś nastrojem czy atmosferą. Przemawia za tym fakt, że naturalność wielu czynności powstaje na skutek żmudnego treningu (nawet u wyższych zwierząt naturalność i naturalna ekonomia ruchu jest efektem uczenia się, o czym można się przekonać, obserwując niezdarne wysiłki młodych osobników). Cechę naturalnego piękna posiada ruch całego ciała, a także brzmienie głosu (także, jak sądzę instrumentu), krok, gest towarzyszący rozmowie lub wspólnemu spożywaniu posiłku, reakcje werbalne i niewerbalne na cudze słowa i gesty i wiele innych czynności.

Cecha naturalności i związana z nią wartość estetyczna należą nie tylko do obiektywnego stosunku ciała do otoczenia, lecz także do sposobu pokazywania owego stosunku. Wydaje się, że zarówno spostrzeganie naturalności, jak i trenowanie naturalności muszą wiązać się ze specjalną warstwą postrzegania świata. Opisanie tej warstwy pozwoli na zrozumienie, w jaki sposób ciało spostrzegającego, ciało spostrzegane i pewna jakość postaciowa samego pola spostrzeżenia wiążą się w jedną całość. Böhme podaje właściwy, jak sądzę, choć niefortunnie urwany trop. Sugeruje mianowicie, że piękno przyrody jest dane przede wszystkim przez atmosfery, które z kolei łączą się z pozycją, ruchem i bliżej nieokreślonymi wewnętrznymi dyspozycjami ludzkiego ciała. Właśnie te dyspozycje – których bliższe określenie staje się tym samym konieczne – leżą, jak sądzę, u podłoża naturalności estetycznej. Inaczej mówiąc, same tylko atmosfery są czymś zbyt ogólnym, by wyjaśnić kategorię piękna naturalnego przejawianego przez poszczególne poruszające się i działające istoty żywe. Mogą co najwyżej (choć nie jest to funkcja błaha) służyć jako podstawa do myślenia o architekturze i kształtowaniu krajobrazu, a pośrednio do formułowania polityki ekologicznej.

Warto nawiązać od cennego w kontekście obecnej dyskusji różnienia spostrzegania i odczuwania wprowadzonego przez Erwina Strausa w pracy z 1936 r. *Vom Sinn der Sinne*. Według Strausa, całościowe działanie zmysłowego otoczenia na istotę zmysłową poprzedza i warunkuje spostrzeganie poszczególnych przedmiotów i zdarzeń. Od

całościowych własności otoczenia zmysłowego zależy bowiem to, czy pewna konfiguracja fizycznych pobudeń stanie się dla zwierzęcia lub człowieka sygnałem. Sygnał definiuje Straus jako granicę pomiędzy sytuacją znaczącą a nieznaczącą. Predykaty „znaczący”, „nieznaczący” nie dadzą się zdefiniować za pomocą zbiorów przedmiotowych własności, te same zbiory własności bowiem mogą być raz znaczące raz nieznaczące. Tym, co nadaje sytuacji charakter znaczący, jest pewnego rodzaju powinowactwo z obszernym zbiorem doznań cielesnych, antycypacji, wiedzy, behawioralnych automatyzmów i własności bieżącego ruchu doświadczającej istoty. Straus przekonująco pokazuje, że jego definicja sygnału pomaga wybrnąć z kłopotów, w jakie wnikła się behawiorystyczna teoria zachowań (praca zawiera znakomitą krytykę teorii Pawłowa). Tym samym również pojęcie całościowych własności zmysłowego otoczenia i związane z nim pojęcie odczuwania, zyskują dobre wsparcie empiryczne. Idąc dalej śladem Strausa, trzeba interpretować percepcję jako pewne uszczegółowienie całościowego stosunku odczuwania. Uszczegółowienie to dokonuje się dzięki kategoryzacji. W tym miejscu analizy Strausa i filozoficzna intuicja Böhmego rozchodzą się. Böhme również używa sformułowania „otoczenie działa na nas”, jednak wiąże to pojęcie wyłącznie z atmosferami, nie zaś z konstytucją poszczególnych spostrzeżeń. Całościowy odbiór otoczenia jest u Böhmego czymś obok kategoryzacji – całościowym dopełnieniem lub estetyczną alternatywą kategoryzacji, nie zaś podstawą kategoryzacji. Dlatego w celu wyjaśnienia fenomenu piękna naturalnego trzeba brać sformułowanie „otoczenie działa na nas” w sensie Strausowskim, jako odczuwanie współkonstyтуujące poszczególne percepcje, nie zaś w sensie nadanym mu przez Böhmego.

Trzeba jednak przyznać, że właśnie wyróżnienie pozycji ciała przez Böhmego stanowi najlepszy punkt wyjścia do zrozumienia, czym w istocie jest odczuwanie. Wspomniałem powyżej o bliżej niezidentyfikowanych dyspozycjach cielesnych jako korelacjach odczuwania. W takim stopniu, w jakim to możliwe, należy zająć się ich identyfikacją. Naturalnym punktem wyjścia jest tu koncepcja ciała fenomenalnego Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Filozof ten nawiązywał w *Fenomenologii percepcji* do koncepcji odczuwania zmysłowego Strausa, sugerując, że konstytuuje ono sferę pierwotnej intencjonalności ciała. Ciało zmysłowej, przytomnej istoty nie jest równoważne organizmowi. Stanowi pewną postać motoryczną, wyznaczoną z jednej strony przez fizyczne własności bryły ciała, a z drugiej, przez transakcję z otoczeniem zmysłowym. Odnoszenia się

ciała do rzeczy nie można oddzielić od formy bycia ciała w otoczeniu. Dlatego Merleau-Ponty nazywa ową motoryczną postać pierwotną intencjonalnością. Jego zdaniem, jest ona źródłowym sensem doświadczenia – sensotwórczym miejscem, które można wypełniać treściami płynącymi ze świadomej, wyrażalnej pojęciowo percepcji. Cieleśna intencjonalność pozostaje czymś autonomicznym. Autonomia ta manifestuje się w zdolności postaci motorycznej do przechwytywania (inkorporowania) sensów pojęciowych – ciało podlega bowiem treningowi, którego instrukcje pochodzą z kategoryjnego obrazu świata. Każda wytrenowana postać ruchu, gestu, czynności staje się automatyczną formą motoryczną, bezwiedną transakcją ze światem odczuwania. Świat odczuwania nie jest więc statyczny i wyznaczony własnościami poszczególnych aparatów zmysłowych, lecz jest całościową postacią zmysłową skorelowaną z motorycznymi formami ciała.

W jakiej mierze fenomenologia Merleau-Ponty’ego może pomóc w uzyskaniu odpowiedzi na pytanie o źródło i istotę piękna naturalnego? Otóż kluczowe jest tu pojęcie schematu ciała. Trenowanie ciała opiera się na zdolności do modyfikowania schematu ciała. Schemat ów jest również strukturą intencjonalną. Jest otwarty na całość świata zmysłowego i uczy się przez dokonywanie funkcjonalnych podziałów owej całości. Za ich sprawą w ciele osadzają się nowe dyspozycje, jednak ich źródłem jest zawsze całościowa transakcja pomiędzy ciałem i jego zmysłowym otoczeniem.

Jeżeli w każdej czynności ciała obecny jest horyzont odczuwania skorelowany ze schematem ciała, to skąd bierze się różnicowanie na ruchy naturalne, piękne, pełne wdzięku i te niezgrabne, sztuczne, pozbawione gracji, jakby niedokończone lub nie w czas rozpoczęte? Zagadka wydaje się tkwić w podziale całościowej transakcji pomiędzy ciałem i przestrzenią zmysłową. Spoglądając na niektóre ruchy zwierząt, widzimy naturalną grację. Podobną i jeszcze bardziej zachwycającą dostrzegamy czasem u poruszających się, gestykulujących, a także mówiących lub śpiewających ludzi. Wdźwięk – najczęstszy, choć nie jedyny, wyraz naturalnego piękna – powstaje przez osobliwy podział przestrzeni (wzrokowej, akustycznej, dotykowej), który jest optymalny z punktu widzenia: (1) wyglądu czysto cielesnego osoby działającej; (2) pozycji obserwatora; (3) położenia otaczających (relevantnych) przedmiotów oraz (4) bliżej nieokreślonego tła przeżyciowego. Ów podział ma zarówno wymiar przestrzenny, jak czasowy – jest, można powiedzieć, przestrzenią zrytmizowaną, dostosowaną, z jednej strony, do możliwości motorycznych, z drugiej zaś do

antycypacji wzbudzonych przez samo działanie. Gra antycypacji i wypełnienia, czyli podział przestrzeni odczuwania w wymiarze czasowym, wydaje się głównym kluczem do naturalnego piękna. Postać motoryczna ciała obecna w ruchu, mowie czy śpiewie jest źródłem szczególnej antycypacji, którą wypełnić może jedynie sama ta czynność. Jeśli to zachodzi, mamy do czynienia z naturalnym pięknem. Każdy gest zakłada swoje naturalne przedłużenie i zakończenie, które jednak może pozostać niezrealizowane, co rodzi efekt niezgrabności i sztuczności; także sekwencje śpiewu i mowy sugerują kontynuację dostosowaną m.in. do warunków głosowych i ekspresywności danej osoby. Kiedy realny dźwięk rozmija się z antycypacją, pojawia się wrażenie pretensjonalności i udawania. Pustka wytworzona przez brak naturalności jest wypełniana przez gest, ton, słowo obmyślane – będące czymś zastępczym, co zdolne jest wprawdzie zrealizować zamierzony cel (np. dokończyć sekwencję śpiewu, czy tańca), lecz odbiera całej czynności jej naturalne piękno.

Antycypacja wytwarzana przez motorykę ciała w jego odczuwanej przestrzeni nie może być odczuwana tylko przez samego działającego, lecz musi być jako taka spostrzegana przez innych. W jaki sposób inni są w stanie uczestniczyć w owej transakcji, jaka zachodzi pomiędzy spostrzeganą cielesną istotą a jej światem odczuwania, jest prawdziwą zagadką. W jaki sposób siedzący w fortelu widz, śledzący ruchy tancerzy, potrafi uczestniczyć w owej transakcji, odczytywać rodzące się antycypacje i odczuwać naturalne piękno? Jak może to uczynić ktoś, kto sam nie jest tancerzem, ani nie ma żadnych ku temu predyspozycji? Istnieje, jak się wydaje, szczególna solidarność ciał – swego rodzaju materialne *apriori* – które pozwala współuczestniczyć w przestrzeni przeżywania, rozumieć zrodzone przez czynności antycypacje i współgrać z nimi, słowem, widzieć i reagować na wdzięk. Owa solidarność ciał ma też inne oblicze. Tworzy nie tylko wspólnotę percepcji, lecz też pewne pole przyciągania. Wdzięk jest nie tylko piękny, lecz również urzekający i pociągający. Towarzyszy mu osobliwe estetyczne pożądanie, które pokazuje to, co fenomenalne, jako niepoznaną, niezgłębianą i nienasyconą formę bycia-wobec-innych. Wszystkie wymienione aspekty: antycypacje tworzone przez czynności, cielesna solidarność i urok stanowią, jak sądzę, podłoże estetycznej wartości, zwanej naturalnym pięknem.